STUDII UMANISTE ŞI PERSPECTIVE INTERCULTURALE

Cercetări ale doctoranzilor în filologie
Conferinţă internaţională
Târgu-Mureş, 14-15 aprilie 2011

COORDONATORI:

CORNEL MORARU
AL. CISTELECAN
IULIAN BOLDEA

EDITURA UNIVERSITĂŢII „PETRU MAIOR”

TÂRGU-MUREŞ, 2011

Referenți științifici: Conf. univ. dr. Dorin Ștefănescu

Conf. univ. dr. Luminița Chiorean

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
STUDII UMANISTE ŞI PERSPECTIVE INTERCULTURALE. Simpozion internaţional (1 ; 2011 ; Târgu-Mureş)
Studii umaniste şi perspective interculturale : cercetări ale doctoranzilor în filologie : conferinţă internaţională : Târgu-Mureş, 14-15 aprilie 2011 / cood.: Cornel Moraru, Al. Cistelecan, Iulian Boldea. - Târgu-Mureş : Editura Universităţii "Petru Maior", 2011
ISBN 978-606-581-021-1

I. Moraru, Cornel (coord.)
II. Cistelecan, Alexandru (coord.)
III. Boldea, Iulian (coord.)

82.09

Consilier editorial: Dumitru Mircea Buda
Tehnoredactare computerizatã: Maria-Laura Rus
Lector: Maria-Laura Rus, Dumitru Mircea Buda
ISBN 978-606-581-021-1
Copyright © Universitatea Petru Maior 2011

Editura Universităţii "Petru Maior" Tg.-Mureş (*Editură acreditată CNCSIS*)
Str. Nicolae Iorga nr.1
540088 Tg.-Mureș, ROMÂNIA

CUPRINS

Silviu Mihăilă, *„Recitiri eminesciene". Despre iubire sau limitele rostirii* 9

Mirela Curcă (Buzoianu), *Direcţii ale dezvoltării culturale şi literare româneşti în prima parte a secolului al xix-lea. Funcţia de instrument cultural a traducerilor* 14

Maria Ramona Rusu (Blăjan), *Identitate şi alteritate – de la concept la ipostază în romanul* Ora 25 21

Ana-Elena Anghel (Costandache), *Sincronizări şi interferenţe culturale europene în contextul literar românesc al secolului al xix-lea* 27

Mihaela Hărmănescu, *Elemente baroce în romanul Amurg al Georgetei Mircea Cancicov* 34

Cristina Gabriela Nemeş, *Zorica Laţcu Teodosia - date bio-bibliografice* 43

Cristina Timar, *Normalitate şi carnavalesc în romanul „Teză de doctorat" de Caius Dobrescu* 53

Magdalena Livioara Muşetoiu (Todiresei), *Nuvelele lui Camil Petrescu* 62

Lucreţia Bogdan, *Mitul jertfei în basmul românesc* 71

Angela Şerdean (Puşcaş), *Documente / Istorie, ficţiune, polemici în* Delirul *de Marin Preda* 80

Florea Marius-Virgil, *Agenţi ai fantasticului în proza lui Mircea Eliade* 89

Cristina Sava, *„Rugul aprins" – Artă şi spiritualitate în contextul culturii române interbelice* 94

Anca-Elena Ştefan, *Discursul epistolar al exilului în romanul* Dragă Maria, *de Constantin Eretescu* 102

Pàpai (Balàzs) Réka Katalin, *Panait Istrati şi dialectica identităţii* 112

Oana Hilohi, *Alice Voinescu şi decadele de la Pontigny* 122

Elena-Claudia Anca, *„Ingerii albi" - jurnalul de front: experienţe feminine* 131

Ramona Carla Fărcaş (Trifan), *Un optzecist tipic: Ioan Groşan* 140

Oana Andreea Contoman, *Caragiale în 1907. Aspecte ale ţării văzute din exil* 149

Ana Mureşan (Capotă), *Structuri narative şi viziune epică în romanele lui Mihail Sebastian* 157

Diana Cantacuz-Streza, *Dinu Flămând – cultură şi sensibilitate* 166

Oana Hilohi, *Problematica feminităţii şi perspectiva religioasă în* „Jurnalul" *Alicei Voinescu* 172

Maria Liliana Bârsan (Sabău), *Motive frecvente în opera lui Pavel Dan* 180

Alina Maria Dulău (Rusan), *Istoriografia literară blăjeană în perioada interbelică* 187

Dan Dulău, *Tudor Arghezi – precursor al poeziei carcerale* 196

Neculai Muscalu, Anişoara-Nina Dumitrov, *A. D. Xenopol – Opera istorică şi atitudinea sa faţă de limba română literară* 202

Marilena Bobîrnilă (Niță), *Vasile Voiculescu şi dinamica simbolului* 208

Lacrima Johanna Bădescu, *O viaţă în beneficiul culturii – Romul Munteanu* 215

Elena-Elvira Moldovan, *Fărâmă pe strada tainelor* 224

Sorin Gheorghe Suciu, *V. Voiculescu în atmosfera* Gândirii 230

Irina Zamfir, *Ana Blandiana – Despre miracolul alterităţii* 240

Rodica Ioana Olah (Marian), *Constantin Virgil Gheorghiu - Singurătatea ca preţ al demnităţii* 246

Mihaela Dumitreasa (Vatamanu), *Ceremonialul lingvistic în nuvelele lui Ştefan Bănulescu* 252

Ramona Buruiană, *Aspecte ale prozei cu tematică rurală la început de secol xx* 258

Adriana Loredana Pop (Dan), *Romulus Guga, dramaturgul* 266

Diana - Elena Tocaciu, *Universul satului transilvănean în creaţia lui Ion Agârbiceanu* 273

Petrica Paţilea (Crângan), *Poezie şi pamflet la Mircea Dinescu* 280

Carmen Nane, *Dimensiunea apolinică şi componenta creatoare a publicisticii călinesciene* 290

Anca Cazacu, *Mircea Nedelciu - o poetică a textului* 297

Monica Zaharia, *Imaginea scriitorului în proza lui Anton Holban* 311

Florea Marius-Virgil, *Mircea Eliade – strategii de interpretare* 315

Anca-Narcisa Leizeriuc, *Biografismul difuz şi poezia lui Mircea Ivănescu* 320

Călin Crăciun, *Titu Maiorescu – Tradiţionalist atipic* 331

Hristina E. Popa, *Imaginea torţionarilor în memorialistica detenţiei comuniste* 342

Ioana Laslo (Nemeş), *Cerebralizarea erosului* 348

George-Florian Neagoe, „Seminţia lui Laokoon" *de Ştefan Aug. Doinaş: o lectură informativă* 358

György Géza-Árpád, *Imaginea morţii în poezia interbelică* 367

Gabriel Petric, *Aspecte arhetipale ale dimensiunii tragice în* Mioriţa 372

Melinda Crăciun, *Paradigma scrisului feminin* 382

Mihaela Bal, *Ion D. Sîrbu. Trădarea filozofilor* 392

Elena Corina Bugheanu (Barbu), *Un ermetic postmodern: Ion Stratan* 402

Mariana-Adela Rezan, *Mimica şi gestica limbajului - Gellu Naum* 408

Mia Chindriş, *Limbă şi identitate în* Jurnalul suedez *al Gabrielei Melinescu* 418

Bogdan Raţiu, *Ludicul şi ficţiunea în romanul postmodern. "Travesti" de Mircea Cărtărescu* 426

Carmen Oltean, *Oratorul religios Nicolae Steinhardt* 435

Diana Anca Niţulescu, *Structuri arhetipale în proza lui Ştefan Bănulescu* 444

Lia Faur Florica, *Autorul şi opera. Înrudirea scrisului cu moartea* 451

Florina Daniela Moldovan Lircă, *„Rezistența prin cultură". Cercul Literar de la Sibiu* 459

Ariana Covaci, *Singurătate şi singularitate în proza lui Sorin Titel* 470

Laurenţiu Ichim, *Ştefan Agopian,* Sara. *De la structurarea naraţiunii la construcţia sensului* 479

Livia-Elena Neagoe, La porţile nopții – *o poezie a „ruinelor" fizice* 485

Oana-Cătălina Ninulescu, *Fracturismul poetic românesc. A fost sau n-a fost?* 490

Sonia Vass, *Trup și Literă. Extravaganțe ale corporalității în proza lui Gheorghe Crăciun* 499

Viorel Chirilă, *Specificul fantasticului din proza Anei Blandiana* 509

Veronica Buta, *Poezia sorescianã şi ironia simulacrã* 520

Anca Steluţa Sântimbrean, *Complex şi eliberare de complex* 529

Oana Soare, *I.L. Caragiale şi ostilitatea faţă de modernitate* 538

Liana Cristea, Ostinato – *romanul suferinţei împărtăşite şi al răzbunării visate* 548

Eugen Radu Wohl, *Spectacolul singurătăţii. Teatralitate şi performativitate în corespondenţa lui Ion D. Sîrbu* 557

Amelia Diana Nan, *Domnul mare și tare – În căutarea paradigmei pierdute* 564

Aurora Țeudan, *Efectul parergonal în* Clipa cea repede 572

Elena Butuşină, *Pentru o analiză a alterităţii în literatura contemporană* 581

Romelia Popp, *Leonid Dimov - manierismul oniric* 589

Emanuela Porumb (Reţe), *Dumitru Popovici în documentele de arhivă* 597

Cristina–Elena Ciuntuc, *Literatura română între etic şi estetic în epoca comunistă* 604

Oana Codarcea, *Şcoala de la Târgovişte* 613

Andreea Nora Pop, *Semantica expresiilor frazeologice* 623

Cătălin Drăcşineanu, *The Relationship Between The Modern Intellectual And Civil Society* 632

Maria Alexandriuc Dolhăscu, *Formarea satelor de pe valea inferioară a râului Suceava* 642

Anca A. Chetrariu, *Autotraducerea - o rescriere? Cazul Irinei Mavrodin* 651

Anuța-Rodica Ciornei (Ardelean), *Elemente și principii ale lexicologiei coseriene. Aplicație pe fitonimia biblică românească* 659

Tatiana Kononova, *Unităţile lexicale în contextul sociocultural* 669

Andreea Drișcu, *Momentul Radu Tempea în tradiția gramaticală a secolului al xviii- lea* 673

Tamara Daniela Mocanca, *Toponime din Valea Superioară a Putnei vrâncene* 683

Elena Deju, *Stilul în viziunea lui Ion Coteanu* 693

Oxana Chira, Angela Bucataru, *Rolul eufemismelor în textele lirice ale lui Grigore Vieru* 697

Cristina-Mariana Lungu (Cărăbuş), *Distincţia câmp semantic / clasă lexicală. Cu aplicaţie la zoonimia biblică românească* 701

Ana Veronica Catană-Spenchiu, *Samuil Micu traducător al* Septuagintei *şi revizor al Bibliei de la Bucureşti. Aspecte lingvistice şi traductologice* 712

Monica Năstasi, *Translation as Cross-Cultural Communication* 723

Cristina Chifane, *Translating Literature for Children in the Context of Globalization* 728

Ioana Raluca Vişan, *Lexical Peculiarities of Maritime Discourse* 735

Oxana Chira, *Unele consideraţii pe marginea eufemismelor frazeologice* 745

Viorica Condrat, *Strategies Creating Humor in Film Dialogue* 752

Maria Aciobăniţei, *Cultural Identity and Stereotype in Proverbs and Idiomatic Expressions* 759

Cristina Obreja, *„Nu impozitaţi măgarii !" O perspectivă semantico-semio-discursivă* 768

Gabriela Ciornei, *Forme şi funcţii ale conectorilor discursivi. Perspectivă interlingvistică* 774

Alina – Viorela Varvaroi, *Verba dicendi în frazeologia românească şi spaniolă* 784

Lăcrămioara Cocîrlă, *Actanţii interacţiunii comunicative din dezbaterea culturală televizuală – identităţi, roluri şi atitudini* 793

Georgeta Colăcel, *Informativitatea textualităţii în discursul informatic* 803

Silvia Chiosea, Epistolă *şi* Panegiric către Brâncoveanu. *Problematica filologică* 812

Maria Emanuela Roşa Zah, *Anglicismele – aspecte ale influenţei limbii engleze* 818

Ioana Stoicescu, *Lexical Aspect in Child Language* 822

Marius-Claudiu Pintilii, *Complimentul şi gluma – strategii ale politeţii pozitive în discursul politic românesc actual* 830

Sorina Postolea, *Hybrid Terms in the Romanian Language of Computer Science* 839

Enikő Tankó, *On the Acquisition of the English Passive Construction by L1 Speakers of Hungarian. Experimental Data, Results and Conclusions* 845

Zsuzsanna Dégi, *Multilingualism of Autochthonous Minorities: the Case of Transylvania* 855

Măduţa Gyongyver, *Corespondenţa dintre complementele necircumstanţiale şi propoziţiile echivalente* 868

Bernadette Kajcsa, *Factori care influenţează structurarea lexiconului mental al preşcolarilor bilingvi români-maghiari. Studiu de caz* 872

Cătălin Nicolau, *Viziunile lui G. Ivănescu şi E. Coşeriu asupra schimbării lingvistice* 881

Ramona-Agneta Cioranu (Nedea), *The Truthfulness of News Translation* 890

Maria Aurelia Cotfas, *Indicative and Subjunctive Complement Clauses in Romanian: Some Relevant Asymmetries* 899

Maria Loredana Pentelescu (Buculei), Neculai Muscalu, *Aspecte toponimice de pe Valea Moldovei* 907

Brîndușa Dodiță-Farcaș, *Pragmatic Aspects of Business Communication* 916

Emanuela Cristina Porutiu, Laura Adina Muresan, *On Editorials* 922

Andreea Năznean, *Teaching Creative Translation* 929

Valeriu-Nicolae Nichitean, *Contrar, potrivit şi conform. Adverbe şi/sau prepoziţii?* 934

Adrian Năznean, *Strategies in The Translation of Medical Articles* 941

Corina Bozedean, *Cristalizarea formei şi a sensului în scrierile lui Henry Bauchau* 946

Mihai Enache, *A Comparative Analysis of the Nativity Motif in Libro de Alexandre and in General Estoria of Alfonso the Wise* 955

Alexandru Costandachi, *Popoarele ''necurate'' Gog și Magog în versiunile ruseşti ale romanului lui Alexandru* ...965

Tamara Daniela Mocanca, *Trăsături fonetice ale graiurilor din Valea Superioară a râului Putna, judeţul Vrancea* 973

Ramona-Olga Pohoață, *Tendinţe de restructurare a construcţiilor fixe în presa scrisă* 984

Viorica Cojocariu (Blinda), *Spaţialitatea ca inimă a discursivităţii* 994

Alexandru Gruian, *F. Brunea-Fox – drumul de la literatura de avangardă la reportaj* 1005

Anamaria Blanaru, *Dubla reflexivitate a textului metaficţional* 1016

Monica Eftimie, *Adapting Cinematic Strategies.The Case Of* Apocalypse Now Redux 1021

Carmen-Elena Niță, *Viziunea critică a lui Nicolae Balotă* 1029

Ancuța Dinu (Gurban-Dinu), *Fantasticul – repere terminologice. Opţiuni metodologice şi conceptuale* 1038

Dan Lototchi, *Textul ca locuțiune* 1047

Irina Georgescu, *Contexte ale literaturii. Influenţe, traduceri, ideologii* 1056

Andreea Drăghicescu, *Proletcultismul între ,,a fi'' sau ,,a nu fi''* 1065

Adriana Rusu, *O perspectivă asupra condiţiei critice* 1076

Mihaela-Alina Teodor Chiribău-Albu, *Hermeneutica de tip creator* 1079

Adriana Stan, *''Preistoria'' structuralismului românesc* 1088

Daniela Filip, *Specificul alegoriei şi nivelurile sale de sens* 1097

Alexandra Gruian, *Aspecte peratologice în basmul popular românesc* 1107

Laurențiu Malomfălean, *Texte și prefixe. Din postmodernism în prezent* 1115

Delia Gavriliu, *Genurile redacţionale în presă şi organizarea lor în hiperstructuri* 1122

Adriana Milică, *Interdicţii culturale: tabu-ul publicitar* 1130

Oana Demeter, *Corporalitate şi contracultură* 1137

Corina Boldeanu, *Sub masca adâncă a conştiinţei convenţiei* 1149

Letiția Goia, *Vocea umană – forța expresivă a mesajului literar* 1160

Ruxandra Bularca, *Bazarul și Catedrala – Modelul citirii creative în mediul digital* 1169

Simona Gruian, *Mitul și societatea de consum* 1180

Adriana Rusu, *Ipoteze privind literatura română sub comunism* 1187

Aurora Paşcan, *Ioan Groşan – intertextualitate şi vizualitate* 1197

Sofia Sonia Elvireanu, *Exilul românesc postbelic* 1206

Ana Maria Fomin, *Beyond Good and Evil: Mircea Eliade's Quest for Universal Man* 1219

Liliana Stela Ţigănaş (Balan), *Ipostaze identitare în proza exilului românesc din America: Norman Manea, Dumitru Radu Popa, Constantin Virgil Negoiţă* 1229

Diana Darabană, *Eminescu şi C. A. Rosetti: dialog în antiteză* 1239

Lavinia Şerbu, *Femeia orientalã în opera Marthei Bibescu* 1248

Mariana Anton, *Feminitatea – complementaritate şi/sau contradicţie. Glose pe marginea textelor exegetice ale lui Vasile Lovinescu* 1253

Lia Faur Florica, *Personajul scriitor* 1262

Mihaela-Alina Teodor Chiribău Albu, *Instanţele comunicării narative în nuvele fantastice ale lui Mircea Eliade* 1270

Maria Cheţan, *Elemente de modernitate în concepţia doinaşiană despre traducere* 1279

Cristina Obreja, *Mesaj, imaginar, creativitate, reflexii ale imaginarului lingvistic în discursul jurnalistic* 1288

Maria-Alexandrina Tomoiagă, *Relaţia metaforică dintre numele proprii şi numele comune* 1303

Adriana-Maria Robu, *Caracteristicile discursului din perspectiva modelelor integratoare şi a lingvisticii integrale* 1309

Otilia-Carmen Cojan, *Tematism şi simbolism în opera lui Jacques Chessex* 1315

Eduard Constantinescu, *The Golding Hero in Search of Expiation* 1323

Iulia – Alina Mocanu, *Jungian Hallmarks in John Fowles'* The Magus 1333

Adriana Carina Duban, *Sin, Punishment, and Redemption. Hester Prynne Vs. Agata Sălceanu* 1337

Olcar Enikő, *Revista „Cultura" – paradigmă a apropierii româno-maghiare* 1343

Irina Ghiorghiasa, *Resemantizarea unui mit: Jean d'Ormesson,* Povestea jidovului rătăcitor 1353

Georgiana Ciobotaru, *Identitary Hypostases in Central -European Prose* 1363

Anca Manea, Possession – *Reflecting On Fiction* 1370

Livia Silvia Marcu(Rău), *Herta Müller şi spirala existenţei* 1378

Marcela Cristina Iuga, *Mitul faustic în* Mica sirenă 1385

Nagy Imola Katalin, *Reminiscenţe central-europene în literaturile din Transilvania* 1394

Ana-Maria Ţipel (Zăloagă), *Slavitatea în concepţia lui Velimir Hlebnikov* 1402

Marius Iosif, *Crimă şi pedeapsă... şi renaştere* 1410

Diana Cuşmerenco, *Analiza comparatistă ca posibilitate a paralelismelor inedite: Dostoievski şi Marin Preda* 1420

Silvia-Oana Alestar, *Modalităţi de redare a dimensiunii spaţio-temporale în opera lui Boris Vian* 1426

László Lilla, *Representation of Gender in Hungarian and Romanian Movies in the First Decade of the 21st Century* 1432

Mihaela Haşu, *Demitizare şi desemantizare în romanescul nipon contemporan* 1439

Iulia Diana Rusu, *Mesianism literar: mit cristic şi dimensiune marială a scriiturii la Jean Rouaud şi Philippe Sollers* 1449

Ileana Vesa, *Demistificarea lumii şi sindromul I-Cabod* 1456

Monica Alina Danci, *An Insight Into Rumi's Mysticism* 1465

Cristina Vidruţiu, *Ciuma şi logica circularităţii în* Decameronul 1471

Olga Grădinaru, *Scurtă incursiune în problematica personajului pozitiv în proza rusă şi sovietică* 1479

Ioan Flaviu Pătrunjel, *Oribilul, Teroarea şi Sublimul. Categorii estetice folosite în construcţia narativă a jocurilor video din specia* Survival Horror 1488

Dana-Mihaela Bereholschi, *Momente cheie în istoria traducerii operei balzaciene în secolul al xx-lea* 1498

Monica Alina Danci, *Mitul creaţiei în* Zohar 1507

Iulia Diana Rusu, *„Complexul lui Iuda": între libertate şi predestinare în* Evanghelia după Pilat, *de Eric-Emmanuel Schmitt* 1511

Angela Măgheruşan Precup, *Proiectul literar româno-maghiar în presa Transilvaniei interbelice* 1521

Aurora Stănescu, *Instanţele comunicării lirice în poezia postmodernă* 1530

Violeta Bercaru, *Metafora inclusă* 1541

„RECITIRI EMINESCIENE”. DESPRE IUBIRE SAU LIMITELE ROSTIRII

Drd. Silviu MIHĂILĂ
Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba-Iulia

Lucrarea îşi propune să ,,deschidă” atât din perspectiva istoriei ideilor literare cât şi a modelelor hermeneutice propuse opera celui mai de seamă reprezentant al romantismului românesc, Mihai Eminescu, respectiv, poezia ***Replici****. Alături de tema sacrului la Eminescu, erotica eminesciană – atât cea din biografia poetului cât şi cea din opera poetică – este una dintre temele hermeneutice predilecte ale criticilor literari. De aceea, cred că singularitatea emblematică a eroticii eminesciene se înscrie în registrele ,,fierbinţi”, ,,tabu”, de ,,rezistenţă eminescologică”, redactate însă, de multe ori, la un grad scăzut de performanţă a specialităţii.*

Ne propunem ,,să citim” opera eminesciană printr-o grilă nouă, modernă de lectură şi anume, aplicând teoriile poststructuraliste lansate de Jacques Derrida despre caracterul indecidabil al unui text literar, despre ,,deghizarea” şi ,,devenirea” plurisemantică, retorică a oricărui text – figuralul – precum şi despre ,,neputinţa” subiectului interpretant de a ,,rosti”, ,,numi”, ,,defini”, ,,exprima” ş.a.m.d., în totalitate, iubirea. Poezia eminesciană, credem că, se dovedeşte a fi pe cât de ,,uşor” sau ,,comun” de citit – în spiritul lansat de către marea majoritate a exegeţilor – pe atât de nouă şi de revelatoare la un close reading; insolitul reiese tocmai din locurile comune, arhicunoscute, ,,trase la indigo” de către studiile de specialitate. Adică, de unde ne aşteptăm mai puţin să se întâmple.

Cuvinte-cheie*:* canon, romantism, modernism, figural, deconstrucţie, indecidabil, iubire.

1. „Eminescu după Eminescu”: de la „*criza*” canonului romantic la „*deconstrucţie*”

Exegeza eminiesciană cunoaşte două direcţii majore de investigare a universului eminescian: prin ,,punerea în oglindă” a lui Eminescu cu literatura posteminesciană şi prin situarea istorico-literară, tematologică, stilistică a operei eminesciene sub ,,cupola” romantismului major european. Ne interesează ceea de a doua direcţie de cercetare şi ne vom susţine afirmaţiile în baza argumentelor propuse de Ioana Bot- ,,cunoscând reflexele leneşe ale unor trasee cartografiate de mai bine de un secol de primii exploratori ai operei, şi anume: despre *ultimul mare romantic european*, despre *poetul iubirii absolute*, despre *armonia limbii sale poetice* şi atâtea altele, încerc să demonstrez o nonsuprapunere între ceea ce textul arată şi demonstrează prin construcţia sa. Astfel de ,,uzaje celebre”, moştenite şi devenite adevărate poncife în interpretarea exegezei eminesciene, îmi întăreşte convingerea că Eminescu, mai degrabă, se desparte de romantism. Poetul anunţă, în fond, o nouă paradigmă cea a existenţei postromantice, mai exact, a modernismului timpuriu.”[1] Cu toate acestea, nu ne propunem să negăm apartenenţa poetului la spiritul veacului romantic, faptul că Eminescu este un poet romantic îl ştim prea bine; lucru mărturisit chiar de poet prin versurile programatice devenite,

[1] Apud Ioana Bot, Conferinţă susţinută în cadrul *Colocviului Naţional Studenţesc ,,Mihai Eminescu”*, Iaşi, 22.05.2008.

odată cu trecerea timpului, modalitate de revendicare a exegeţilor în ceea ce priveşte demersul hermeneutic propus, unul exclusiv romantic: „Nu mă-ntoarceţi nici cu clasici, / Nici cu stil curat şi antic- / Toate-mi sunt deopotrivă, / Eu rămân ce-am fost: romantic.” *(Eu nu cred nici în Iehova)*. Teza pe care dorim să o urmărim urmăreşte, de fapt, o relativizare a raportării poetului naţional exclusiv la sfera romantismului major european. Închiderea lui Eminescu în detrimentul unor bariere exegetice de tipul *scriitor romantic* (şi atât!) limitează aria de interes a cercetătorului în ceea ce priveşte evidenţierea de noi şi seducătoare ipoteze de ordin exegetic. Prin situarea lui Eminescu la graniţa dintre romantism şi modernism, într-un punct terminus de criză, încercăm să deschidem opera poetului atât din perspectiva istoriei ideilor noastre literare cât şi a modelelor hermeneutice propuse.

2. Figural şi indecidabil în *Replici*

Voi urmări această „nonsuprapunere” - între ceea ce textul spune că face şi ceea ce dovedeşte prin construcţia sa - în poezia *Replici* (1871), pe care o consider emblematică din această perspectivă. Textul poetic denunţă, cu alte cuvinte, criza canonului romantic la Eminescu şi drept soluţie- despărţirea poetului de romantismul european major. Călin Teutişan vorbeşte despre „instaurarea convenţiei”[2] la Mihai Eminescu, adică o *construcţie* a textului poetic care naşte (falsa) impresie că s-ar încadra în totalitate sub auspiciile romantismului major, pentru că „prin criterii romanticii intenţionează să rezolve ruptura dintre subiect şi obiect, pe de-o parte, dintre eu şi lume, iar pe de altă parte, dintre conştient şi inconştient (teren pe care se aproprie cel mai mult de paradigma modernităţii).”[3] Prin urmare, voi numi criza canonului romantic eminescian, în termenii lui Jacques Derrida, *deconstrucţie* prin care înţeleg: „o dinamizare a conceptelor în manieră nonhegeliană, adică sub forma unui pluralism în care contrariile coexistă complementar, fără a mai ajunge la momentul rezolvării logice prin sinteză […] practicând o pedagogie a ambiguităţii.”[4] Voi utiliza conceptele de *figural* şi *indecidabil* (pe care le voi defini pe parcursul analizei de text) specifice *„deconstrucţiei”*, pentru a demonstra faptul că textul eminescian „se deconstruieşte” pentru a atinge un alt grad de actualitate, cu alte cuvinte, „nu mai găsim în text ceea ce plecasem să aflăm, pentru că textul nu face ceea ce promisese să facă.”[5]

Erotica este una dintre temele poeziei eminesciene cel mai des interpretată şi socotită, de cele mai multe ori, „tabu”, de „rezistenţă eminescologică”: „erotica a constituit unul dintre obiectele predilecte ale exegezei […] poetul nostru naţional se vedea consacrat şi comentat ca *poet al naturii şi iubirii, mai îndrăgostit de iubire decât de femeie, căutător de absolut în dragoste* […] tocmai din cauza acestei aparente limitări a <<sensului nou>>, considerăm că ea (*erotica, n.n.*) constituie un obiect cum nu se poate mai potrivit al unei recitiri cu mize polemice.”[6]

Poezia *Replici* este construită după „reţetele” modelului romantic european, tema fiind iubirea, ilustrată de scena perechii îndrăgostite: „poezia eminesciană nu evită forma

---

[2] Vezi Călin Teutişan, *Eros şi reprezentare. Convenţii ale poeziei erotice româneşti*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, pp. 79-129.
[3] *Ibidem*, pp. 88-89.
[4] Jacques Derrida, în Ioana Em. Petrescu, *Modernism. Postmodernism. O ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003, p. 28.
[5] Apud Ioana Bot, *loc.cit.*.
[6] Ioana Bot, *Discursul unei priviri îndrăgostite - exerciţiu de recitire a poeziei eminesciene* -, în *Limbă şi literatură*, anul XLIV, vol. III-IV, Bucureşti, 1999, p. 18.

adresativă, confesivă, prin care personajul liric îşi comunică starea îndrăgostită iubitei."[7] La o primă vedere, dialogul liric ,,cântă" iubirea romantică într-un registru armonios, siropos, ,,ca la carte", aşa cum cere romantismul major european: ,,în tonuri care amestecă nuanţele elegiei cu cele ale idilei se configurează [...] o imagine intimistă, în care cuplul îşi trăieşte cu o beatitudine uşor disperată sentimentul autosuficient, în izolare faţă de lume sau preluând din aceasta doar elementele cosmice simbolice."[8]

Scena dialogului romantic este ilustrată de confesiunile de iubire ale îndrăgostiţilor: sub forma schimbului de replici, poezia pune în discuţie declararea iubirii în relaţie cu ,,cel de lângă", cu alteritatea. Construcţia simetrică a poeziei se bazează pe un paralelism al oglindirii: ,,poemul formulează o alchimie apolinică a amorului împărtăşit [şi, *n.n.*] se reflectă prin gestica ritualică a personajelor, în propriile sale oglinzi paralele, alcătuind astfel un construct artistic ale cărui graniţe transcend limitele mecanice ale paginii tipărite şi se instalează într-un spaţiu al infinitului."[9] Încercarea de definire a ,,celuilalt", a partenereului, a alterităţii uzează de clişeele şi imaginarul romantic ,,bătătorit", canonic în epocă, astfel încât, avem (falsa) impresie că textul nu ne spune nimic nou decât ceea ce ştiam deja şi că poezia eminesciană este cât se poate mai explicită şi previzibilă: adică, una presărată cu ,,ingredientele" specifice romantismului, înfăţişându-ne aceeaşi ,,poveste" languroasă, aşa cum suntem obişnuiţi, într-un registru al figurilor de stil şi al vocabularului sentimental, amoros, specific îndragostiţilor: ,,Tu eşti o undă, eu sunt o zare / Eu sunt un ţărmur, tu eşti o mare, / Tu eşti o noapte, eu sunt o stea- / Iubita mea." *(Replici)* Însă aşa cum observă Ioana Bot, la Eminescu ,,experimentul imaginarului poetic este mereu însoţit de experimentul limbajului poetic [...] astfel încât să pună la încercare limitele şi puterile limbajului poetic. Pentru a fi deplină, experienţă fiinţei îşi caută mereu o expresie în cuvântul poetic, care să excedeze în vreun fel limitele rostirii inaugurate."[10] Întrebuinţând exclusiv verbe la indicativ prezent, descrierea celor doi îndrăgostiţi de către fiecare în parte ,,se construieşte într-un regim al prezentificării, iar sub aspect retoric [forma fixă de trei versuri şi un vers final sintetizator, de tip concluzie, *n.n.*] este un contrapunct pentru discursul privirii îndrăgostite şi, totodată, o tentativă de a submina valoarea de prezentificare a cuvântului care descrie ceea ce vede subiectul, ceea ce vede fiecare jumătate a perechii în celălalt."[11]

Prin încărcarea poeziei cu elementele de viziune romantică - tropi romantici ,,pitoreşti" şi o atmosferă visătoare, halucinatorie, încărcată de vrajă şi emoţie: ,,Tu eşti o ziuă, eu sunt un soare / Eu sunt un flutur, tu eşti o floare / Eu sunt un templu, tu eşti un zeu- / Iubitul meu." *(Replici)* - pe care le... denunţă, textul oferă limbajului romantic posibilitatea de a fi reluat din nou: ,,limba pare nu numai pusă la treabă, realizată, ci şi întoarsă la origini, restaurată într-o forţă primară de aprezentare, refăurită în semne noi."[12] Astfel, *figuralul* - în termenii lui Laurent Jenny: ,,procesul estetico-semantic care condiţionează readucerea discursului la puterea actualităţii"[13] - se caracterizează la nivelul construcţiei poeziei *Replici* ,,printr-un paralelism neîntrerupt între *acţiune* şi *cuvânt* (înţeles întotdeauna ca *logos*, cuvântul configurează spaţiul de rostire al figuralului [...] un asemenea tip de text pune

[7] Călin Teutişan, *op.cit.*, p. 97.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, p. 98.
[10] Ioana Bot, *Discursul unei priviri îndrăgostite - exerciţiu de recitire a poeziei eminesciene* -, art.cit., p. 20.
[11] *Ibidem*, pp. 28, 30.
[12] Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, traducere de Ioana Bot, prefaţă de Jean Starobinski, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 16.
[13] *Ibidem*, p. 10.

împreună, în fragilitatea revelaţiei, al întâlnirii celor doi în pereche, puterea privirii de a accede la *sens*, <<văzut>> de fiecare din parteneri în celălalt, şi puterea cuvântului (<<îndrăgostit>>) de a exprima acest sens, încercându-le pe amândouă."[14]

Identitatea celor doi îndrăgostiţi rămâne incompletă, numirea/rostirea iubirii cere nerostitul, iar ambiguitatea caracterizărilor cere *indecidabilul*. Termen propus de Jacques Derrida, *indecidabilele* sunt ,,nuclee semantice care transcend opoziţiile filozofice (binare), conţinându-le totuşi într-o formă care interzice rezolvarea antinomiei prin sinteză dialectică [...] şi menţin limbajul în stare de nedeterminare, dezorganizându-l din interior prin ambiguitatea lor structurală [...] de tipul *pharmakon*: *nici... nici*; *sau... sau; şi... şi*)."[15] Definirea îndrăgostiţilor cere nerostitul, deoarece caracterizarea ,,celuilalt" este o încercare de ,,rostire pe jumătate", parţială; în fond, a ceea ce nu se poate în întregime rosti, numi, exprima, echivala, desemna sau cuantifica: ***iubirea***. Deşi poezia se structurează pe întinderea a şase strofe - dintre care două aparţin dialogic iubitului, iar patru strofe aparţin rostirii iubitei - lectorul tot nu află *cine* este iubitul şi *cine* este iubita. *Indecidabilul* ,,nu va avea niciodată însuşiri proprii şi definibile"[16] , de aceea, discursul celor doi îndrăgostiţi care se destăinuie şi se privesc ,,numeşte, alegoric, sensul de <<nenumit>> […] prima caracteristică a acestei priviri ce se rosteşte este fundamentala ei ambiguitate."[17]

Şi pentru Carmen Vlad, la nivel tematic, textul poetic îmbracă ,,hainele" alegorice ale ambiguităţii numirii, ,,nuanţele" textului încercând o rescriere poetică a raportului lingvistic dintre *semnificat* şi *semnificant* care ,,se instituie pe relaţia a două planuri fundamentale: planul conţinutului şi cel al expresiei, sau, altfel spus, pe relaţiile elementelor care semnifică cu elementele semnificate"[18]. Bazându-ne pe afirmaţiile lansate de Carmen Vlad, observăm că textul poetic propune o dublă posibilitate de decodificare a mesajului liric. Pe de-o parte, într-un cod exclusiv romantic şi, prin urmare, ,,elementele care semnifică" deducem că fac parte din inventarul imaginarului romantic, prin serii de comparaţii în corespondenţă uşor de ghicit la nivel tematic, a planului conţinutului: dacă iubitul e *rege*, iubita e *regină* ş.a.m.d. Pe de altă parte, ,,elementele semnificate"- la nivelul planului expresiei - sugerează un nou cod poetic de descifrare a textului liric, bazat, fără-ndoială, pe tiparele poetice romantice (adică pe ,,elementele care semnifică"), dar pentru a anunţa o nouă ,,partitură" poetică: *cea modernă*.

Imposibilitatea numirii/definirii partenerului se realizează printr-o serie de termeni exclusiv substantivali care alcătuiesc un portret ***indecidabil***, de tipul *şi... şi*: iubitul este şi ,,zare" şi ,,ţărmur" şi ,,stea" şi ,,ziuă" şi ,,floare" şi ,,zeu" şi ,,stemă" şi ,,geniu" şi ,,rege" şi ,,lumină" şi ,,cânt", iar iubita este şi ,,undă" şi ,,mare" şi ,,noapte" şi ,,soare" şi ,,fluture" şi ,,templu" şi ,,frunte" şi ,,problemă" şi ,,regină" şi ,,caos" şi ,,arpă". ,,Elementele semnificate" construiesc, astfel, o imagine a fiecărui îndrăgostit în parte: ambiguă, slab conturată şi nedefinită în totalitate, adică suspendată.

Simptomatică pentru ,,erotica eminesciană" ni se pare asocierea antinomică *masculin-feminin*, exemplificată în poezia *Replici* prin opoziţia *,,zi-noapte"*, înscriindu-se, prin urmare, în registrul eroticii eminesciene tematizată de Edgar Papu: *aproape-departe*; şi care instituie, în termenii Ioanei Bot, imposibilitatea refacerii androginului platonician, drept urmare,

[14] Ioana Bot, *Discursul unei priviri îndrăgostite - exerciţiu de recitire a poeziei eminesciene* -, art.cit., p. 21.
[15] Jacques Derrida, în Ioana Em. Petrescu, *op.cit.*, pp. 68, 69.
[16] Jacques Derrida, *Diseminarea*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 101.
[17] Ioana Bot, *Discursul unei priviri îndrăgostite - exerciţiu de recitire a poeziei eminesciene* -, art.cit., pp. 28, 22.
[18] Carmen Vlad, *Semiotica criticii literare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p. 103.

imposibilitatea împlinirii iubirii, căci, dacă ,,apropierea înseamnă moarte, în schimb distanţa înseamnă nevoie de puntea ambiguă a rostirii, adică suferitoare înstrăinare de celălalt, pe care îl văd, îl recunosc ca jumătate a mea, dar care, astfel, nu sunt eu, până la care nu voi ajunge niciodată deplin, decât încetând amândoi să mai fim"[19]: ,,O, tot ce-i mistic, iubite barde, / În acest suflet ce ţie-ţi arde, / *Nimic nu e, nimic al meu* / E tot al tău." *(Replici, s.n.).*

În concluzie, credem că poezia eminesciană *Replici* ne oferă posibilitatea de a pune sub semnul întrebării apartenenţa lui la paradigma romantică, ceea ce ne îndreptăţeşte să îl privim pe Eminescu desprinzându-se de viziunea utopiei romantice, fiind, mai degrabă, un exponent al unei noi episteme. Limbajul eminescian riscă, doreşte să ajungă unde limba nu a mai ajuns, principala sa funcţie fiind inovarea stilistică, configurativă, ontologică etc., căci: ,,plasată la punctul de emergenţă a conştiinţei în lume, lirica se realizează *în cuvânt*, adică printr-o permanentă spargere a limitelor limbajului, pregătind limba pentru noile concepte prin care ea va asuma, în contul gândirii umane, universul."[20]

BIBLIOGRAFIE

BOT Ioana, Conferinţă susţinută în cadrul *Colocviului Naţional Studenţesc ,,Mihai Eminescu"*, Iaşi, 22.05.2008.

BOT Ioana, *Discursul unei priviri îndrăgostit - exerciţiu de recitire a poeziei eminesciene*, în *Limbă şi literatură*, anul XLIV, vol. III-IV, Bucureşti, 1999.

DERRIDA Jacques, *Diseminarea*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1997.

JENNY Laurent, *Rostirea singulară*, traducere de Ioana Bot, prefaţă de Jean Starobinski, Bucureşti, Editura Univers, 1999.

PETRESCU Em. Ioana, *Configuraţii*, ed. a II-a, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2002.

PETRESCU Em. Ioana, *Modernism. Postmodernism. O ipoteză*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi postfaţă în limba franceză de Ioana Bot Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003.

TEUTIŞAN Călin, *Eros şi reprezentare. Convenţii ale poeziei erotice româneşti*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005.

VLAD Carmen, *Semiotica criticii literare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică,1982

[19] Ioana Bot, *Discursul unei priviri îndrăgostite - exerciţiu de recitire a poeziei eminesciene* -, art.cit., p. 30.
[20] Ioana Em. Petrescu, *Configuraţii*, ed. a II-a, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2002, p. 10.

DIRECŢII ALE DEZVOLTĂRII CULTURALE ŞI LITERARE ROMÂNEŞTI ÎN PRIMA PARTE A SECOLULUI AL XIX-LEA
FUNCŢIA DE INSTRUMENT CULTURAL A TRADUCERILOR –

Drd. Mirela CURCA (BUZOIANU)
Universitatea Dunărea de Jos, Galaţi

Studiul îşi propune să ilustreze succint aspecte ale epocii care au creat oportunitatea europenizării ţării şi a asimilării rapide a civilizaţiei moderne. În plan literar, europenizarea însemna import de bunuri spirituale străine, proces inerent oricărei literaturi în faza debutului. În consecinţă, vom urmări să aratăm că Romantismul constituie la noi, orientarea predominantă a epocii, sub două ipostaze: una majoritară, de tip Lamartine, Chateaubriand, Victor Hugo; cealaltă minoritară, ilustrată prin Byron.

***Cuvinte-cheie**: finalitatea artei; transfer cultural; modelul lamartinian; moştenirea byroniană*

Cercetând marile literaturi ale Europei occidentale, se constată că pretutindeni, secolul al XIX-lea se "rupe printr-o mişcare riguroasă"[1] de secolul al XVIII-lea. Astfel, în Anglia, Germania şi Franţa estetica romantismului cultivă "freamătul unei sensibilitţi ce vibrează în faţa supranaturalului, a misterului "[2], căutarea unei revelaţii în imperiul tenebrelor şi inconştientului, cât mai departe de mediocritatea omului de rând. Totuşi, nu poate fi vorba de o ruptură de orice tradiţie, ci de o "eliberare de o tradiţie care oprimă în favoarea altei tradiţii, uitate ". Astfel, romanticii germani dezgroapă goticul şi cântecul popular, mitologia nordică şi alchimia; Elizabetanii şi Shakespeare devin "zeii tutelari " ai romaticilor englezi, iar Sainte-Beuve caută inspiraţie în poeţii Pleiadei, sărind peste două secole de disciplină clasică şi de bun gust codificat în tratate rigide.

Romantismul românesc este înţeles drept "o expresie a deşteptării conştiinţei naţionale", de aceea a avut un caracter omogen, optimist, refractar individualismului şi evaziunii în exotic. În domeniul literar neexistând un clasicism puternic, care să prescrie norme rigide şi să devină "o frână în calea dezvoltării artei"[3], romantismul n-a avut cu cine lupta; el s-a născut fără a întâmpina vreo adversitate de aceea a menifestat toleranţă faţă de directivele literare anterioare.

După o lungă perioadă de aservire, o conjunctură politică şi economică favorabilă, creează poporului român, între 1780-1848, posibilitatea eliberării. Se declaşează atunci, "marea campanie a europenizării ţării şi a asimilării rapide a civilizaţiei moderne"[4]. În plan literar, europenizarea însemna import de bunuri spirituale străine, proces inerent oricărei literaturi în faza debutului, care conform lui P. Eliade, produce consecinţe catastrofale din

[1] CORNEA, Paul, *De la Alecsandrescu la Eminescu – aspecte – figuri – idei* , Editura Pentru Literatură, 1966, Bucureşti(p. 10 - 36);
[2] Ibidem;
[3] CORNEA, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti,2008; p.453
[4] Idem; p. 279

punctul de vedere al înăbuşirii spiritului naţional. In deceniul 1830-1840**, s-au tradus în limba română opere importante din Lamartine, Byron, Victor Hugo**, influenţa acestor scriitori căstigând treptat în extensiune.

Este de reţinut că la noi conceptul de naţiune îmbină atât ideea contractului între indivizi, promovată de Ravoluţia Franceză, cât şi ideea enunţată de romantismul german, al unui Volksgeist, principiu supraindividual ce stă la temelia coeziunii comunităţii. Aşa, de pildă, în cântecele X şi XI ale Tiganiadei, Budai-Deleanu ne face să asistăm la o adevărată **dezbatere asupra celei mai bune forme de guvernământ, în care toate argumentele provin din Montesquieu şi Rousseau.**

"Năzuinţa de a pune la temelia creaţiei seva nutritivă a realităţilor naţionale, fără a pierde însă contactul cu exigenţele spiritului modern" va constitui efortul tuturor scriiitorilor paşoptişti. Cu toţii se vor strădui "să smulgă uitării" momente eroice, să proslăvească figura unor viteji domnitori şi căpitani de oşti, oferind prezentului modele de urmat şi pilde însufleţitoare. Adesea, intenţia patriotică falsifică proporţia reală a evenimen telor, trecutul fiind idealizat. Traducând *Întâmplările lui Telemak,* în 1831, Gr. Pleşoianu adaugă *O vorbire asupra poeziei epice şi de bunătatea poemii lui Telemak***.** Lucrarea era de fapt, o traducere din *La harpe*, care demonstrează că scopul poeziei epice e să zugrăvească virtutea, "înfăţişându-ne fapta unui erou ajutat de ceruri, care săvârşeste un cuget mare, cu toate împotrivirile ce i se pun."[5]

Valorificarea folclorului, în afara faptului că era promovat de Romantism pretutindeni în Europa, e în acelaşi timp, parte integrantă a aceluiaşi imbold de a dovedi demnitatea poporului român. Încă de la începutul secolului al XVIII-lea, Neculce adăugase Letopiseţului său o seamă de legende şi tradiţii populare. Istoria ieroglifică a lui Dimitrie Cantemir conţine un bogat material paremiologic, iar Descrierea Moldovei înregistrează amănunţit ceremonialul nunţii şi alte obiceiuri. Primii scriitori moderni, Văcăreştii, cu toată aparteneţa boierească, au scris si ei versuri inspirate din lirica populară. De reţinut sunt şi culegerile lui Anton Pann, ale preotului ardelean N. Pauletti, ale lui Samuil Mőkesch, învătător sas şi cărticica fizicianului şi doctorului în filozofie de la Viena T. Stamati, numită *Pepelea, sau tradiciuni năciunare româneşti culese, înrânduite şi adăugite.* Interesul manifestat pretutindeni în Europa pentru literatura populară, de la Herder, Percy şi Fraţii Grimm, până la culegerea lui Fauriel din poezia neogreacă şi pseudo-poeziile lui Mérimée, şi-a jucat rolul de stimulent.

Paşoptişţii extind conceptul luminist de finalitate utilitară a artei prin raportare la imperativele momentului istoric. Sub influenţa romantismului social, ei postulează sarcina educativă a scrisului drept o vocaţie cetăţenească, atribuindu-i poetului misiunea de a întruchipa în primul rând aspiraţiile colectivităţii. În special Bolliac şi Mureşanu au fundamentat misionarismula actului poetic. Amintind de Béranger (omagiat si de Alecsandrescu şi Bolliac), de **George Sand, de italienii Alfieri, Cesarotti, Pindemonte, Foscolo, de englezii Scott, Byron, Shelley,** Mureşanu conchidea ferm: "Cu un cuvânt, poeţii din periodul acesta dovedesc învederat la lume că ei ştiu cânta şi de politică, iar nu numai de «frunză verde» şi că versurile lor au contribuit la recâştigarea libertăţii şi independenţei naţionale."[6]

[5] Ibidem;
[6] Idem; p.292

Practica traducerii cunoaşte, în secolul al XIX-lea, în plin romantism românesc, o dezvoltare rapidă şi susţinută. Sincronizarea literaturii române cu literatura din spaţiul european occidental, în special cu cea franceză şi engleză, aduce în discuţie atât o necesară – fie ea şi sumară – teoretizare a demersului în sine al traducătorului, a mizei şi a instrumentarului acestuia, cât şi transformarea implicită a traducerii într-o formă de asumare critică, într-o ipostază inedită a discursului critic românesc pe cale de a se naşte. Ca experienţă a Celuilalt, traducerea reprezintă un transfer cultural – a unui text de bază, aparţinând unui sistem cultural şi literar prim, într-un sistem literar de primire. „Acţiune de importare şi de naturalizare”[7], traducerea implică, de asemenea, o serie de alegeri prealabile de natură lingvistică, stilistică, estetică, chiar şi ideologică, care angajează perspectiva multiplă a antropologiei culturale, a lingvisticii sau a literaturii.

Oprindu-se la perioada dintre 1780-1860, Paul Cornea iniţiază o aplicaţie statistică asupra traducerilor şi traducătorilor, realizând chiar şi un clasament al primilor 12 traducători, pe primul loc aflându-se Heliade Rădulescu cu 31 de titluri(din care 17 opere de Byron). Dintre comentariile aduse de istoricul şi criticul literar, pe marginea aplicaţiei statistice, reţinem evidenta coincidenţă dintre semnarea tratatului de la Adrianopole şi ofensiva receptării în româneşte a literaturilor străine. Notabil este şi faptul că după 1840, data celebrei declaraţii programatice din Dacia literară, nu se înregistrează o diminuare a numărului de traduceri, dimpotrivă, se înregistrează o creştere a ritmului în care se traduce. Fenomenul se explică prin condiţiile epocii, când necesitatea traducerilor era obiectivă, criticul explicând acţiunea lui Kogălniceanu, ca o amendare a principiului traducerilor, în sensul alegerilor nepotrivite a ceea ce se traduce. Aşadar, Kogălniceanu nu făcea decât să deosebească oportun între traduceri folositoare – Montesquieu – şi traduceri rele – Hariton şi Polidor – admiţîndu-le pe cele dintâi şi osîndindu-le pe cele din urmă.

Examinând lista traducătorilor, Paul Cornea descoperă numele unor scriitori cunoscuţi, alături de numeroşi anonimi: G. Antonescu, D. Antoniu, D.G. Afendi, G. Budescu, Ilie Benescu, Adelaida Cristanovski, R.S Campiniu. Se aminteşte şi faptul că în urma unui îndemn domnesc, tinerii Iancu Canta, C. Strat, Alex. şi Gr. Romalos, C. Jean, Th. Codrescu, N. Măcărescu, M. Filipescu se unesc într-o “societate literară”, angajându-se să traducă “Galeria morală” de Ségur în 2 volume, şi Abrégé du voyage du jeune Anacharsis.

Importanţa pe care o deţin traducerile din franceză “confirmă o realitate presupusă, dimensionând-o doar, la adevăratele proporţii.”[8] E de remarcat că franceza se bucură, de fapt, de o preponderenţă şi mai accentuată, întrucât ea intermediază şi traduceri din alte limbi (mai ale din engleză). Aşa de pildă, cunoaşterea unor autori ca Young şi Byron, care au avut un răsunet indiscutabil asupra scriitorilor epocii. Nu mai puţin grăitoare e soarta lui Shakespeare la noi. În manuscrisele lui Barac se regăseşte o traducere a lui *Hamlet* din limba germană, după versiunea Heufeld-Schröder din 1778, iar G. Bariţiu traduce fragmentar *Iuliu Caesar,* la 1840, tot din limba germană. În schimb, St. Băjescu ia ca model pentru *Macbeth* vechea traducere franceză a lui Ducis. De-abia în 1864, cu *Macbeth* a lui P. P. Carp, Shakespeare va fi tradus în limba română direct din engleză.

În cultura şi în literatura română din secolul al XIX-lea se dezvoltă o conştiinţă politică a traducerilor – o “acţiune concentrată şi metodică”, obligatorie pentru “integrarea

[7] Daniel Henri Pageaux, *Literatura generală şi comparată***,** Ed. Polirom, 2000, p. 60;
[8] CORNEA, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti,2008; p.458;

naţiunii române în sfera de idei, aspiraţii şi interese ale civilizaţiei moderne”[9]. Promotorii acestei politici culturale se văd puşi în situaţia de a împăca dorinţa de a înălţa spiritual pe cititori şi obligaţia de a plăcea, “dorinţa de a face pedagogie şi îndatorirea de a face comerţ”[10].

Gheorghe Bariţiu, de plidă, recomanda spre traducere **Fedra** lui Racine, epistolele lui Cicero, operele lui Schiller sau „romanţele spaniceşti” traduse deja de Herder, Voss şi Schlegel în germană. Iar Ion Heliade Rădulescu, cel care pune bazele, în 1836, unui proiect uriaş de traduceri, **Biblioteca universală,** din păcate sortit eşecului prin chiar dimensiunile şi ambiţiile lui, aspira să reunească, într-o **Colecţie de autori clasici**, pe Homer, Xenofon, Demostene, Vergiliu, Tasso, Alfieri, G. G. Byron, Victor Hugo etc.

Din păcare însă, sunt traduse şi numeroase texte din categoria *semifabricatelor literare,* melodrame, literatură bulevadieră ieftină, în care senzaţionalul şi sentimentalismul deţin un loc de frunte. Faptul se explică, pe de o parte, prin structura eterogenă şi insuficient cultivată a publicului român, iar pe de alta, prin nevoia de supravieţuire a posesorilor de edituri şi a tipografilor.

Tocmai de aceea, traduse selectiv, textele clasice se supun criteriilor de accesibilitate şi de transparenţă, şi abia în al doilea rând exigenţei calitative. Ca urmare, A. de Lamartine, G. G. Byron, Voltaire, J. J. Rousseau sau George Sand sunt secondaţi de necunoscuţii Eugène Guinot, Marie Aycard sau Miss Norton, iar titlurile traducerilor vorbesc de la sine despre nevoia de literatură cu funcţie compensativă, specifică unei epoci de transformări politice şi sociale radicale: **Logodnica braziliană, O răzbunare vecinică, Lodovisa sau amorul extraordinar, Logica patimilor.**

Un alt aspect deosebit de semnificativ pentru dialogul (sau lipsa dialogului) cultural bazat pe afinităţi este evident la nivelul selecţiei operate de traducătorii români din secolul al XIX-lea între operele romanticilor francezi A. de Vigny şi A. de Musset, sau G.de Nerval, şi textele lui A. de Lamartine. Faptul este de natură să dea seamă de raportul dintre *cerere* şi *ofertă* pe piaţa traducerilor, dar şi de „indicele de refracţie specific mediului românesc, particularităţile de gust şi limitele orizontului spiritual”al epocii.

Selecţia modelului lamartinian reprezintă, în aceste condiţii, un exemplu de asimilare pe bază de afinităţi. Mai mult, dacă opera lui Lamartine a acţionat ca un veritabil „ferment creator” asupra literaturii române a epocii, procesul istoric al receptării acestuia traduce „dialectica evoluţiei literaturii române vreme de un secol”.

Paul Cornea remarcă audienţa uimitoate a lui Lamartine la noi, în secolul al XIX-lea. Această tendinţă s-ar explica printr-o consonanţă efectivă în planul creaţiei, concretizată în câteva dintre operele reprezentative ale lirismului preeminescian. Succesul marelui romantic francez a fost dublat de o influenţă, înţeleasă ca “un şoc al realităţii revelatoare, capabil să descătuşeze puterile tainice ale sufletului şi să provoace descoperirea de sine a talentelor.”

Criticul distinge trei etape ale receptării: mirajul lirismului(1830-1848); puterea de seducţie a personalităţii(1848-1860) şi degradarea mitului (1860-sfârşitul sec.) Altfel spus, in prima etapă opera domină omul, in cea de-a doua, omul domină opera şi în cea din urmă, om şi operă interesează din ce în ce mai puţin, sfârşind prin a se refugia într-o notorietate academică, de rutină.

Oricum ar sta lucrurile, Heliade rămâne marele iniţiator al cultului lui Lamartine în literatura noastră. Traducerile sale au fost citite întâi la întrunirile Societăţii literare, ţinute în

[9] CORNEA, Paul, *Oamenii Inceputului de drum*, Ed. Cartea românească, 1974; p.275
[10] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti,2008, p. 453

casele lui Dinicu Golescu, prin 1827-1828, suscitând entuziasmul asistenţei. Dar Heliade nu e singurul atras de Lamartine; alături de el se află un clasicist precum Asachi, un diletant de felul lui Constantin Manu şi, foarte curând îi vom găsi pe toţi reprezentanţii "noului val" poetic.

Romantismul constituie orientarea predominantă a epocii, sub două ipostaze: una majoritară, de tip Lamartine, Chateaubriand, Victor Hugo; cealaltă minoritară, ilustrată prin Byron. Traduceri şi literatură originală se îndrumă, în linii mari, spre aceleaşi direcţii. Se înţelege că romantismul paşoptist se asociază cu luminile sau, cel puţin nu se desparte brutal de ele, e moderat, ancorat puternic în social, liric, discursiv şi militant. După 1848 se observă o predilecţie netă în favoarea romanului.

Tradus intens în intervalul 1830 – 1840, **G. G. Byron** reprezintă unul dintre modelele tutelare ale romantismului românesc din perioada paşoptistă, numeroasele ode care i se dedică de către principalii reprezentanţi ai literelor româneşti din epocă demonstrând acceptarea şi identificarea cu un nou model psiho-social şi estetic. Succesul răsunător al poemului **Childe Harold** duce, printre altele, la autohtonizarea - şi modificarea implicită - modelului, prin poemul de certă rezonanţă byroniană al lui Dimitrie Bolintineanu, **Conrad.** Arhetipul existenţial al exilatului patriot – Bolintineanu însuşi – şi cel literar al proscrisului, al exilatului damnat, se întâlnesc, astfel, într-un mod fericit şi cu deosebire profitabil pentru mişcarea ulterioară a romantismului românesc.

Traducerile din Montesquieu începuseră încă din 1794 cu povestirea *Arsace et Ismenie.* A urmat o alta povestire, în culegerea *Biblioteca desfătătoare* a lui Stanciu Căpăţîneanu, la 1830, şi tot lui îi aparţine *Mărimea romanilor sau băgări de seafrtă asupra pricinilor înălţării şi căderii lor.* Publicînd, în 1842, în *Foaie pentru minte* cîteva extrase din această operă, G. Bariţiu ţinea să-i sublinieze în chip deosebit însemnătatea: „O carte mai trebuincioasă decît aceasta — afirma el — nu s-au tipărit pentru români"[11]. O alta versiune românească a aceleiaşi opere *(Mărirea şi deca-dinţa romanilor)* e din 1859. Prima încercare de a traduce *L'esprit des lois* e a lui Emanoil Kinezu (1858), a doua a lui Iancu Alecsandri, fratele poetului. Această pasiune pentru Montesquieu se explică prin faptul că opera sa reflectă un stadiu mai puţin matur al dezvoltării burgheziei, o etapă în care capitalismul nu reuşise să smulgă forţele productive din mîinile feudalismului, cu alte cuvinte, el corespunde tocmai perioadei de tranziţie din societatea românească în care apele încă nu se despărţiseră de uscat, iar soluţiile radicale nu căpătaseră un teren obiectiv de manifestare.

E evident că o asemenea orientare conciliatoare răspundea pe deplin situaţiei de la noi în preajma anului 1848; prin structura lipsită de diferenţiere, legată de formele încă primitive ale capitalismului, burghezia nu era capabilă să conducă poporul la o luptă revoluţionară şi încerca sa croiască drum noilor relaţii pe calea colaborării cu forţele vechiului regim; din punct de vedere ideologic, poziţia ei nu s-a cristalizat într-un puternic curent materialist nici în ştiinţele naturii, cu atât mai puţin în ştiinţele sociale. Iată de ce democratismul revoluţionar a constituit un curent minoritar la 1848, Montesquieu a întrunit sufragiile, iar Rousseau, deşi preţuit ca literat, n-a fost „selectat" ca gânditor politic. în ochii burgheziei moderate, nici teoria contractului, nici superioritatea stării de natură asupra civilizaţiei nu reprezentau concepţii subversive. în schimb,' ea trebuia să deteste interpretarea iacobină a doctrinei rousseau-iste a statului, implicând ideea suveranităţii poporului, legitimarea drepturilor la insurecţie şi postularea egalităţii ca bază obligatorie a libertăţii.

[11] Ibidem;

S-ar putea afirma de asemenea, că preferinţele boierilor se îndreptau către scriitorii *dulcegi* din secolul al XVIII-lea : Piron, Dorat, Florian, Marmontel, şi către scriitorii străini asemănători traduşi în franceză : Pope, Young, Gessner. Este de remarcat faptul că un număr destul de mare de autori francezi au fost citiţi mai întâi în greceşte şi chiar traduşi din această limbă : aşa s-a întâmplat cu *Povestirile morale* ale lui Marmontel, cu *Discursul asupra inegalităţii* a lui Rousseau, cu *Tartuffe* al lui Moliere, cu *Iuliu Cezar, Merope şi Zaire* a lui Voltaire, cu *Atala* a lui Chateaubriand şi chiar cu *Logica* lui Condillac şi cu *Consideraţiile* lui Montesquieu .

Aproape toate traducerile sau imitaţiile după autorii francezi sunt făcute de mari boieri şi ni s-au păstrat doar in manuscrise. Lucrul pare sa dovedească că gustul pentru aceste producţii nu depăşea cercul aristocraţiei. Dar existenţa mai multor copii ale aceleiaşi traduceri atestă faptul că gustul era destul de răspândit în rândurile acestei pături. Citirea autorilor francezi în traducere a devenit curând, în ochii contemporanilor, o dovadă de patriotism. „Tatăl meu — ne spune în *Amintirile* sale nuvelistul Negruzzi — era unul din aceştia. Nu ieşea nici un calendar pe care sa nu-i aibă el întâi, nici o carte bisericească pe care să n-o cumpere, nici o traducţie pe care sa nu puie să i-o prescrie . Aceste cărţi erau ţinute, din câte se pare, într-o lada mare aşezata cu mândrie pe coridorul de la intrare, ca sa fie văzute de oricine."[12] Negruzzi va transcrie ulterior, catalogul unei părţi al acestei interesante biblioteci.

Pompiliu Eliade observă preferinţa grecilor din ţară pentru Marmontel, şi a boierilor moldoveni şi munteni pentru Florian. Acesta din urmă *va domni* fără rival în Principate ani întregi.

Lucrările în discuţie, considerate de Eliade aproape lipsite de conţinut, sunt văzute totuşi, într-un fel cu totul oriental, nobile şi pline de dulceaţă, parcă anume făcute pentru a fi înţelese, admirate, traduse de foştii elevi ai emigranţilor. Uşor de înţeles, fără fond, copilăreşti, *dezmierdatoare*, erau tocmai ce trebuia pentru a servi drept exerciţii de franceză marilor boieri începători într-ale traducerii. Un veac întreg de ignoranţă şi de asuprire îi făcuse să piardă orice noţiune de adevăr şi de fals şi, necunoscînd adevărata antichitate, puteau deopotrivă de bine s-o accepte pe aceea a lui Florian sau a lui Fenelon. Cu alte cuvinte, apreciază criticul, au fost sinceri în admiraţia lor pentru acest autor. "Florian era la nivelul stării de spirit şi de gust din cele două provincii române — a slujit într-un anume sens de *institutor* pe lângă aceşti *copii mari* care erau, într-ale literaturii, boierii moldoveni şi munteni de la începutul veacului. Poate nici n-ar fi fost în stare să priceapă ceva mai elevat sau mai profund. Le trebuia ceva ce ar fi putut citi întinşi pe divan, fără să-şi bată prea mult capul."[13] Încetul cu încetul însă Florian le-a trezit gustul pentru alte scrieri, asemănătoare la început cu ale lui ; romanele moraliceşti şi sensibile ale doamnei de Genlis : *Cavalerii Lebedei (Les chevaliers du Cygne), Asediul oraşului Rochelle (L'investissement de la cate de Rochelle),* sau *Moartea lui Avei (Poeme sur la Mort d'Abel)* de Gessner (tradus în 1818), apoi romanele scurte ai căror autori nu sunt, nici ei, menţionaţi : *Alexis sau Căsuţa din codru (Alexis ou la Maison de la Foret), Istoria lui Tarlo sau Străinii in Elveţia, (Tarlo ou Ies Etrangers en Suisse), Zalmis şi Elvira, Călătoria lui Cox (Le voiage de Cox).* [1]

Şi astfel constatăm că Florian nu servise decât drept pretext al acestei evoluţii care îşi făcea drum în gustul boierilor. Gustul lor făcuse un pas înainte. Se grăbeau să ajungă la

[12] idem, p. 278;
[13] ELIADE, Pompiliu , *Influenţa franceză asupra spiritului public în România*, ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 266

povestirea pură, de unde morala este alungată. Chiar în Galateea se întrezăreşte noul gen. Emanciparea a făcut progrese, au descoperit în scrierile franceze ale timpului şi o altă dragoste decât cea platonica din scrierile de morală, şi astfel au trecut mai întâi la Istoria cavalerului de Grie şi a. iubitei sale Manon Lescot (manuscris din 1815) ; apoi Istoria, lui Raimond, scoasă din Decameronul Franţei (L'Histoire de Raymond, tiree du Decameron de France - 1815), în sfârşit la Povestea celor mai fermecătoare amoruri de la Paris (L'Histoire des plus charmantes amours de Paris - 1819), al cărei autor, ca de obicei, nu ne este divulgat.

Traducătorul înflăcărat al majorităţii acestor scrieri din, ce în ce mai puţin morale, dar dulci, uşoare, pline de frumoase simţiri, având originalul împodobit cu ilustraţii, a fost vestitul vornic al Moldovei Alexandru Beldiman, membru al partidei naţionale, care învăţase în copilărie franceza şi greaca mai bine decât propria sa limbă.

Una dintre problemele capitale ale oricărei cercetări dedicate originilor romantismului românesc este de a şti dacă procesul „naşterii" are un caracter autohton sau se desfăşoară pe o bază imitativă, dacă el este generat de factori interni sau constituie produsul influenţelor străine.

E evident că geneza romatismului românesc nu poate fi înţeleasă decât efectuând o analiză în profunzime a societăţii româneşti (factorul „receptor"). Ea va trebui să arate ce dislocări de mentalitate şi ce exigenţe de renovare a vieţii intelectuale au făcut la un moment dat posibil şi necesar romantismul, ce transformări economice, sociale şi morale au favorizat marea conversiune a gusturilor, sensibilităţilor şi ideilor din jurul anilor 1820—1830, care se concretizează, între altele, şi prin asimilarea unor modalităţi romantice străine. Rolul curentelor de idei şi al mişcărilor literare ale Apusului în modelarea gândirii şi a sensibilităţii româneşti este considerabil. El trebuie recunoscut şi asumat căci, "istoria literară a tuturor naţiunilor demonstrează că împrumutarea de teme, concepte, tehnici artistice constituie un fenomen permanent, datând din cele mai vechi timpuri şi sporind în proporţii imense o dată cu victoria capitalismului şi revoluţia industrială"[14].

Bibliografie:

CORNEA, Paul, *De la Alecsandrescu la Eminescu – aspecte – figuri – idei* , Editura Pentru Literatură, 1966, Bucureşti;

CORNEA, Paul, *Oamenii Inceputului de drum*, Ed. Cartea românească, 1974;

CORNEA, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008;

ELIADE, Pompiliu , *Influenţa franceză asupra spiritului public în România*, ed. Univers, Bucureşti, 1982;

Daniel Henri Pageaux, *Literatura generală şi comparată***,** Ed. Polirom, 2000;

The work of drd. Mirela Curcă (Buzoianu) was supported by Project SOP HRD – EFICIENT,61445/2009

[14] Idem, p. 275;

IDENTITATE ŞI ALTERITATE – DE LA CONCEPT LA IPOSTAZĂ ÎN ROMANUL *ORA 25*[1]

Drd. Maria Ramona RUSU (BLĂJAN)
Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Constantin Virgil Gheorghiu, poet şi prozator, a devenit cunoscut românilor abia după revoluţia din 1989. Deşi s-a bucurat de un important succes în Franţa, unde a trăit din anul 1948 şi unde a publicat peste 40 de volume, traduse în diferite limbi, el rămâne în conştiinţa multora drept autorul unei singure cărţi, romanul Ora 25. Actualmente lucrările de specialitate asupra identităţii arată că aceasta este inseparabilă de alteritate şi de relaţia cu celălalt. Astfel problema alterităţii apare strâns legată de noţiunea de identitate. Fiecare nu există decât în raport cu cealaltă, în opoziţie cu cealaltă. Astfel să construieşti o identitate, este să-ţi asumi o parte din diferenţa sa semnificativă.

Pornind de la aceste consideraţii, referitoare la identitate şi alteritate, articolul subliniază modul în care le utilizează C.V. Gheorghiu, cum le pune în relief sau anulează aceste opoziţii, în romanul său Ora 25, prin personajul principal Johann Moritz.

Cuvinte-cheie: *identitate, alteritate, opoziţie, eu, altul*

„Eu este un altul" este celebra afirmaţie a lui Arthur Rimbaud în scrisoarea adresată lui Paul Demeny în 15 mai 1871. Formula este paradoxală deoarece ea pune în discuţie graniţa dintre identitate şi alteritate, menţinând totodată, însuşi opoziţia termenilor. Utilizate în diverse domenii: filozofie, psihologie, literatură, lingvistică, sociologie, antropologie, etc., cele două noţiuni contribuie la o receptare diferită a subiectivităţii umane. În general cele două noţiuni sunt utilizate în tandem, însă pentru a-şi demonstra funcţionalitatea în spaţiul literar ar trebui tratate întâi individual, şi apoi ca pereche noţională.

Identitatea este un concept încă în dezbatere, încercarea de a-l „prinde" exhaustiv într-o definiţie este o întreprindere dificilă. Vor fi mereu nuanţe neluminate, „mişcări" ale textului pe care ochiul teoreticianului nu le va analiza. Aşadar conceptul de identitate nu trebuie utilizat fără a reflecta asupra semnificaţiei acesteia, aşa cum recomandă şi Lévi Strauss „L'identité se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire, et […] toute utilisation de la notion d'identité commence par une critique de cette notion"[2]. Gottlob

[1] Lucrarea de faţă este inclusă şi în cuprinsul proiectului de cercetare doctorală intitulat „Constantin Virgil Gheorghiu – studiu monografic", desfăşurat în cadrul Facultăţii de Istorie şi filologie a Universităţii „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia, îndrumător prof.univ.dr. Constantin Cubleşan. Lucrarea de doctorat face şi obiectul unei burse doctorale, acordate prin FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Axa prioritară 1 „Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere", Domeniul major de intervenţie 1.5. „Programe doctorale şi postdoctorale în sprijinul cercetării", Titlul proiectului: „Bursele doctorale, premiza pentru creşterea competitivităţii şi competenţelor în cercetarea ştiinţifică", ID proiect 63269
Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013 , Axa prioritară 1 „Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere", Domeniul major de intervenţie 1.5. „Programe doctorale şi postdoctorale în sprijinul cercetării", Titlul proiectului: „Bursele doctorale, premiza pentru creşterea competitivităţii şi competenţelor în cercetarea ştiinţifică", ID proiect 63269
[2] Lévi-Strauss), *L'Identité*, Paris, PUF, 1977, p. 58.

Frege a remarcat chiar că *identitatea* nu se poate defini: „pentru că orice definiţie este o identitate, identitatea însăşi nu poate fi definită”[3]. De la anticul „cunoaşte-te pe tine însuţi” şi până la teoriile fenomenologilor se poate observa că tema identităţii a alimentat nenumărate dezbateri. Conform lui Aristotel, identitatea unei persoane corespunde unei esenţe, unei realităţi fixate şi durabile care nu există decât prin ea însăşi şi care nu are nevoie de nici un altul pentru a exista. Începând cu Modernitatea şi mai ales cu reflecţiile lui Descartes şi apoi cele ale lui Bergson, Husserl, Sartre, Lipiansky, Ricoeur, etc., s-au impus noi viziuni. Însă noile concepte continuă să fie resimţite ca nesigure şi uneori contradictorii.

Cu toate acestea, s-a încercat rezolvarea unor paradoxuri care au facut problematică orice încercare de definiţie. Paul Ricoeur a arătat că dezbaterea privind identitatea a fost adesea denaturată din cauza confuziei a două utilizări distincte ale conceptului de identitate „l'identité comme *mêmeté* et l'identité comme *ipséité*”[4] acesta din urmă arătând de ce o fiinţă este ea însăşi şi nu o alta. Pe de altă parte se pot distinge mai multe tipuri de identitate: personală, colectivă, religioasă, socială, sexuală, etc.

Mai mult, paradoxul aparent al identităţii colective (să fie similare şi deosebite) a fost şi el rezolvat. Construcţia acestei identităţi implică o dublă mişcare, numai aparent contradictorie: pe de o parte, similitudine, fuziune - individul este similar cu grupul din care acesta face parte, iar pe de altă parte, diferenţa, vis-à-vis de cei care nu fac parte din comunitate. Aceste două mişcări nu se anulează niciodată.

Folosirea termenului de identitate s-a datorat în primul rând asocierii lui cu cel de *identitate personală,* ceea ce sugerează, în sens restrâns, perpetuarea individului, peste ani, în aceeaşi formă, iar în sens mai larg, totalitatea sentimentelor şi imaginilor prin care subiectul se individualizează. Identitatea personală este prezentată ca un proces de depreciere permanentă, sau ca urmare a unei variabile în continuă schimbare. Ea este prinsă într-o dinamică şi participă la o conştientizare personală. Sinele este schimbător, instabil, niciodată acelaşi, făcând obiectul unui proces de construcţie, deconstrucţie şi reconstrucţie permanentă, a unei definiri de sine, gândită ca o tensiune continuă între fiinţă şi devenire. Noi trebuie să ţinem cont de factorul temporal, de modificărilă survenite ca urmare a trecerii timpului, sau de cele psihologice şi morale, suferite de către personaj pe parcursul experienţelor trăite, şi de tot ceea ce poate sau ar fi putut avea legătură cu evoluţia identităţii sale şi a conştiinţei de sine.

Ceea ce este necesar de evidenţiat, este fără îndoială relaţia dintre cele două noţiuni, şi în special, modul în care alteritatea influenţează identitatea.

În conformitate cu definiţia acceptată, alteritatea este un concept filosofic care semnifică „caracterul celui ce este altul.” Aceasta este legată de gradul de conştientizare a relaţiei cu ceilalţi văzuţi în diferenţa lor. Celălalt se opune identităţii, caracterul celui ce este în aceeaşi ordine. De aici decurg toate opoziţiile care se înscriu în dualitate: diferenţă *versus* similitudine la toate nivelurile, diversitatea condiţiei *versus* egalitatea condiţiei, diferenţa limbii *versus* identitatea limbii, diversităţi fizice *versus* similarităţi, diversitatea culturală *versus* identitate culturală, ciudăţenie *versus* proximitate, îndepărtare *versus* apropiere, şi în cele din urmă, multiplul faţă de Unul sau unicul.

[3] *Encyclopaedia Universalis*, France, 1990, corpus 11, p. 896, *apud* Georgeta Orian, *Identitate* şi *alteritate*: repere interdisciplinare în „Annales Universitatis Apulensis”, Series Philologica, Alba Iulia, nr. 4/2003, tom 3, pp. 123 – 132

[4] Paul Ricoeur , *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990, p. 42.

Excluderea reciprocă a termenilor este susţinută şi de definiţiile celor doi termeni din DEX: *identitate*- faptul de a fi identic cu sine însuşi, proprietate a unui lucru de a-şi păstra timp îndelungat caracterele fundamentale, desemnând totodată un ansamblu de date prin care se identifică o persoană, iar *alteritatea* din contră - trecerea unei existenţe de la o stare la alta; existenţa, fiinţa privită din punct de vedere diferit de ea însăşi. Identitatea se bazează astfel pe unitate, permanenţă excluzând diferenţa, alteritatea. Dintre teoriile despre identitate se remarcă cea *esenţialistă* a lui Parmenide, întemeiată pe credinţa în „esenţe" ce asigură o continuitate a fiinţei în timp, apoi una opusă, cea a lui Heraclit, conform căreia identitatea este ceva care se (re)construieşte mereu, afirmaţie bazată pe devenirea temporală ca fiind cauza schimbării fiinţei, aceasta neputând rămâne identică cu sine însăşi, doar din punct de vedere *numeric*, înţeleasă ca păstrarea unor trăsături fizionomice de-a lungul timpului. Paralel putem vorbi şi de o *identitate calitativă* potrivit căreia separarea în timp nu produce o schimbare definitivă în ceea ce priveşte individul, însă de multe ori cel cunoscut drept acelaşi cu cel dinaintea trecerii timpului, se poate considera drept un *altul*.

Actualmente lucrările de specialitate asupra identităţii arată că aceasta este inseparabilă de alteritate şi de relaţia cu celălalt. Astfel problema alterităţii apare strâns legată de noţiunea de identitate. Fiecare nu există decât în raport cu cealaltă, în opoziţie cu cealaltă. Astfel să construieşti o identitate, este să-ţi asumi o parte din diferenţa sa semnificativă.

În termenul „celălalt" există un „altul" care se opune în mod obişnuit „sinelui". Este un altul decât eu. Este certă existenţa unui abis ce impune despărţirea. Însă pentru că există o cumunicare între mine şi celălalt, trebuie să existe ceva comun care să garanteze această comunicare. Trebuie astfel să existe un „acelaşi", şi ca acest „acelaşi" să primeze asupra celuilalt. Dincolo de orice diferenţă, se află în faţa mea o fiinţă umană, în carne şi oase, la fel ca şi mine şi aparţinând aceleiaşi condiţii. Natura promovează diferenţa – în acest caz bagajul genetic, educaţia, cultura, caracterul, istoria, însă nu o face diferit decât în interiorul identicului. Există aşadar incluziune reciprocă între identitate şi alteritate.

Cu toate acestea, în sensul ei actual, alteritatea poate fi privită dintr-o altă perspectivă, cea a opoziţiei subiectului (eu, mine) la un alt subiect, la un alt „eu", dar care se diferenţiază de „mine". Cu toate acestea, diversitatea în rândul oamenilor este infinită. Adevărata problemă nu ar fi mai degrabă de a şti cum oamenii participă la realizarea unei unităţi comune, având în vedere diversitatea care îi caracterizează pe fiecare dintre ei? Sartre se pare că a înţeles: „S'il est impossible de trouver en chaque homme une essence universelle qui serait la nature humaine, il existe pourtant une universalité humaine de condition. Ce n'est pas par hasard que les penseurs d'aujourd'hui parlent plus volontiers de la condition de l'homme que de sa nature. Par condition ils entendent avec plus ou moins de clarté l'ensemble des limites a priori qui esquissent sa situation fondamentale dans l'univers. Les situations historiques varient: […] Ce qui ne varie pas, c'est la nécessité pour lui d'être dans le monde, d'y être au travail, d'y être au milieu d'autres et d'y être mortel...."[5]

Aşadar, după cum s-a observat în reflecţia asupra identităţii, factorul temporal nu poate fi ignorat. Alteritatea se accentuează odată cu trecerea timpului, în sensul că eu-însumi devin un altul, însă eu mă recunosc aşa cum eram în trecut.

Pornind de la aceste consideraţii, referitoare la identitate şi alteritate, este interesant pentru noi să observăm cum le utilizează C.V. Gheorghiu, cum pune în relief sau anulează aceste opoziţii, în romanul său *Ora 25*.

[5] Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1996, p. 67-69.

De când există omul îşi pune aceeaşi întrebare: Cine sunt eu? El reflectează asupra sa pentru a se cunoaşte şi a se înţelege. De multe ori, pentru a putea realiza o analiză corectă recurge la cei din jurul său, la influenţa pe care o pot avea asupra caracterului şi a stării sale de individ uman. Oamenii relaţionează între ei în diverse moduri. În timp ce unii produc fapte bune şi înfăptuiesc dreptatea, alţii, neglijând oamenii din jurul lor, săvârşesc fapte ale căror consecinţe constau în îngrădirea libertăţilor celuilalt sau, în cele mai crude situaţii, în chiar distrugerea celuilalt. În această situaţie, mulţi dintre filosofi, căutând să găsească esenţa care se ascunde în spatele omului şi a comportamentului acestuia, au reflectat asupra felului naturii umane (bună sau rea) şi în funcţie de viziunea fiecăruia, au încercat să descrie mecanismele care stau în spatele acţiunilor umane.

Dacă omul este bun de la natură şi, în consecinţă, îşi reglează relaţiile cu semenii identificându-se pe sine însuşi la fel ca ceilalţi (având o natură identică) atunci comportamentul său va fi unul deschis către celălalt, iar prosperitatea proprie nu va avea întâietate în dauna prosperităţii comune, a tuturor. Această idee o gândeşte şi Jean-Jacques Rousseau atunci când crede că natura l-a creat pe om bun şi numai societatea i-a pervertit comportamentul într-unul negativ. Ce îi determină totuşi pe oameni să se comporte bine cu ceilalţi o dată ce societatea i-a înrăit? Rousseau crede că omul este înzestrat cu un principiu de dreptate şi virtute, numit conştiinţă, care distinge între bine şi rău şi care venind din sentimentul natural al dreptăţii îi determină pe aceştia să acţioneze conform „luminii raţiunii". Cele două principii pe care Rousseau le pune la baza comportamentului uman sunt date de instinctul de autoconservare, prin care fiecare îşi doreşte propria bunăstare, şi de suferinţa pe care omul o simte în faţa durerii celuilalt, identificându-se cu acesta.

Johann Moritz, ţăran, fără cultură intelectuală, dar sensibil şi inteligent se încadrează perfect în teoria lui Jean-Jacques Rousseau. De-abia căsătorit, este nevoit să se despartă de soţia sa datorită unei confuzii. Fără să vrea se trezeşte prins în înspăimântătorul angrenaj al „maşinii administrative". Debusolat, tratat, în ciuda negărilor sale, ca un animal, nu are altceva de făcut decât să suporte. Periplul său etnic, fals de la început, îl supune unei existenţe ciudate, pe care caută să şi-o explice însă nu reuşeşte. El nu va înţelege abandonarea din Ungaria de către amicii săi speriaţi de consecinţele relaţiei cu un evreu, şi apoi de ce Ungaria îl livrează Germaniei cu titlu de străin, nu i se pare normală nici existenţa sa asemenea unui sclav, până când, împreună cu francezii fuge în America, unde de asemenea fiind considerat „suspect" intră în categoria „administrativă" una care nu acordă importanţă recunoaşterii sau milei de care avea nevoie Johann. Fiecare locaţie îi oferă lui Johann câte o identitate care nu se limitează doar la nume în sine ci şi la naţionalitatea sa. Român la origine, este considerat mereu altceva decât i se spusese că este în ţara din care tocmai plecase. De fiecare dată falsă, naţionalitatea sa, este cea care îi denaturează relaţia cu ceilalţi, deoarece societatea contemporană lui, are la bază principiul diferenţei, al discriminării. Numele său este mereu schimbat în funcţie de dorinţa celor din jurul său şi de profilul etnic al fiecărei ţări sau comunităţi în care se găseşte, Johann acceptând calm noua identitate „Nu există evreu cu numele de Johann (...) Numele evreiesc este Iacob. Aşa te cheamă pe tine: nici Ion nu te cheamă; asta-i traducerea românească a lui Iacob! (...) Toţi cei din lagăr îi spuneau Iankel. El nu s-a opus. I-a fost greu numai până s-a învăţat cu noul nume."[6] În Ungaria, nu mai este considerat evreu ci român, refuzându-i-se astfel întocmirea unor acte ce-i permiteau părăsirea acestei ţări „Iankel, chestiunea ta este foarte încurcată! Comunitatea evreiască din Budapesta,

[6] C. V. Gheorghiu, *Ora 25*, Bucureşti, Editura Gramar, 2004, p. 57.

care ne dă nouă hârtii pentru plecarea în America, nu vrea să-ţi dea şi ţie! (...) Au spus că ei nu dau paşapoarte la creştini şi că de aceea sunt comitet evreiesc, ca să-i ajute pe evrei. Iar tu nu eşti evreu."[7] Ajunge în lagărul din Germania ca ungur cu numele de Ianoş este descoperit ca fiind descendentul *Familiei eroice*, renegat ca ungur şi considerat neamţ cu numele de Johann. Păzind nişte francezi aceştia îi spun Jean, numele său reprezentând de fapt aceeaşi persoană, interpretată însă ca fiind Celălalt „Lévi-Strauss subliniază importanţa numelui persoanei: în esenţă, este vorba despre a-l clasa pe Celălalt şi de a se clasa pe sine."[8] Identităţile oferite de fiecare ţară în care ajunge se transformă în cazul lui Johann în ipostaze ale alterităţii, deoarece Johann rămâne acelaşi, la finalul procesului de deconstrucţie şi apoi reconstrucţie, acesta recunoscându-se în cel de dinainte. Identitatea sa rămâne Johann, iar celelalte, Ianoş, Iankel, Iacob, Jean etc., devin alterităţile aceluiaşi om, dar care este nevoit să se accepte pe rând drept evreu, ungur, neamţ, cu un nume nou şi o viaţă diferită, datorită inegalităţii dintre oameni şi dintre rase, idee ce predomină şi în romanul lui C.V. Gheorghiu.

Egalitatea dintre oameni este exact principiul pe care filosoful german, Friedrich Nietzsche îl va nega atunci când va împărţi comportamentul uman în două tipuri: cel bazat pe o morală de stăpân şi cel bazat pe o morală de sclav. Considerând că oamenii nu se nasc egali, Nietzsche consideră că aplicarea egalităţii în relaţiile dintre oameni este o nedreptate. Cei puternici, cu morală de stăpân şi dotaţi cu „voinţa de putere" sunt cei care trebuie să domine. Raportul eu-ceilalţi bazat pe alteritate (spre deosebire de Rousseau unde era importantă identificarea cu celălalt) este caracterizat de dominanţă, supraomul (propovăduit de către Nietzsche) îl va domina pe cel slab, iar în voinţa de dominare a acestuia rezidă însăşi esenţa vieţii. Nietzsche nu mai pune problema în termenii lui Rousseau care se întreba dacă oamenii sunt de la natură buni sau răi, ci afirmă că oamenii sunt puternici şi slabi şi de aceea dreptatea constă, cum spuneam, în dominanţa asupra celui slab. „*Viaţa însăşi*, spune Nietzsche, *este în esenţă sustragere, rănire, biruinţă asupra celui mai slab, oprimare, duritate, impunere cu forţa a formelor proprii, asimilare sau, cel puţin şi în cel mai blând caz, exploatare."*

Clasarea lui Johann drept un om slab, ar fi o greşeală deoarece în final el reuşeşte să iasă din acest vacarm al anonimatului, redevenind ca identitate Ion (Johann), rămânând însă în interiorul său câte ceva din fiecare „Celălalt" care l-a înlocuit pentru diferite perioade. Modul în care reuşeşte să o facă nu este unul specific tuturor, aşteptarea, răbdarea, resemnarea neputând fi acceptată de orice individ în asemenea situaţie „Moritz nu s-a supărat. Altă dată poate, s-ar fi înfuriat (...) Dar astăzi toate îi erau indiferente şi nimic nu-l mai atingea."[9] Timpul, experienţa de viaţă, trăite sub diferite identităţi, l-au transformat în alt om, diferit prin natura umană de cel de dinainte, bagajul genetic al celui dintâi fiind cel care a contribuit la existenţa demnă atât a lui Ianoş, cât şi a lui Ianke sau orice alt individ care i-a pătruns simbolic în corp pentru o bucată de timp „Privirea, trăsăturile chipului, felul în care şedea lungit, toate îi erau acum altele. Nu mai era Johann Moritz de mai înainte, Johann Moritz cel dintotdeauna. Trupul şi sufletul îi rămăseseră ca un cablu prin care ar fi trecut un curent electric mult prea puternic. Din toate, numai cenuşa celui care fusese. El, Moritz, nu mai exista."[10] Semnificativă în susţinerea acestei idei este şi asemănarea găsită de către Traian

[7] *Ibidem*, p. 94
[8] *Apud* Georgeta Orian, *art. cit.*, pp. 123 – 132
[9] C. V. Gheorghiu, *op. cit.*, p. 257.
[10] *Ibidem*, p. 256.

Korugă, portretului lui Johann cu un tablou al lui Picasso reprezentând „Şapte oameni care ocupă acelaşi loc în spaţiu, în acelaşi timp!”[11]

Dacă omul se naşte bun sau rău şi în conformitate cu acest factor îşi reglează propriul comportament, atunci înseamnă că pornim de la ideea că omul se naşte om. Ori în filosofie dacă se caută esenţa naturii umane şi dacă ne întrebăm: ce este omul? (iar dacă la această întrebare răspundem că el este mai mult decât o fiinţă bipedă care se naşte), atunci cu siguranţă că omul nu este om numai prin faptul că se naşte aşa, ci devine om prin procesul propriu al formării de sine.

Johann Moritz reuşeşte să-şi reia viaţa personală de dinainte, fără să uite însă limitele absurdităţii la care a fost supus, dar care l-au adus într-un final în acelaşi loc, susţinând astfel teoria conform căreia devenirea umană se realizează prin experienţă şi prin capacitatea fiecăruia de a o recepta.

BIBLIOGRAFIE

***_Identitate şi alteritate. Studii de imagologie_, II, coord.:N. Bocşan, Sorin Mitu, Toader Nicoară, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.

Bărbulescu Simion, _Din perspectiva altfelităţii_, Editura Scrisul Prahovean – Ceraşu, 1999.

Doinaş Ştefan Augustin, _Eu şi celălalt_ // „Secolul 21: Alteritatea”, nr. 1-7, 2002.

Doinaş Ştefan Augustin, _Tipurile alterităţii_ // „România literară”, nr. 39, 1991.

Gheorghiu Constantin Virgil, _Ora 25_, Bucureşti, Editura Gramar, 2004

Lévinas Emmanuel în dialog cu François Poirié, _Problema alterităţii,,_ în “Secolul 21”, _Alteritate_, nr. 1-7/2002, pp. 14-22.

Marcus Solomon, _Identitatea şi alteritatea sunt de nedespărţit_ // „Secolul 21: Alteritatea”, nr. 1-7, 2002.

Marian Rodica, _Identitate şi alteritate_, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2005.

Neculau Radu, _Paul Ricoeur: identitatea personală şi identitatea narativă_ // „Secolul 21: Alteritatea”, nr. 1-7, 2002.

Orian Georgeta, _Identitate_ şi _alteritate: repere interdisciplinare_ în „Annales Universitatis Apulensis”, Series Philologica, Alba Iulia, nr. 4/2003, tom 3, pp. 123 – 132

Parfit Derek, _Ceea ce credem că suntem_ // “Secolul 21: Alteritatea”, nr. 1-7, 2002.

Ricoeur Paul , _Soi-même comme un autre_, Le Seuil, 1990

Sartre Jean-Paul, _L’Existentialisme est un humanisme_, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1996

Strauss Lévi (dir.), _L’Identité_, Paris, PUF, 1977

Şleahtiţchi Maria, _Jocurile alterităţii_, Chişinău, Editura Cartier, 2002

[1111] _Ibidem_, p. 197.

SINCRONIZĂRI ŞI INTERFERENŢE CULTURALE EUROPENE ÎN CONTEXTUL LITERAR ROMÂNESC AL SECOLULUI AL XIX-LEA

Drd. Ana-Elena ANGHEL (COSTANDACHE)
Universitatea „Dunărea de Jos" – Galaţi

Demersul de faţă îşi propune să analizeze şi să evidenţieze elementele de modernitate românească din perioada secolului al XIX-lea aflate în strânsă legătură cu modelele de cultură occidentală, culturi considerate elite europene (franceză, germană, rusă, engleză, italiană). Acestea s-au constituit în adevărate izvoare culturale care au influenţat şi s-au sincronizat cu elementele deja existente ale fondului cultural românesc.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea, în Principatele Române, influenţele străine s-au resimţit sub forma traducerilor şi preluărilor tematice, iar literatura din perioada premergătoare epocii '48 a stat sub semnul „arderii etapelor", respectiv al conflictului dintre „nou" şi „vechi". Scriitorii români au abordat o tematică diversă, întrucât au vrut să povestească, să ia atitudine, să expună adevăruri, să formuleze mărturii, să explice, să placă sau să epateze. Astfel, diversitatea şi amestecul genurilor şi speciilor literare au constituit elementele începutului literaturii moderne, al formărilor şi al deciziilor, scriitorii români ai vremii hotărându-şi destinul scriitoricesc. Permanenta opoziţie dintre noutate şi tradiţie s-a resimţit pe tot parcursul secolului al XIX-lea, întrucât ceea ce se considera ca fiind reformă sau parte de noutate a coexistat timp îndelungat cu elemente vetuste. Lucrarea de faţă tratează diversitatea modelelor şi a surselor de influenţă, precum şi asimilarea şi adaptarea acestora la realităţile româneşti. De asemenea, o atenţie deosebită vom acorda şi elementelor de noutate, de originalitate, care au contribuit la crearea unor opere literare, artistice sau ştiinţifice valoroase.

***Cuvinte-cheie**: influenţe, interferenţe culturale, modele europene, diversitate, modernitate românească.*

Pentru a putea înţelege mai bine originalitatea şi spiritul care au compus esenţa literaturii române sub presiunea inflenţelor străine din secolul al XIX-lea, trebuie cercetate cu precădere sursele de inspiraţie, interferenţele acestora şi influenţele care s-au manifestat asupra modului de scriere, dar mai ales de gândire a scriitorilor români din generaţia paşoptistă. Paul Cornea observa că cercetările comparatiste abundă, de obicei, în explorarea „influenţelor" şi a „surselor", lăsând în umbră sau ignorând cu totul implicaţiile de psihologie socială a momentului „recepţiei".[1]

Conceptul de „receptare" se dorea, în epocă, a fi cu totul separat de cel de „influenţă", făcându-se referire la relaţiile dintre operele literare, autori, cititori, editori. Se viza, de fapt, întregul domeniu al creării şi al difuzării operei, dar mai ales popularitatea şi modalitatea în care cartea era primită de către cititor.

De-a lungul evoluţiei sale, cultura română şi-a creat legături şi s-a inspirat din culturile străine prin colaborări şi preluări de modele, modificări şi remodelări, traduceri, preluări tematice sau redactări de elemente originale, formând astfel baza modernismului românesc, dar având şi o continuitate cu ceea ce reprezenta fondul specific naţional. Păstrând însă tot ce se considera a fi original şi pur românesc, s-a ajuns la crearea premiselor unei europenizări

[1] Paul Cornea, **Originile romantismului românesc**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 84

spirituale reprezentată de intelectualii educaţi şi formaţi în Occident, intelectuali care au înţeles necesitatea modernizării societăţii româneşti şi care au reuşit să aducă înnoiri în toate domeniile, cu precădere în cel cultural şi literar. Rezultatele lor au fost surprinzătoare, fiind o consecinţă favorabilă a tot ceea ce s-a întreprins ca act de cultură şi modernizare în Ţările Române. Eugen Simion nota în studiul său: „Dacă analizăm fenomenul literar românesc observăm că, exceptând cazurile minore, nici o influenţă nu este integral modelatoare şi nici total catalitică. Limba este, ea însăşi, un model care filtrează, îndepărtează, *modelează un model modelator*..."[2] Influenţele culturale au vizat, în special, modelul francez al secolului al XIX-lea şi au fost, pe de o parte rezultatul evenimentelor vremii într-o epocă de reorganizare politică, iar pe de altă parte cerinţa spirituală a publicului cititor, avid de cunoaşterea realităţilor străine. În acest sens, Alexandru Piru observa că „scopul ei, (al literaturii) va fi numai de a populariza cât de mult cultura literelor şi gustul artelor..."[3] Chiar de la început, s-a dorit o „sincronizare" cu alte culturi considerate elitare iar influenţele au fost acceptate mai ales sub forma traducerilor şi a imitaţiilor. Aspiraţiile scriitorilor din epocă au fost de a crea noi modele literare autohtone, care să le imite pe cele străine în actul creativ, dar autorii români au întâmpinat numeroase dificultăţi, confruntându-se pe de o parte cu marii clasici ai literaturii universale, a căror valoare era deja recunoscută, iar pe de altă parte cu traducătorii care s-au impus deopotrivă cititorilor. Traducerile însă, ca influenţe, au condus la modificări ale formelor şi sensurilor literare, devenind aproape de nerecunoscut, şi aceasta „nu numai când cunoaşterea limbii originalului e aproximativă, ci ca şi când personalitatea traducătorului e prea puternică şi îşi pune pecetea pe textul tradus."[4] Şi totuşi, D. Grigorescu observa că traducerea „nu e în avantajul operei de transpunere literară şi nici a originalului"[5] iar dezavantajele erau numeroase, astfel încât se ajungea „în situaţia de a-l traduce (limbajul) în propria noastră limbă."[6]

Scrierile vremii au fost, în mare parte, bazate pe influenţele străine, conturându-se pe această bază şi elemente originale, novatoare: „Abundenţa romanului în spaţiul românesc al secolului al XIX-lea, fie că ne raportăm la primele romane româneşti, cele ale *începutului de drum*, aflate sub semnul căutării genului, al găsirii *formei* şi a culoarului cu priză la publicul nou, (cel de după revoluţia de la 1848, obişnuit în special cu ceea ce găsea în josul paginilor de ziare ale vremii), fie că avem în vedere puzderia de romane populare către sfârşitul secolului şi începutul noului secol, justifică încercarea de elaborare a unei posibile tipologii a romanului popular, în formele principale în care a circulat acesta în parcursul său."[7] Dimitrie Bolintineanu făcea, la rândul său, observaţii despre transformările şi rolul influenţelor străine, mai ales al imitaţiilor modelelor franceze: „Spiritul restauraţiei din Francia... crea la romîni imitatori. Poezia clasică greacă fuse uitată şi se adoptă poezia plîngîndă dupe malurile Senei. Poeţi romîni se inspirau din cărţile poeţilor streini."[8]

Influenţele străine au fost resimţite nu doar la nivel politic, în relaţiile Ţărilor Române cu alte ţări europene, dar şi la nivelul scrierilor care au suferit, la rândul lor, modificări în ceea ce priveşte lexicul pe care autorii îl utilizau; în acest sens Bolintineanu nota: „Heliade fuse

---

[2] Eugen Simion, **Fragmente critice, I, Scriitura taciturnă şi scriitura publică**, Ed. Grai şi Suflet – Cultura Naţională, Bucureşti, 1998, p. 117
[3] Alexandru Piru, **Istoria literaturii române de la început până azi**, Univers, Bucureşti, 1981, p. 49
[4] D. Grigorescu, op.cit., p. 114
[5] Ibidem, p. 123
[6] *Vatra*, nr. 445/ aprilie-2008, Târgu-Mureş, p. 24
[7] I. Drăgan, **Romanul popular în România. Literar şi paraliterar**, Casa Cărţii de Stiinţă, Cluj, 2001, p. 12
[8] Dimitrie Bolintineanu, **Opere alese**, vol. II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961, p. 556

profesorul în versificaţie al poeţilor din timpul acela. El reuși în traducţiunile sale poetice. [...] Din zi în zi tot se dezromînește; un spirit de cosmopolitism, născut din corupţiunea datinelor..."[9]

Observând numeroasele influenţe din epocă, influenţe pe care scriitorii le-au „primit" în scopul îmbogăţirii limbii, Gheorghe Asachi preciza în **Scrierile** sale: „De cînd soarta, romînilor favorisitoare, au deschis căile pe care au a păși pentru a agiunge la scopul dorit a civilizaţiii, mulţi tineri, însufleţiţi de o vrednică de laudă dorinţă, ostenesc în deosăbite ramuri, cu ţintire de a înavuţi limba și ideile compatrioţilor."[10] De asemenea, Asachi făcea observaţii cu privire la lipsa unor cuvinte în limba română, pledând în favoarea preluării acestora din fondul altor limbi, precum limba italiană, în scopul adaptării lor la fondul românesc: „...Cuvintele ce ni lipsesc, frazele și diciile nouă, au a se împrumuta de la cea italiană, dîndu-li forma și terminatul romînesc."[11]

Cezar Bolliac dezaproba total influenţele străine, întrucât acestea atrăgeau atenţia publicului cititor, ceea ce se dovedea a fi în defavoarea publicaţiilor și a cărţilor în limba română. De asemenea, „amestecul limbilor" afecta fondul lexical românesc în măsura în care cititorii ajungeau să nu mai înţeleagă propria limbă: „Ne plîngem de ce publicul nu mai cetește foile și cărţile românești. Nu se mai scrie românește. Vedeţi gazetele politice, literare, discursurile deputaţilor, proiectele de legi, tot ce se scrie încă, dacă aceste lucruri sunt scrise în limba română; dacă această romîno-franceză o mai poate întelege publicul romîn!"[12]

Continuând cu ideea influenţelor străine, Cezar Bolliac condamna radical influenţa franceză: „Biata limbă a părinţilor noștri este astăzi ceea ce era sub fanarioţi, atît că atunci era înecată de vorbe grece, și astăzi este înecată de vorbe franceze. Zgîrietorii de hîrtie, sau în dominul politicei, sau al literaturei și altele, nu mai fac decît să ia toate vorbele franceze și să le pună o coadă romînească."[13] De asemenea, Cezar Bolliac făcea observaţii cu privire la lipsa criteriilor de selecţie a influenţelor străine care își puneau amprenta asupra fondului lexical românesc într-o măsură atât de mare, încât lectura operelor literare se făcea cu dificultate: „Vîntul bate la străinism. Luăm tot ce are străinul rău la dînsul. [...] Păcătuirea cu vorbele franceze este desfrînată pînă a nu se mai înţelege ce a vrut să ne zică. Traducătorul nu este poet. [...] Poporul nu mai înţelege nimic în această limbă a veneticilor; nu mai înţelege nimic în literatură; nu mai înţelege legile făcute de oamenii cari nu au alt merit decît să traducă rău din limba franceză într-o limbă păsărească și să nu înţeleagă nici chiar ei ce traduc."[14]

În ansamblu, problema înfluenţelor străine a fost privită cu scepticism de unii scriitori ai vremii, însă au existat și voci care s-au exprimat în mod deschis împotriva lor. Ideea de receptare a vizat, în principal, modalităţile în care scrierile ajungeau la publicul cititor, dar și ideea de politică editorială. Relaţiile culturale cu ţările europene s-au amplificat în epocă datorită faptului că literatura ocupa un loc mai important în viaţa socială iar activităţile intelectuale, concretizate în studii făcute în străinătate, au devenit mult mai numeroase. „Literatura și arta celuilalt au stârnit o curiozitate mult mai mare datorită schimbării

[9] Ibidem, p. 559
[10] Gheorghe Asachi, **Scrieri alese**, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1967, p. 332
[11] Ibidem, p. 146
[12] Cezar Bolliac, **Pagini alese**, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 210
[13] Idem
[14] Ibidem, p. 211

sistemului de valori."[15] Climatul intelectual favoriza intensificarea relaţiilor iar interferenţele lor au fost numeroase şi decisive.

Ideea de răspândire a informaţiilor s-a aflat în legătură strânsă cu conceptul de „circulaţie a imaginii", care poate fi interpretat ca o variantă neutră a aceluia de „influenţă". D. Grigorescu făcea chiar distincţia între două componente ale „influenţei": „asemănarea" şi „cauzalitatea".[16]

Interferenţele culturale şi politice au fost evidente, chiar dacă scrierile iniţiale nu s-au dovedit a fi foarte reuşite: „Ciudată interferenţă a politicii cu literatura! Şi tot atât de curioasă obiecţia adusă versului în general, neprecis, într-un cuvânt, nepoetic."[17]

Scriitorii şi-au format şi şi-au definitivat educaţia citind şi traducând din Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Jean de La Fontaine şi chiar Honoré de Balzac, ori şi-au făcut studiile la Paris, Viena sau Roma. Atât traducerile din franceză, germană sau italiană cât şi scrierile originale au reuşit să atragă prin „gustul pronunţat pentru senzaţional, pentru tot ceea ce constituia o abatere de la regulă, pentru tot ce atrăgea atenţia sau şoca. Şerban Cioculescu observa că „senzaţionalul [...] place celor mai mulţi dintre cititori, plictisiţi de mediocritatea existenţei."[18] Însă pentru cititor, problema care se punea era aceea de „receptare" sau de „influenţă" culturală, aşa cum observa D. Grigorescu: „Procesul lecturii este, evident, acelaşi la un cititor obişnuit şi la un poet: amândoi adaugă elementului receptat direct din opera pe care o citește, sugestiile provenind dintr-o experienţă anterioară, sugestii ce capătă valoare într-un complex de relaţii între livresc şi *trăit*."[19]

În ceea ce privește influenţele pe care cultura română le-a primit, acestea au fost, în principal, de sorginte franceză, germană, engleză, italiană, rusă. Influenţa franceză a fost posibilă întrucât „Franţa părea să îmbine perfect bunăstarea economică și ideile de libertate și fraternitate, având ecou în opinia publică română."[20] Franţa a sprijinit constant unirea Principatelor Române şi tot ceea ce a însemnat viaţa politică a românilor din acea epocă. Totodată a susţinut şi organizarea precum şi modernizarea Statului Naţional Român.

Însemnătatea Franţei în politica externă promovată de Statul Român s-a menţinut în contextul idealului europenizării şi modernizării. Modelul francez furnizat, prin valorile culturale pe care le promova la acea vreme, a făcut posibilă recuperarea, într-un timp istoric comprimat, a decalajului considerabil existent între Ţările Române şi civilizaţia europeană occidentală. Pas cu pas, elita unei societăţi medievale târzii care a captat, în secolul al XVIII-lea, datorită unei sinteze originale, reflexul Luminilor, a asimilat limba franceză și literatura franceză, acordându-le un statut privilegiat în contextul relaţiilor culturale, de comunicare interumană şi de instituţionalizare prin sistemul de învăţământ. Au pătruns, de asemenea, tendinţele și certitudinile artei franceze, astfel încât se poate spune că evoluţia școlii românești artistice a fost în legătură directă cu școala franceză. Totodată, „culturi cu structuri mentale asemănătoare [...] au intrat în relaţii ce s-au dovedit tot mai rodnice.[...] În ceea ce privește relaţiile cu cultura germană și austriacă, esenţial este faptul că face progrese cunoașterea

[15] Al. Duţu, **Literatura comparată şi istoria mentalităţilor**, Univers, Bucureşti, 1982, p. 160
[16] D. Grigorescu, **Introducere în literatura comparată**, Universal Dalsi, Semne, Bucureşti, 1997, p. 159
[17] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, **Istoria literaturii române moderne**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 16
[18] Ibidem, p. 12
[19] D. Grigorescu, op. cit., p. 130
[20] Al. Duţu, op. cit., p. 152

limbii şi mai ales că presa austriacă și germană este o sursă principală de informare."[21] În consecinţă, mentalitatea tradiţională nu a fost radical schimbată de noile relaţii literare iar „influenţa nu e relevantă decât dacă e raportată la un context estetic. În geneza operei de artă, ea funcţionează ca purtătoare de semnificaţii și de valori."[22]

Influenţele străine au fost majore, începând cu ideile politice și sociale – preluate de la francezi[23], până la opere literare. În acest sens, Pompiliu Eliade considera că, dintre modelele străine, influenţa franceză a fost decisivă, „operând asupra unor spirite deja impregnate de civilizaţia franceză."[24] Întrucât scriitorii paşoptişti, în marea lor majoritate, erau formaţi, din punct de vedere spiritual, la Paris, aceştia erau pe deplin acordaţi Europei. „Lor li se datorează politizarea romantismului și punerea în circulaţie a conceptului de naţiune, bazat pe unitatea de limbă, de origine și de aspiraţii..."[25]

În perioada paşoptistă, imaginile artistice şi formele literare de împrumut au circulat în paralel cu elementele româneşti ajungându-se la o repartizare pe două clase (autohtoni-străini). Ioana Drăgan a realizat în studiile sale clasamente şi statistici ale celor mai populari autori români şi străini, dar a recunoscut în acelaşi timp că, orice întreprindere statistică are şi laturi vulnerabile, făcând distincţia între literatură şi paraliteratură în vederea reconstituirii unui mediu cultural dinamic: „Primele romane româneşti, dacă exceptăm cele câteva încercări eşuate ale scriitorilor paşoptişti, sunt romanele postpaşoptiste, aflate la graniţa dintre literarul timid şi paraliterarul ofensiv."[26]

„Modelul paraliterar" asupra căruia insista Ioana Drăgan se referea de fapt la modelul literar împrumutat sau copiat din alte literaturi, văzut ca „o structură interioară dusă cu finalitate externă către care tind textele cele mai diverse."[27] Ipoteza pătrunderii operelor literare în spaţiul românesc din secolul al XIX-lea a plecat chiar de la acceptarea teoriei modelului francez, ca model de import. De asemenea, influenţele germane, engleze, ruse au funcţionat paralel, dar cultura franceză a fost „cultura civilizării în România, iar marile figuri culturale româneşti datorează cel mai mult gândirii şi limbii germane."[28] Prin urmare, împrumuturile și afinităţile culturale au fost numeroase și s-au manifestat nu doar la nivelul ideilor, ci şi la nivelul genurilor, speciilor, temelor şi motivelor, ideea de interferenţă a culturilor europene vizând astfel şi spaţiul românesc.

În concluzie, problemele influenţelor s-au concretizat, de-a lungul timpului, în relaţii nemijlocite şi gradate, stabilite între traditie şi inovaţie, între nou și vechi, între surse și mișcarea necontenită a formelor. Interferenţele culturale au fost resimţite ca un proces istoric complex iar „asemănările și contrastele, tradiţia şi experimentul, continuitatea și originalitatea reprezintă, în perspectiva largă a istoriei, dinamica faptelor grupate de o viziune mai veche sub numele de *influenţă*."[29]

---

[21] Ibidem, p. 159
[22] D. Grigorescu, op.cit., p. 147
[23] Ș. Cioculescu, V. Streinu, T. Vianu, op. cit., p. 53
[24] Pompiliu Eliade, **Influenţa franceză asupra spiritului public în România**, Ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 267
[25] S. Antofi, **Literatura română veche, premodernă și modernă**, Ed. Universităţii „Dunărea de Jos", Galaţi, 2003, p. 98
[26] I. Drăgan, op.cit., p. 57
[27] Ibidem, p. 108
[28] *Vatra*, nr. 445/ aprilie-2008, Târgu-Mureș, p. 21
[29] Ibidem, p. 160

Influenţa unei culturi străine asupra culturii române a însemnat o remodelare în obiceiuri, în forme politice, în morală, în organizarea vieţii, în literatură, dar mai ales influenţarea poporului român de către alte naţiuni. În general, un popor influenţat poate asimila o altă cultură fie în mod pasiv, direct, fără modificări, fie cernând elementele culturii străine, pentru a-și însuși numai ceea ce îi trebuie. G. Ibrăileanu afirma că „o cultură străină împrumutată este ca un capital străin, menit să pună în utilitate, spre cel mai mare beneficiu, o bogăţie naţională, care almintrelea ar rămâne neexploatată."[30] În acest sens, bogăţia limbii populare și a spiritului popular românesc au rămas un subsol neexploatat.

Despre necesitatea influenţei apusene în cultura românească au scris numeroși istorici și critici. Ceea ce a fost potrivit și adaptabil nevoilor și sufletului poporului român, adică elementele culturilor apusene, s-a concretizat în selectări aleatorii, în funcţie de afinităţile românilor din veacul al XIX-lea. Când, în acea epocă, cultura apuseană a pătruns mai puternic în Ţarile Române, acesta a găsit, la porţile Moldovei mai ales, oameni de cultură care și-au dat seama de ceea ce fondul specific românesc avea nevoie pentru a se reînnoi. G. Ibrăileanu a remarcat necesitatea acută a elementelor noi care să îmbogăţească fondul autohton: „Era nu numai fatal, dar chiar necesar, ca Ţările Române să lepede haina turco-fanariotă și să se organizeze europenește; ca românii să-și îmbogăţească limba cu cuvinte nouă și ideile nouă introduse, ca în locul obiceiurilor fanariote să se introducă obiceiuri europene; ca românii să producă și ei o literatură cultă (căci aveau numai una populară)."[31] În acest context, problema care se punea era în ce mod s-ar fi reușit asimilarea elementelor de noutate și dacă, într-o oarecare măsură, acestea n-ar fi întâmpinat anumite obstacole. Din rezolvarea greșită a acestei probleme ar fi putut să rezulte o organizare a ţării care nu s-ar fi potrivit cu nevoile românilor, întrucât influenţele nu se puteau adapta la popoare deosebite ca spirit, dar asemănătoare ca evoluţie socială. Ceea ce ar fi rezultat, ar fi fost „o limbă schimonosită și neconformă cu geniul limbii românești, obiceiuri care să nu însemne un progres faţă cu morala fanariotă, o literatură care să nu fie conformă cu spiritul românesc și rezultată a acestui spirit. Era deci, încă odată, nevoie de un spirit critic, care să cerceteze elementele culturii apusene și să valideze numai pe acele care erau proprii pentru a pune în valoare energia și capacităţile românești."[32]

În consecinţă, influenţele culturale s-au realizat, în primă fază, prin imitaţie și preluare tematică a scrierilor din autori străini, urmând ca, mai târziu, scrierile originale să se remarce în universul literar românesc. Astfel, influenţa europeană a găsit teren „fertil" în cultura românească și și-a grefat anumite structuri pe fondul autohton existent, însă limitele au fost imuse fie de refuzul scriitorilor de a prelua și de a copia modele, din dorinţa de a fi originali, fie de imposibilitatea de adaptare a unor elementelor autohtone la ceea ce se dorea a fi modern în epocă.

Referinţe bibliografice

Antofi, Simona, *Literatura română veche, premodernă și modernă*, Ed. Universităţii „Dunărea de Jos", Galaţi, 2003

Asachi, Gheorghe, *Scrieri alese*, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1967

[30]Garabet Ibrăileanu, **Spiritul Critic în Cultura Românească**, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2009, p. 26
[31] Ibidem, p. 27
[32] Ibidem, p. 28

Bolintineanu, Dimitrie, *Opere alese*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1961
Bolliac, Cezar, *Pagini alese*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959
Cioculescu, Şerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Ed. Eminescu, București, 1985
Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Ed. Cartea Românească, București, 2008
Drăgan , I., *Romanul popular în România. Literar și paraliterar*, Casa Cărţii de Stiinţă, Cluj, 2001
Duţu, Al., Literatura comparată și istoria mentalităţilor, Univers, București, 1982
Eliade, Pompiliu, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România*, Ed. Univers, București, 1982
Grigorescu, D., *Introducere în literatura comparată*, Universal Dalsi, Semne, București, 1997
Ibrăileanu,Garabet, *Spiritul Critic în Cultura Românească*, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2009
Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Univers, București, 1981
Simion, Eugen, *Fragmente critice, I, Scriitura taciturnă și scriitura publică*, Ed. Grai și Suflet – Cultura Naţională, București, 1998
Vatra, nr. 445/ aprilie-2008, Târgu-Mureș

ELEMENTE BAROCE ÎN ROMANUL *AMURG* AL GEORGETEI MIRCEA CANCICOV

Drd. Mihaela HĂRMĂNESCU
Universitatea Bucureşti

Lucrarea își propune, în prima parte, o analiză teoretică a fenomenului artistic baroc, de la primele semnificații etimologice ale cuvântului (secolul al XVI-lea), trecând prin inventarul sensurilor sale conotative, până la cele mai actuale teorii asupra literaturii baroce. Se va discuta, pe scurt, fenomenul literar baroc în literatura română a secolului XX, analizându-se, în cea de-a doua parte a lucrării, câteva elemente baroce în romanul ***Amurg*** *al scriitoarei Georgeta Mircea Cancicov: spațiul și atmosfera barocă, personajele și nebunia barocă, spectacolul funebru.*

Cuvinte-cheie: *elemente baroce, spaţiu, nebunie barocă, spectacol funebru*

1. O istorie a cuvântului. Barocul literar- generalități

Termenul de „baroc” este fără îndoială unul care a impus cele mai multe căutări etimologice timp de patru secole, menționate în marile dicționare europene, evocând cu ușurință, prin apropierile sale erudite și fanteziste, inventarul heteroclit al unui cabinet de curiozități. Cuvântului i-au fost atribuite încărcături semantice dintre cele mai diverse care au contribuit la bogăția și complexitatea sa.

Semnificațiile termenului vor fi discutate plecând de la analiza cuvântului în limba franceză. Bertrand Gibert în *Le baroque littéraire français* inventariază sensurile de la primele mențiuni existente în dicționarele franceze, până la cele mai recente. În momentul apariției termenului de „baroc” în 1531, sensul său traducea termenul portughez de „barroco ”, o „perlă de formă neregulată”(Gibert 1997: 9). În peninsula Iberică datează încă din secolul al XIII- lea termenul portughez de „barocca” cu sensul de rocă de granit, un fel de piatră ciudată (cu echivalentul său în castiliană de „barrueco”) și varianta sa „berueco”. Toate variantele cuvântului derivă din latinescul „verruca”- «hauteur, éminence», «verrue», «défaut» ou «tache sur les pierres précieuses» (Gibert 1997: 9), iar după Pierre Guiraud, citat de acesta în studiul său, termenul derivă din forma galo- romană „barus” cu sensul de „divergent”. În secolul al XVII- lea cuvântul circulă cu alte sensuri, total diferite, precum „baroccho”(1688) ce indică un schimb monetar fraudulos; iar mult mai târziu termenul va căpăta un sens opus iregularului, denumind un obiect cizelat cu multă finețe (Munteanu 1998: 72).

Prin conotațiile sale, cuvântul „baroc” va defini, începând cu secolul al XVIII- lea un stil, o epocă, un gen specific:

> *«Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque, une expression ou une figure baroque... »*(Gibert 1997: 11).

La început adjectivul cu sens peioratif a fost utilizat în critica estetică, definind un stil ornamental și făcând referire la arhitectură, pictură, muzică, apoi mult mai târziu la literatură.

Încercările de definire ale conceptului pleacă de la ipotezele privitoare la originile cuvântului. Opera barocă a însemnat la începuturi, asemenea „perlei baroce", o operă de o valoare neînsemnată, caracterizată printr-un exces ornamental, o lipsă a bunului gust, prin dezechilibru și imagini bizare șocante; începând cu secolul al XVII-lea barocul a fost reprezentativ pentru cea mai mare parte a manifestărilor artistice în artele plastice, iar în cursul anilor 1750 termenul a fost asociat celui de „gotic". Multă vreme barocul este văzut ca o ciudățenie, ca o monstruozitate, ca o abatere de la normalitate, așa cum teoreticianul italian F. Mizilia îl definește într-un dicționar al artelor frumoase (1797): „superlativ al bizarului, un exces al ridicolului"(Mizilia apud. Munteanu 1998: 74). Încă din secolul al XVII-lea se constituie dualitatea clasic- perfect/ baroc- imperfect. Armonia, echilibrul, rigoarea sunt puse în opoziție cu excesul, extravaganța, lipsa de măsură, proprii barocului. Din această opoziție s-a născut atitudinea negativă asupra barocului a romanticilor, ideologilor francezi și a esteticienilor enciclopediști. O poziție categoric exclusivistă o are B. Croce în *Storia della età barocca in Italia* (1928), care vede în baroc o „valoare estetică negativă", „mod de perversiune și de urât artistic", „ruină literară", „epocă de depresiune spirituală și de ariditate creatoare"(Croce apud. Marino 1973: 227).

Barocul a fost la început un stil arhitectural, o formă de decadență a Renașterii (de către Jacob Burckhardt), fiind reabilitat și impus mai târziu în critica de artă de către Heinrich Wölfflin în cele două opere ale sale *Renașterea și barocul* (1888) și *Principiile fundamentale ale istoriei artei* (1915). În cea de-a doua lucrare citată, Wölfflin discută, analizând arta barocă în paralel cu cea clasică, existența a cinci principii ale stilului artistic baroc: pictural, reprezentare în profunzime, forma deschisă, unicitate, obscuritate (Wölfflin apud. Păcurariu 1998: 62). Mai târziu, după primul război mondial, plecându-se de la principiile enunțate de Wölfflin, barocul literar a început să fie studiat în Germania, Spania, S.U.A; după al doilea război mondial analiza barocului literar s-a extins și în restul spațiului cultural european. Literatura preia în manieră proprie constantele barocului, adaptându-le la capacităţile de expresie ale cuvântului. În concepția lui Wölfflin literatura barocă se reduce la câteva trăsături principale- prezența unor epitete răsunătoare, a cuvintelor de efect, a repetițiilor insistente și a unor structuri sintactice și stilistice complicate.

Al. Ciorănescu stabilește epoca 1580- 1680 ca fiind proprie acestui tip de literatură în care scriitorii caută efecte asemănătoare acelora din pictură: fantezia, ridicolul, exagerarea, portretul, construit pe baza contrastelor în care predomină elemente stranii și burlești, simbolul, anularea realității și recrearea ei, descrierea amănunțită a spațiilor etc. (Ciorănescu 1980: 38- 104).

Edgar Papu recunoaște în baroc un „tip de existenţă", dedus din toate manierele de creaţie din universul baroc, dându-i atât atributele unui „eon", cât şi pe cele ale unui „stil istoric", care se aseamănă cu alte stiluri prin aceea că „se dezvoltă de mai multe ori în decursul istoriei"(Papu 1977: 19). Papu subliniază importanţa asocierii fenomenul baroc a unei anumite „atitudini emoţionale", a unei „trăiri", a unui „sentiment al existenţei".

În accepție istorică, diacronică, barocului îi corespunde perioada cuprinsă între sfârșitul secolului al XVI- lea și întrg secolul XVII. În realitate, concepția teoretică va demonstra că barocul și avatarurile sale vor fi recuperate până în contemporaneitate.

Jean Rousset, în introcere la celebrul său studiu *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et Paon* (prima ediție apare în 1954), face o sinteză a temelor, motivelor și

tehnicilor proprii barocului literar, simbolizate prin două imagini : Circe, zeița care îi schimbă pe oameni în animale (simbolul metamorfozei) și Păunul (simbolul ostentației):

> *«toute une époque, qui va approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernin, se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres: le changement, l'inconstance, le trompe- l'oeil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et la vie en instabilité»*(Rousset 1983: 8).

Văzute ca simboluri ale destinului uman, cele două imagini mitologice concentrează trăsăturile literaturii baroce astfel: Circe reprezintă inconstanța, viața trecătoare, spectacolul morții, monștrii și fanteziile de tot felul, lumea răsturnată, iar Păunul, schimbarea, aparența, disimularea, ostentația.

Dacă pentru celelalte stiluri artistice s-a putut contura un statut relativ stabil, barocul rămâne o noțiune controversată (asemenea formelor sale de manifestare), incertă, schimbătoare, care nu poate fi turnată într-o formă anume, deschisă până astăzi analizei. Până la urmă barocul transmite un fel de emoție și simțire pe care Wellek o numește „atitudine emoțională". Într-o definire tipologică, Adrian Marino vorbeşte despre posibilitatea de a surprinde un stil baroc „etern", cu apariţii „istorice periodice şi diferenţiate, definit în sensul unui concept şi fenomen estetic universal"(Marino 1973: 233).

2. Barocul literar românesc

Dan Horia Mazilu interpretează barocul literar românesc ca fenomen specific intervalului cuprins între mijlocul veacului al XVII- lea şi sfârşitul veacului al XVIII-lea (Mazilu 1996: 6), situându-l în contextul european al epocii, observând că literatura barocă la noi în această perioadă suferă influenţe orientale (Dimitrie Cantemir), bizantine şi neogreceşti (Dosoftei) şi cunoaşte o variantă a barocului târziu, identificat în unele scrieri ale Şcolii Ardelene (*Ţiganiada*). Poemele filozofice ale lui Miron Costin, proza oratorică a lui Antim Ivireanul, versurile ieromonahului Macarie şi ale Mitropolitului Dosoftei, „versurile la stemă", unele scrieri istoriografice, toate construiesc o literatură barocă specifică epocii, prin caracterul moralizator, prin utilizarea la nivelul discursului a antitezei, prin cultivarea şi impunerea limbii naţionale (trăsătură caracteristică mişcărilor de factură barocă din estul şi sud- estul european), prin preocuparea faţă de propriile valori ale trecutului, prin valorile umaniste promovate în general. În această epocă barocul reflectă un stil specific renascentist, nu se limitează a caracteriza o tendinţă literară sau o manifestare artistică, fiind mai ales atent la dezvoltarea socială şi culturală europeană. Barocul devine o *forma mentis*, un mod de a trăi și de a simți.

Stilul de creație baroc apare ca o oscilație între clasicism și romantism, un stil de „decadenţă"; pe artistul baroc îl preocupă culoarea, clarobscurul, fiind un tip utopic (Călinescu 1971: 19). Spre sfârșitul epocii sale de manifestare, barocul cunoaşte o formă exagerată, excesivă și abuzivă denumită prin termenul de *barochism*.

În *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, Anton Cosma observă o tendinţă a interesului pentru baroc la noi mai ales în plan teoretic, dar şi literar (poezie, teatru, roman pastoral, epopee); barocul, ca stil artistic şi literar, „poate oferi formule artistice originale şi valoroase artistului de astăzi"(Cosma 1977: 307). Timidele analize ale literaturii baroce se datorează mai ales faptului că barocul este asociat categoriilor negative.

Într-o încercare de clasificare a romanului românesc contemporan, Anton Cosma stabileşte printre cele şaptesprezece tipuri, un roman baroc de tradiţie Mateiu Caragiale care

este reprezentat de Georgeta Mircea Cancicov (*Amurg*), Eugen Barbu (*Principele*), Alice Botez (*Iarna fimbul)* şi, mai recent de Ileana Vulpescu (*Rămas bun*), Dana Dumitriu (*Masa zarafului*), Leonida Neamţu (*Casa Isolda*), alături de care aminteşte şi o serie de scriitori, cu sporadice încercări de roman baroc. Primele tendințe spre baroc au fost ale scriitorilor clasici-Sadoveanu, Călinescu, Preda prin construcţia personajelor (*Nicoară Potcoavă, Moromeţii*), compoziţie, contrastul puternic între decădere şi căutarea idealului (*Bietul Ioanide, Scrinul negru*).

> *„Toate aceste cărţi proiectează asupra lumii evocate o lumină crepusculară, de nuanţă particulară la fiecare scriitor, dar melancolică întotdeauna sugerând un puternic zbucium lăuntric."*(Cosma 1977: 313)

În perioada interbelică, literatura română încearcă o recuperare a formelor literaturii universale, experimentează forme de expresie noi, mai cu seamă în privința romanului; este și cazul romanului baroc. Revenirile barocului în literatura modernă a secolului al XX-lea se realizează în funcţie de „stilul personal" (Heinrich Wölfflin) al fiecărui scriitor, în funcţie de spaţiul cultural şi în funcţie de epoca artistică. Literatura română a secolului XX preia din baroc unele constante, arhetipuri şi imagini simbolice, reconfigurându-le, învestindu-le cu sensuri noi, atribuindu-le o dimensiune modernă prin îmbogăţirea lor cu particularităţi ale epocii contemporane; o revalorificare a esteticii baroce nu înseamnă o întoarcere în trecut, formele trecutului fiind considerabil remodelate, resemantizate.

3. Elemente baroce în romanul *Amurg*

3. 1. Spațiul și atmosfera barocă

Atmosfera care deschide primele pagini ale romanului *Amurg* redă o lume aflată în crepuscul, o lume a viciului şi a decăderii, construită ca o scenă dramatică pe care se va înfăţişa existenţa iluzorie şi tragică a celor ce au fost odată boieri:

> *„Din drum se vedea poarta cea mare, de fier. Era întotdeauna deschisă, din vremuri depărtate. Spun oamenii că mulţi dintre ei au apucat-o tot aşa, deschisă. Fierul era ruginiu ca sângele stătut. (...) Lipseau balamalele de sus, iar poarta era legată cu sârmă, ca nu cumva să cadă şi să tragă după ea zidurile de piatră, roase de părăsire şi lovite de nepăsare."* (p. 5)

Asemenea impactului pe care îl au în pictură imaginile şocante, câteva elemente descriptive ale intrării în lumea ficţiunii romanului atrag violent privirea şi instaurează deja un puternic sentiment al ameninţării sfârşitului: „fierul ruginiu ca sângele stătut", metaforă a conacului aflat în cea mai de jos degradare, va fi analogic extinsă și asupra decăderii morale a celor ce-l locuiesc. Cu o fantezie rar întâlnită, specific barocă, Georgeta Mircea Cancicov reconstruieşte o atmosferă cicatrizată ce suspendă viaţa într-o realitate de contraste şi opoziţii. De la începutul cărţii lumea conacului de la Domneşti stă sub semnul prăbuşirii totale şi iremediabile, dar prăbuşirea nu se produce până la finalul romanului, fiind sugerată menţinerea la infinit a unei situaţii lipsite de echilibru.

> *„Barocul se fondează pe o trăire a declinului, a deficienţei, a pieirii iminente (...). Barocul exprimă conştiinţa unei slăbiciuni, a unei incertitudini şi limite de ordin existenţial."*(Papu 1977: 104)

Simbolurile spațiului stau sub semnul desacralizării totale: „poarta", mereu deschisă, face trecerea către o lume uitată de mult, o lume fără rost, lipsită de viaţă şi de elementul sacru, capabil să oprească răul. De aceea lumea Domneștilor închide un spațiu de care lumea

satului se ferește și unde nu-și mai are loc nici măcar propriul copil al Mazurului Domnici, alungat de mic și crescut printre străini. Semnificația de anticipare a morții, de trecere într-o lume decăzută se regăsește în poarta de la conac. Spațiul adună elemente ale forțelor malefice care au instituit blestemul ca o pedeapsă a răutăților acestui neam de boieri. Răutatea devine însemn de familie:

„*Bunicilor și străbunicilor Mazurului le mersese vestea că fuseseră zbiri, încăpătânați și fără minte sănătoasă. ”(*p. 10)

Întreaga atmosferă este construită treptat şi fragmentar prin încărcătura descrierilor amănunţite de decor ce creează o unitate dominată de o tensiune interioară pe care personajele romanului dau impresia că nu o resimt, trăindu-şi iluzoriu existenţa. Gustul pentru decor, pentru aspectul vetust al obiectelor evocă în repetate rânduri în roman goana timpului într-o bizară alegorie a deşertăciunii. Aparent, imaginea conacului în paragină se înfăţişează caricatural, în linii îngroşate care accentuează contrastele decăderii unei lumi cândva înfloritoare:

„Casa se dărâma. Numai la două uși mai rămăseseră geamuri, celelalte fiind bătute în scânduri. (...) Casa avea încăperi multe, mari și întunecoase din cale- afară. Îți auzeai vorba ca în pădure. De ani de zile, acoperișul nu mai ajungea să acopere toată casa, de stricat ce era. Într-o odaie foarte mare, care pe timpuri fusese salonul, crescuse, drept în mijloc un stejar. În vârful lui stătea cocoțat un cuib bogat, făcut din bețe și paie. În fiecare an veneau aceleași berze, din neam în neam.”(p. 6)

Lipsa deschiderii spre lumină închide un spațiu întunecos, ne transpune într-o lume depărtată, a castelelor medievale, lipsite de căldură și culoare.

*„Cultivarea imaginii întunecate evocă melancolia și tragicul barocului.(...) Ideea de ascuns sau de obscur devine adesea în baroc nu numai un obiectiv artistic, ci și o categorie de viață.”(*Papu 1977: 137- 145)

Ideea de acumulare, de îngrămădire, alături de senzația de întuneric au puterea de a crea o distanță accentuată prin frică și supunere. Atmosfera obscură prin care se pătrunde în cadrul spațiului nedelimitat este asociată și cu reprezentarea neobișnuitului, dar nu în sensul de mister, ci mai degrabă de bizar.

Nimic până în acest moment nu este mai șocant decât imaginea de sălbăticie totală pe care o creează stejarul bătrân care-și are înfipte adânc rădăcinile și care străjuiește cu nepăsare în mijlocul salonului. Pentru a construi lumea romanului său, autoarea se folosește de imagini pe care le transformă în simboluri negative prin intermediul „metaforelor materiale”(Papu 1977: 110). După simbolismul porții, urmează cel al stejarului, ca imagime negativă şi simbol al sfârşitului. Întreg spațiul naturii degradate de la conac se va recontrui în jurul arborelui-monstru, devenit *axis mundi*. Stejarul își păstrează semnificația de arbore care atrage puterea, forța, dar în sens negativ: stejarul a acoperit totul cu ramurile sale, coroana sa a crăpat tavanul, iar rădăcinile au străpuns în așa fel pământul că au ieșit afară asemenea unor „șerpi uscați”. În privința sacralității, stejarul se preface într-un simbol întors, atrăgând prin așezarea sa nefirească în mijlocul unei case locuite, prezența răului.

Conacul păstrează semne ale unui trecut strălucitor și bogat: în contrast cu imaginea șocantă a stejarului, în același salon stau așezate „canapele cu tapițerie de mare preț”, „un pian negru cu coadă”, „statui grațioase de marmură albă ”; însă peste acest lux s-a așternut praful gros, peste tapițeriile putrezite de ploaie, statuietele așezate în dezordine și pianul rămas fără

un picior s-a uscat murdăria de berze care şi-au făcut cuib bogat în fiecare an în vârful stejarului încremenit.

Cu toate semnele părăsirii, conacul este locuit de familia boierului Domnici. Boierul rămâne indiferent la tot dezastrul din jurul său, până şi la gestul câinilor şi al altor animale de a intra în casă:

> *„Uşile conacului stăteau întotdeauna deschise. Câinii din ogradă şi chiar dulăii de la stână, când se săturau de deal, coborau veseli, fugind la Domneşti. Intrau în casă, se culcau pe toate canapelele şi pe foteluri, iar Roşcovanul, un juncan voinic, cât un bou aproape, când îi era prea cald colinda prin gospodăria Mazurului, căutând umbră. Apoi se hotăra şi intra în sufragerie. Se urca pe divanul din fund şi dormea acolo, câteodată până a doua zi. ”(*p. 13)

Imaginea simbolică a animalului se asociază cu bunătatea, blândeţea, calmul, truda, însă prezenţa lui în cadrul unui spaţiu specific uman anticipează mai degrabă momentul iminent al morţii.

Atmosfera barocă a romanului se construieşte pe un fond tragic, uneori grotesc, pus sub semnul nebuniei coanei Cleopatra şi al cântării călugărilor nebuni de la Răchitoasa, sau pe un fond melancolic al seratelor muzicale de la Scheiţa. Eroii îşi trăiesc cu naivitate nebunia, într-un joc caricatural care poate stârni râsul. „Barocul este singurul care cultivă amplu şi genul detaşat, răcit al comediei şi al spectacolului comic.”(Papu 1977: 58) La Domneşti leagănul necontenit al coanei Cleopatra, însoţit de acel „Huţa cu căruţa!” sau „U-u-u”, accentuează tristeţea unei omeniri zguduită şi ameninţată de jocul morţii, dar provoacă şi râsul menţinut de nepăsarea oamenilor de la conac.

Amurg este construit ca roman al destrămării unei categorii sociale. Această realitate iminentă este urmărită paralel în casa boierului de la Domneşti a cărui drama de familie este schiţată în linii dure, aspre, exagerate, cât şi în conacul Elencăi Donache de la Scheiţa, altădată strălucitor, unde, în ciuda societăţii cosmopolite care-i animă conacul în fiecare vară, se simte, discret, pericolul disoluţiei. Conacul de la Scheiţa, în contrast cu întreaga atmosferă de la Domneşti, oferă un oarecare confort, căldură, pentru grupul de diplomaţi, pianişti, violonişti, pictori care vin să audieze serate oferite de amfitrioană alături de marele compozitor George Enescu. Muzica reprezintă o victorie asupra timpului, prin capacitatea de a-l supune prin ordine, prin măsură, prin ritm; asociată decăderii iminente, muzica dă o nouă „vibraţie tragicului”(Papu 1977: 58). Saloanele păstrează un oarecare gust pentru rafinament şi eleganţă.

3. 2. Personajele şi nebunia barocă

Personajul baroc este înfăţişat sub chipul eroului din dramele romantice, dominat de puterea unei conştiinţe dezbinate. În literatura barocă se propune ca model şi personaj predilect omul de curte ce întruneştre atât calităţi eroice cât şi cavalereşti. Figura barocă va apărea deformată, căpătând diverse forme, păstrând-şi, cel puţin aparent, originea nobilă. Personajul este cel care conferă epicii de factură barocă caracter spectacular şi o apropie de tragedie, de unde *funcţia cathartică* a barocului (Papu 1977: 34).

În realitate personajul baroc urmează tiparul personajului modern, prin dedublare şi interiorizare; devine capabil de autoreflectare mai ales în momentele cele mai acute de degradare morală care îl împing spre nebunie. Masca pe care o poartă personajul baroc îl

metamorfozează mai întâi fizic și apoi spiritual, transformându-l în cele din urmă într-un monstru care atrage după sine moartea (după ce trăise cu iluzia triumfului).

În lumea bizară a romanului *Amurg* viziunea enormă, grotescă a personajelor poartă stigmatul unei ereditățI condamnate- Cleopatra, Mazurul Negulici și descendenții lor, Ioniță, Dumitru. Și alte personaje din afara conacului se dovedesc a fi cuprinse de un fel de nebunie a lumii în care trăiesc- călugării de la Răchitoasa, chiar și țiganul Hupăz în ultimele sale clipe de agonie, când își trage singur clopotele de moarte.

Nebunia infantilă a coanei Cleopatra inspiră milă oamenilor din sat care cunosc foarte bine faptul că Mazurul e vinovat de drama femeii ce își duce zilele în lumea ei, legănându-se în scrânciobul agățat de crengile stejarului din salon și cântând necontenit.

Provenită dintr-un mediu respectabil, condiţia sa se degradează treptat; după ce sărăcesc în Franța, părinții se reîntorc la Domnești, iar la paisprezece ani, după moartea mamei, Cleopatra se căsătorește cu Mazurul Domnici despre care se credea că are reputație bună și este învățat. În realitate Mazurul întruchipează ce se poate mai rău la o ființă umană. Nu numai aspectul fizic inspiră teamă, dar și gesturile, privirea sunt în afara umanului. Nebunia sa atinge dimensiuni grotești, iar chipul său duce cu sine pecetea răului, a blestemului:

> *„Uitătura îi era dușmănoasă, mai ales când privea cu un ochi. Negul îi crescuse uriaș și-i cădea peste ochi ca o perdeluță moale de cauciuc. ”* (p. 11)

Însemnul e moștenit de la tatăl său căruia i-a crescut unul pe frunte și altul pe ceafă; asemenea, și bunicul a avut unul pe o ureche. Devenind conștient de urâciunea negului, sufletul boierului se împietrește în așa măsură că își alungă fiul care se urâțește și el cu timpul. Personaj baroc prin excelență, chipul deformat al Mazurului poartă însemnele păcatului înrădăcinat în sufletu-i din vremuri depărtate.

Boierul de la Domneşti este zugrăvit ca un personaj atipic baroc, situat la graniţa cu personajul romantic. Aspectul fizic şi contradicţia dintre lumea căreia îi aparţine şi relaţia cu aceasta aprobă lectura în cheie barocă a „eroului”. Esenţa barocă a dramei personajului se bazează pe existenţa unei conştiinţe dezbinate dominată de criza lăuntrică.

În momentele sale de nebunie dusă la exteme, împrumută din gesturile personajelor shakespeariene din *Lady Macbeth***,** se crede victimă şi superior şi, asemenea fariseului din Biblie, se căieşte în faţa unui Dumnezeu în care nu a crezut toată viaţa. Prin inserarea motivului *lumii ca teatru* din opera lui Shakespeare şi asocierea dintre boier şi personajele dramei englezeşti, destinul necruţător al boierului intră în jocul nefast al eşecului în care trăieşte un rol cu totul străin de natura sa adevărată. Prins în lanțurile nebuniei și ale urii, un fior de milă îi cuprinde ființa ce-și așteaptă pedeapsa. Pierderea echilibrului trup- suflet conduce la o serie de contradicţii ale fiinţei stăpânite de dezgust, plictiseală, incapacitate de a acţiona uman.

Plecând de la premisa că ființa umană este un *homo duplex* şi că imperfecţiunile şi deficienţele de ordin fizic şi psihic pot fi cauze ale excluderii, personajul baroc intră în categoria alienaţilor, obligaţi să refuze circuitul social firesc. Din acest motiv ființa umană renunţă să mai fie ea însăşi, fără aspiraţii şi voinţă. Eroul baroc îşi asuma suprema libertate de a întoarce spatele „Sinelui”, adică „condiţiei primordiale”, paradisiace (Popa 1968: 81), poartă „masca înstrăinării” fără a o refuza.

Motivul dublului apare o dată cu intrarea în scenă a unui personaj schiţat în aceleaşi linii deformate exagerat- Dumitru, nepotul boierului. Cu apucături „din cale-afară de

urgioase" şi îngâmfarea moştenită de la răposatul, Dumitru Domnici se instalează la conac după moartea boierului şi, surprinzător, ca un loc nefast, spaţiul îşi pune pecetea asupra firii sale nestatornice. Chipul deformat al nepotului atinge dimensiuni tragi-comice în hainele vechi găsite în cufărul din pod. Travestit, cu mărgele în piept, în cizme şi sumănaş, Dumitru îşi joacă fără ezitări rolul de „stâtpitură greţoasă", cum îl munește mama sa. Se visează boier mare şi urmaş de seamă al bunicului:

„*Apoi eu vreau să semăn cu bunicul. Sunt mândru de el. Era boier mare. Stricat cum era, vreau să semăn cu el. Sunt în casa mea acum, casă boierească*". (p. 50)

Ca şi Mazurul, destinul lui Dumitru este pus sub pecetea dezumanizării. Nebunia nu trebuie înţeleasă a fiind a întregii lumi boiereşti de la conac, nu e o nebunie colectivă, „o nebunie oarecare nu mai e nebunie atunci când devine colectivă" în termenii lui Unamuno, iar „nebun e cel ce-i nebun"(Unamuno 1973: 58). Ca nebunii invocaţi de Unamuno, Dumitru, în nebunia sa singuratică, caută drumul de răscumpărare a bunicului, alungând orice încercare a celor din jur de a-l abate de la calea aleasă. Nebunul urmează calea singurătăţii, rod al îngâmfării, al amăgirii şi al nebuniei.

Lumea barocă a romanului se zbate între nebunie şi înţelepciune, între superstiţie şi raţiune, între decădere şi înălţare, între pierderea şi găsirea identităţii, între vechi şi nou. Romanul impune de la început o viziune dramatică şi conflictuală influenţată de puterea imaginii negative transmise de personaje despre sine, despre tensiunea şi neajunsurile din jur. Dezordinea şi confuzia se lărgesc asupra climatului general al societăţii rurale.

3. 3. Spectacolul funebru

Moartea nu va fi soluția ultimă care va scoate lumea Domneștilor din criza morală violent instaurată; cortina nu a căzut definitiv asupra spectacolului efemerităţii prins în cursa sfârşitului şi a morţii. Moartea survine la capătul unei nebunii violente, contopindu-se cu cu fiinţa fragilă şi iluzorie a lucrurilor. Moșia, intrată de veacuri în declin, pusă sub semnul strălucirii și al obscurității, evocă melancolia și tragicul ce o stăpânesc. Strălucirii i se asociază doliu și tristețea ce zguduie conștiința tragică a existenței umane.

Moartea boierului survine ca un lucru firesc, îl surprinde în jocul fatal al nepăsării și, în mod nefiresc „văzduhul de la Domnești cânta a sărbătoare". Ceea ce în aparenţă este astăzi considerată o moarte bună, corespunde cu moartea blestemată de odinioară, cu *mors repentina et improvisa* (Ariés 1996: 403), moartea survenită pe neștiute. În Evul Mediu moartea subită era urâtă şi vulgară, provoca teamă, apărea ca un fapt straniu şi monstruos, stigmatizându-l pe defunct ca un blestem. Ipostaza morţii subite din roman rămâne specifică romanului baroc de secol XVII, pierzându-şi în contextul secolului XX semnificaţiile iniţiale.

Moartea produce un întreg spectacol grotesc al bucuriei și al opulenței în lumea excesului ce uită cu uşurinţă că moartea există:

„*Se tăiaseră degrab multe gâște, purcei, curcani.(...) Erau bălți de sânge în toată ograda și în bucătărie, chiar în antreuri. Câinii îl aduceau pe labe și oamenii pe tâlpi, lăsând urme urâte peste tot."* (p. 30)

Manifestările de doliu nu sunt scrupulos respectate, deşi statutul social al persoanei decedate ar fi putut impune acest gest. Lipsa funeraliilor, a întegii recuzite neglijate pune la îndoială viţa nobilă a defunctului. Înmormântarea se face pe o zi cu ceaţă, obscuritatea şi umbra momentului au în sine o valoare barocă. Într- o lume răsturnată, moartea capătă caracter spectacular şi de amuzament. La „mutra de bandit în tufiş" a boierului, îmbrăcat în

haine militare de pe vremea lui Cuza- vodă, oamenii, care nu l-au suferit o viaţă întreagă, privesc cu indiferenţă, iar tinerii, „vorbind prostii", râd în pridvorul bisericii. Numai dulăii de la stâna Murgoci intră în casă, urlând moartea boierului.

O altă secvenţă a morţii spectaculare se derulează câteva pagini mai departe- moartea lui Hupăz care animă întreagul sat. Caracterul teatral al momentului se valorifică şi în registrul său grotesc, lipsit, faţă de moartea boierului, de efectul comic. Moartea se ascunde sub masca spectacolului comic sau se înfăţişează sub chipul fatalităţii dramatice. Survine ca o consecinţă a unei rupturi iremediabile în echilibrul general şi accentuează permanent dualitatea omului: trup- suflet, pasiune- raţiune, mizerie- grandoare, umbră şi lumină. Aspectul insolit în care se înfăţişează spectacolul morţii pe parcursul narativ al romanului stârneşte sentimente contradictorii. Ineditul secvenţelor rămâne însă lipsit de grandoarea şi strălucirea funebră cultivată în romanul baroc de secol XVII.

Bibliografie

Surse

Cancicov, Georgeta Mircea (1967): *Amurg.* Bucureşti: Editura pentru literatură

Bibliografie critică

Ariès,Philippe (1996): *Omul în faţa morţii, II. Moartea sălbatică,* trad. şi note de Andrei Niculescu. București: Editura Meridiane

Gibert, Bertrand (1977): *Le baroque littéraire français.* Paris: Armand Colin/ Masson

Călinescu, G., Călinescu, Matei, Marino, Adrian, Vianu, Tudor (1971): *Clasicism, baroc, romantism*. Cluj: Editura Dacia

Ciorănescu, Al. (1980): *Barocul sau descoperirea dramei,* trad. de Gabriela Tureacu. Cluj-Napoca: Editura Dacia

Cosma, Anton (1977): *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*. Cluj-Napoca: Editura Dacia

Marino, Adrian (1973): *Dicţionar de idei literare*, I. București: Editura Eminescu

Mazilu, Dan Horia (1996): *Literatura română barocă în context european.* București: Editura Minerva

Munteanu, Romul (1998): *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII- lea,* Partea I. București: Editura Alfa

Papu, Edgar (1977): *Barocul ca tip de existenţă, I, II.* București: Editura Minerva

Păcurariu, Dim (1998): *Curente literare românești și context european: clasicism, baroc, rococo, romantism, realism, naturalism*. București: EdituraVictor

Popa, Marian (1968): *Homo fictus. Structuri şi ipostaze*. București: Editura pentru literatură

Rousset, Jean (1983): *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et Paon.* Paris:Librairie José Corti

Unamuno, Miguel de (1973) : *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho,* trad. de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, prefață de Andrei Ionescu. București: Editura Univers

ZORICA LAŢCU TEODOSIA- DATE BIO- BIBLIOGRAFICE

Drd. Cristina Gabriela NEMES
Universitatea din Bucureşti

Lucrarea constituie parte din teza de doctorat , având ca temă- Gândirea: poezia mistico-religioasă şi, sunt prezentate date inedite despre poeta Zorica Laţcu Teodosia. În prima parte a lucrării este prezentat motivul necunoaşterii , atât a poetei, cât şi a operei sale. Debutând la revista Gândirea , adeptă a gândirismului, poezia ei se inspiră din această ideologie. Motivele necunoaşterii vieţii sale precum şi trecerea operei literare la "index" sunt de ordin politic. Ideologia partidului de guvernământ, din acea perioadă, a interzis orice formă de manifestare a sacrului în cultura română.

În debutul lucrării sunt menţionate studiile existente despre Zorica Laţcu ,studii care oferă informaţii, atât despre viaţa poetei cât şi a operei sale. Datorită faptului că majoritatea dintre aceste studii au apărut înainte de anul 1989, informaţiile pe care le oferă sunt, fie insuficiente, fie prezentate de pe poziţii ideologice, de partid,ştiut fiind faptul că în perioada comunistă a fost interzisă atât credinţa în Dumnezeu , cât şi operele literare care aveau ca tematică, ori sursă de inspiraţie, religia sau mistica. De aceea poeta menţionată va fi închisă timp de 3 ani de zile în mai multe închisori: din Miercurea Ciuc, respectiv, Jilava.

Noutatea lucrării constă în completarea cu informaţii actualizate existente în studiile apărute după anul 1990 iar ceea ce aş remarca, în mod deosebit, este existenţa unui manuscris, găsit la biblioteca Mănăstirii Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus,care mi-a fost pus la dispoziţie spre documentare de către Părintele Teofil Pârâianu.

Lucrarea mai prezintă, succint, o sinteză a operei sale, mistică şi religioasă, puţin discutată, chiar analizată, datorită faptului că şi apariţia, postumă, a volumelor de poezii, este destul de modestă. Editarea, reeditarea operei sale se datorează Părintelui Teofil Pârâianu.

Cuvinte-cheie: *motivul necunoaşterii,misticism, religie, ideologie*

Despre poeta Zorica Laţcu, călugărită, Teodosia, cunoaştem puţine date, din două motive: din cauza faptului că a fost considerată o poetă minoră sau o colaboratoare „incidentală" a revistei *Gândirea* şi, un al doilea motiv, trecerea la „index" a operei sale poetice. Dacă ţinem cont de perioada în care aceasta a debutat, ne dăm seama că motivele au fost de ordin politic şi ideologic.

Datorită faptului că poeta Zorica Laţcu debutează şi publică în paginile revistei *Gândirea*, ea este menţionată alături de alţi colaboratori ai revistei, în diferitele studii care analizează revista şi doctrina acesteia.

Însă dacă cercetăm cu atenţie aceste studii vom observa că paginile destinate poetei sunt foarte modeste, din motivele precizate anterior. De asemenea, lirica sa este analizată superficial, dintr-un simplu motiv: în acea perioadă, a regimului comunist, era interzisă credinţa în existenţa lui Dumnezeu şi, mai mult, de a vorbi ori de a scrie despre Dumnezeu. Astfel, dacă luăm monumentala operă a lui D.Micu (1975) vedem cât de modest este acest capitol, în primul rând şi, rândurile dedicate poetei, în al doilea rând (Micu 1975: 669-670).

Capitolul se intitulează *Poeţi de alte orientări* şi sunt amintiţi poeţi precum: Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Al.Philippide, Demostene Botez, Emil Isac, Ion Marin Sadoveanu, Ion Vinea etc. şi, după cum vedem, numele poetei nici nu apare menţionat. Anul apariţei

studiului nu ne indică altceva decât că ideologia vremii ar fi cenzurat cu siguranţă tot ceea ce nu ar fi fost în concordanţă cu ideologia partidului.

În pagina indicată la subsol şi în care poeta ne este prezentată, observăm că singura poezie „analizată" este „Pescarul", poezie care a fost publicată în paginile revistei „Gândirea", dar care care nu are tematică religioasă.

Autorul, referindu-se la versurile poeziei menţionate, precizează că: „evocă icoane şi episoade antice" şi „spre diferenţă de producţia mai tuturor autorilor trataţi în acest capitol,versurile (...) şi ale Zoricăi Laţcu sunt fără atingere cu tradiţionalismul" (Micu 1979: 670).

Aşadar, autorul o detaşează pe Zorica Laţcu de tradiţionalism, considerând-o, mai degrabă, o poetă modernistă datorită viziunii sale, dar şi a formelor poetice utilizate în poezia menţionată: „(...) sobrelor cadenţe, hexametrice în majoritate..." (Micu 1979: 669).

Motivul „analizei" şi prezentării datelor mai mult decât modeste de către autor este motivat astfel: „Aderentă, total sau parţial, la structurile tradiţionaliste (sau doar tradiţionale), producţia altor colaboratori ai *Gândirii*, achiziţionaţi în etapa finală a existenţei sale, nu va face obiect de analiză. Aceasta nu numai fiindcă un examen critic e altceva decât un inventar bibliografic, dar şi pentru că atragerea cu orice preţ în sfera cercetării a tuturor textelor apărute în revistă n-ar face decât să dilate descripţia, fără a duce la o îmbogăţire şi nuanţare a observaţiilor. Debutanţii, cei mai mulţi şi ca atare dependenţi de modele, alţii-autori cu oarecare experienţă,vrednici (unii) de interes, însă colaboratori incidentali ai *Gândirii*, alţii, în fine, simpli versificatori, neglijabili, semnatarii încă nemenţionaţi pot doar oferi noi exemple pentru ilustrarea unor constatări deja formulate şi validate prin citate îndeajuns de edificatoare spre a nu fi cazul să mai apelăm şi la altele" (Micu 1979: 670).

Din cele spuse până acum ne dăm seama că intenţia autorului a fost aceea de a oferi doar o analiză a liricii poetei şi nu o fişă bibliografică a autorilor, iar debutanţii şi autorii incidentali ai *Gândirii* pot fi doar menţionaţi sau oferiţi drept exemple.

Cercetând mai departe, de exemplu, opera lui George Călinescu (1941), acesta prezintă în paginile sale „Tradiţionaliştii" şi „Ortodoxiştii", vorbind şi despre revista *Gândirea* (Călinescu 1941: 801-802) („vrea să realizeze faza propriu-zis mistică", „gândiriştii, precum am văzut, s-au mărginit unii la pura iconografie în care îngerul e un element capital (V. Voiculescu, Demian, N. Crainic...) însă despre poeta Zorica Laţcu nu aminteşte nimic.

Similar, Ov.S. Crohmălniceanu, în opera sa (2003: 15) nu aminteşte despre poeta Zorica Laţcu.

Însă, în studiile mai noi , spre exemplu, a lui Mircea A. Diaconu (2008: 100), acesta se întreabă: „Cine sunt, ne întrebăm azi, Ion Buzdugan, Ion Romanescu, Florin Creţeanu, Sergiu Grosu, Zorica Laţcu, Constantin Câmpeanu, Ion Potopin, I. Alexandrescu?"

I.P.S. Bartolomeu Anania, în volumul intitulat *Memorii,* mărturiseşte că aceasta făcea parte din membrii cenaclului literar care avea loc în casa soţilor Mureşan, alături de: Lucian Blaga,Victor Papilian, Francisc Păcuraru, Titus Ţifu şi alţii. Despre Zorica Laţcu, I.P.S. Bartolomeu Anania mărturiseşte: „pe lângă o minte foarte lucidă şi o bogată cultură clasică, Zorica avea şi un talent real, unul dintre talentele pierdute, risipite, alungate în anonimat" (Anania 2008: 107).

Părintele Teofil Pârâianu mărturisea că „Zorica Laţcu a fost o mare poetă mistică care se înscrie în rândul celor care au scris poezie religioasă modernă" (Pârâianu 2009).

În cunoscuta sa bibliografie, Emil Pintea notează la *Indicele de nume*, poziţia 2566 şi la poziţia 902, colaborarea poetei la revista *Gândirea* (Pintea 1998: 41, 139).

Cercetând în paginile revistei *Gândirea* observăm că apariţia volumului său de debut *Insula albă* (Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1944) este elogiat de către mentorul revistei Nichifor Crainic, acesta afirmând următoarele: „Insula Albă e întâia culegere de versuri a unei copile din Ardeal (...) care a debutat în Gândirea. Două lucruri sunt izbitoare la această poetă: maturitatea versului la o vârstă atât de fragedă şi maniera neo-clasică a tehnicii şi a sentimentului. Zorica Laţcu scrie cu predilecţie în hexametri! În hexametri moderni, adică ritmaţi (...)" (Crainic 1944: 274). De asemenea, este consemnată apariţia ciclului de poezii „Epitafuri Antice": *Captivul, Trecătoarea, Atheniana, Pescarul*[1], precum şi *Vergilius, Melissa către Diodor, Lydia către Caius*[2] şi, nu în ultimul rând, *Epithalam*[3]*, Ectenie*.[4]

Observăm că poeziile pe care le-a publicat în revista *Gândirea* sunt relativ puţine, însă ceea ce este important este faptul că acestea depăşesc sfera tradiţionalismului apropiindu-se mai mult de modernism, tocmai datorită tehnicii şi viziunii poetice pe care aceasta o abordează.

Din volumele de poezii observăm că Pr. Teofil Pârâianu s-a ocupat de reeditarea operei sale poetice.[5] Prima ediţie (2000) a fost înbunătăţită în anul 2008, cu o contribuţie substanţială a Pr. Cornel Toma, în primul rând, prin comasarea celor trei volume: *Insula Albă* (1944), *Osana Luminii* (1948) şi *Poemele iubirii* (1949) şi, nu în ultimul rând, poeziile publicate în paginile revistei *Gândirea*.

Deşi contribuţia poetei în paginile revistei *Gândirea* a fost mai modestă, nu trebuie trecută cu vederea întreaga sa operă poetică, o parte publicată, iar o altă parte aşteptând încă să fie publicată, aceasta regăsindu-se în manuscrise.Primele patru manuscrise se află la Biblioteca Astra din Sibiu, iar ultimul manuscris se poate studia la Biblioteca Mănăstirii Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus.

Primul manuscris[6] conţine: volumul de poezii *Poemele iubirii* editat la Craiova, volumul *Icoane pentru paraclis*, poezii inedite închinate Maicii Domnului, scrise în mănăstirea Vladimireşti (1953) şi scrisori, poezii dedicate maicii Mihaela.

Al doilea manuscris[7] conţine: traducerea parţială a *Imnelor iubirii divine* ale sfântului Simeon Noul Teolog şi un volum de versuri constituit din 101 poezii, intitulat *Din pribegie*; poeziile au fost scrise între 1958-1963.

Al treilea manuscris[8] cuprinde: un poem numit *Grădina Doamnei*, închinat României creştine, 113 poezii dedicate vieţii mănăstireşti şi istoriei poporului român. Poeziile au fost scrise în perioada 1949-1954 în mănăstirea Vladimireşti şi în localitatea Gurguieşti.

Al patrulea manuscris[9] cuprinde: 87 de poezii, închinate frumuseţii cosmosului, istoriei poporului român şi poeme axate pe teme teologice. În *Ţie Doamne îţi voi cânta.*

[1] A se vedea în revista *Gândirea*, nr. 8, octombrie 1941, p. 429-430.
[2] A se vedea în revista *Gândirea*, nr. 9, noiembrie, 1941, p. 498-499.
[3] A se vedea în revista *Gândirea*, nr. 1, ianuarie, 1942, p. 30-31.
[4] A se vedea în revista *Gândirea*, nr. 6, iunie-iulie, 1944, p. 262.
[5] Ediţiile folosite: *Insula Albă* şi *Osana Luminii*, reeditate în anul 1999 la Editura Semne din Bucureşti şi *Poezii*, în 2000 (Ed.I), Editura Sofia, Bucureşti (Ed. a-II-a 2008).
[6] Primul manuscris al poetei se află la Biblioteca Astra din Sibiu (CXCII/94, nr. inv. 31647).
[7] Al doilea manuscris al poetei se află la Biblioteca Astra din Sibiu (CXCII/92, nr. inv. 31645).
[8] Al treilea manuscris al poetei se află la Biblioteca Astra din Sibiu (CXCII/91, nr. inv. 31644).
[9] Al patrulea manuscris al poetei se află la Biblioteca Astra din Sibiu (CXCII/93, nr. inv. 31646).

Poezii, operă aflată într-un manuscris dactilografiat[10], care mi-a fost pus la dispoziţie spre documentare de către Pr. Teofil Pârâianu de la Mănăstirea Brâncoveanu (22.06.2009), avem părerile unanim acceptate conform cărora opera poetei se înscrie în modernitate:

„Prin bunăvoinţa nouei, dar bunei mele prietene, Veturia Vancu, am luat cunoştinţă de opera poetică a Zorichii Laţcu (Maica Teodosia). După umila mea părere a scris – şi desigur va mai publica – cele mai frumoase versuri din literatura română modernă" (Radu D. Rosetti, la Sibiu, 15 august 1955, Sfânta Maria).

P.S. Cu o mică observaţie: că, pentru a nu deveni monotonă, Muza D.-Sale ar trebui plimbată şi prin lumea păgână şi păcătoasă.

P.S.bis. După un an, – ba nu, doi – recitindu-i opera adaog că dacă aş fi tânăr şi m-aş putea deplasa, m-aş duce s-o cunosc".(Radu D. Rosetti, la Sibiu, 4 august 1957).

„E plină lumea şi istoria de stihuitori, de versuitori şi de fabricanţi de versuri. Uneori – rar de tot – mai întâlneşti şi câte un adevărat poet, din mila lui Dumnezeu, care cântă simplu, ca paserile cerului, simplu, măreţ, divin. Maica Teodosia este din rândurile acestor puţini dăruiţi de Cel de Sus cu altceva decât cu „talent poetic" şi anume cu inspiraţie de proroc, cu duh de apostol şi cu devotament de evanghelist al „Frumosului"paradisiac.

Sibiu 17 decemvrie 1958 (o zi aniversară, care mie îmi readuce în minte şi în suflet o adevărată minune Dumnezeiască) Prof.Onisifor Ghibu.

Ca semn al osebitei mele preţuiri pentru poezia religioasă a Zorichii Laţcu i-am publicat la Cluj un caiet de poezii: „Osana Luminii".

Sibiu, 5.IX.1957 +Nicolae(Colan).

Din cele afirmate ne dăm seama că poeta Zorica Laţcu s-a bucurat de aprecierile unor mari personalităţi din acea perioadă; opera sa a fost înscrisă în linia modernistă.

Despre poeziile sale aflăm în articolul "Cine este Maica Teodosia" al lui Nelu Baciu[11] (2007) că nu au avut circulaţie după 1948-1949, din cauza faptului că erau poezii religioase sau poezii scrise de o poetă care a ajuns călugăriţă – la Vladimireşti; cărţile au fost interzise, poeziile au fost aşezate la fondul de documentare şi au putut fi citite cu aprobare specială; „(...) minunata poezie scrisă de Maica Teodosia, n-a fost de circulaţie, n-a fost cunoscută" (Baciu 2007).

În ceea ce priveşte contribuţia sa la traduceri (din limba greacă şi latină), alături de Pr. Arsenie Boca şi Pr. Bodogae Teodor, a fost substanţială iar în acest sens avem o mărturie: „În perioada 1980-1984, la îndemnul Pr. Arsenie Boca şi cu ajutorul Pr. Bodogae Teodor a făcut parte din colectivul de traducere. Din lucrările exegetice la Vechiul Testament – colecţia *Părinţi şi Scriitori Bisericeşti* –, traducând *Origen – Scrieri alese*, partea I, II, IV, *Contra Celsus, Tâlcuire* la titlurile psalmilor – de Grigorie, episcopul Nissei şi *Despre moarte şi nemurire* – dialog cu sora sa Macrina – ale celui între sfinţi, Părintele nostru Grigorie"

(Familia Vlad din Braşov 2007).[12]

Aşadar, cine este Zorica Laţcu?

Poeta s-a născut în localitatea Mezötur din Ungaria, unde se aflau părinţii ei în timpul primului război mondial. Copilăria şi adolescenţa le petrece la Braşov. Tot aici absolvă şcoala primară şi liceul. În anul 1936 obţine diploma de bacalaureat cu rezultate deosebite. Între anii

[10] Zorica Laţcu, *Ţie Doamne îţi voi cânta. Poezii*, operă aflată în manuscris dactilografiat la biblioteca mănăstirii Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus.
[11] Nelu Baciu, *Maica Teodosia (Zorica Laţcu)* pe site-ul www.literaturasidetentia.ro, 24.06.2007.
[12] Familia Vlad din Braşov, *Amintiri despre Maica Teodosia*, pe site-ul www.literaturasidetentia.ro, 24.06.2007.

1936-1940 urmează cursurile Facultăţii de Filologie din Cluj, secţia filologie clasică – limba greacă şi latină, şi filologie modernă – limba şi literatura franceză. În anul 1941 a fost numită preparator universitar la Institutul Român de Lingvistică din Cluj, după cum poeta mărturiseşte: ” Eram preparatoare universitară la Muzeul Limbii Române, azi Institutul de Lingvistică Română din Cluj. În anii despre care vorbesc: 1941-1942, 1944-1948, sediul Universităţii se afla la Sibiu şi mai târziu ne-am mutat înapoi la Cluj.”[13]

Debutează cu versuri închinate mamei, acestea fiind premiate. Tot în această perioadă debutează la revista *Gândirea*. În anul 1948 Zorica Laţcu intră în viaţa monahală cu numele de Teodosia, la mănăstirea Vladimireşti din Tecuci. În anul 1955 mănăstirea este desfiinţată, iar călugăriţele arestate. În anul 1956 poeta va fi arestată de către securitatea comunistă din motive politice şi va face închisoare timp de trei ani la Miercurea Ciuc şi Jilava. Între anii 1970-1990 va locui la Braşov şi, în acest timp, va colabora cu Pr. Teodor Bodogae la traduceri din scrierile sfinţilor părinţi în colecţia PSB. În anul 1990 se reîntoarce la mănăstirea Vladimireşti. În data de 8 august 1990 va deceda.

Întreaga sa istorie se află consemnată în lucrarea *Grădina Doamnei*, operă aflată în manuscris. Cercetând această operă găsim următoarea mărturisire a poetei în anul 1985, în legătura cu opera sa poetică:

„mărturisesc că activitatea mea poetică are importanţă numai întrucât am fixat în forme uşor inteligibile Lucrarea Măicuţei noastre Veronica şi a Părintelui Ioan. Nu am nici un merit care să fie al meu. Totul este datorat încadrării mele spirituale la Vladimireşti! Vreau să fiu bine înţeleasă în cele ce afirm. Poate, rămânând în lume, cu talentul pe care l-am avut, aş fi ajuns o poetă cunoscută şi apreciată. Dar arta mea n-ar fi fost necesară nimănui, nici chiar mie. N-aş fi fost citită decât cu trecere de vreme. Pe când, făcând din arta mea o expresie fidelă a Vladimireştiului, am lăsat poporului meu documente despre această lucrare, tocmai în vremuri când Mănăstirea era desfiinţată şi soborul împrăştiat” (Zorica Laţcu ,1985).

O altă mărturisire: „Dacă aş fi de acord să fardez poeziile pentru ăştia (oficialii vremii), de la putere, ce mai vremuri aveam, ce maşină aş fi avut la scară (...)” (Zorica Laţcu, 1985)[14]. Citind această mărturisire-testament ne dăm seama că ceea ce a dus la izolarea ei, ca persoană suspectă, a constituit credinţa în Dumnezeu, acest lucru fiind interzis în perioada comunistă, şi respingerea ideologiei comuniste .

Mărturii despre poetă avem şi din partea unor cunoscuţi:

„Am cunoscut-o pe maica Teodosia, în anul 1947, la mănăstirea Brâncoveanu-Sâmbăta de Sus. Aveam doar 10 ani, eram cu mama mea (...) era în grupul tinerelor intelectuale din apropierea Părintelui Arsenie Boca. La hram (Izvorul Tămăduieii sau Sfânta Maria) o fetiţă de liceu a recitat o poezie compusă de Zorica Laţcu – licenţiată în filologie – care începea: „La Mănăstirea Brâncoveanu/Şi-a revărsat Dumnezeu harul”.(...) În perioada 1954-1955, Sfânta Mănăstire a fost desfiinţată. Maica Teodosia a fost arestată împreună cu comitetul de conducere al mănăstirii. În prima perioadă de domiciliu obligatoriu, a locuit la Braşov şi era obligată, odată pe lună, să se prezinte la Tribunalul Militar din Constanţa.”(Familia Vlad din Braşov).[15]

Despre perioada anchetelor şi a detenţiei avem următoarele mărturii:

[13] A se vedea *Dragi amintiri ale Maicii Teodosia* , pe site-ul www.literaturasidetentia.ro, 24.06.2007.
[14] *Ibid.*
[15] Familia Vlad din Braşov, *op.cit.*, 24.06.2007.

„În mănăstire cât am stat, 1954-1955, prea puţin am cunoscut-o pe Maica Teodosia. Adevărata prietenie am avut-o în pribegie, când maica a fost judecată de Tribunalul Militar din Constanţa. După arestare, au ţinut-o o vreme în securitatea din Galaţi. În timpul nenumăratelor anchete despre diferitele probleme legate de măicuţa Veronica şi de mănăstire; maica i-a înfruntat pe toţi, dar după multe torturi diabolice, nu a mai rezistat şi a căzut la pat, în Securitate. Atunci, ei au eliberat-o şi o chemau la proces, tocmai la Constanţa. Atunci am însoţit-o, că nu se putea descurca singură"(Maica Matroana de la Mănăstirea Vladimireşti).[16]

„(...)Ne mai povestea apoi din cadrul anchetelor cum le zicea procurorilor:

-Nu sunteţi dv. în măsură să judecaţi Vladimireştiul!"(Pr.Arsenie Dedu).[17]

O mărturisire a unui fost deţinut politic care afirmă:

„Era prin octombrie 1955. Mă aflam încă din ianuarie, singur, într-o celulă din subsolul Ministerului de interne(...). Devenisem subiectul unei anchete înscenate a Securităţii. Am fost torturat o zi şi o noapte; în acest timp am leşinat de mai multe ori şi pentru a-mi reveni în fire eram udat cu apă. Neputând să mă ţin pe scaun, am fost legat de el. Spre seară-sunt dus într-o celulă unde însă nu reuşesc să aţipesc (...). În această stare de degringoladă psihică, aud din celula vecină un glas cristalin de femeie. Nu se înţelegea ce spune (...). Am pus urechea de uşa metalică; n-am descifrat nimic, dar din unduirile şi inflexiunile vocii se putea constata că nu era tremurătoare, nici desnădăjduită şi nici plângătoare, ci părea mai degrabă o rugă stenică şi reconfortantă (...). Făcusem corp comun cu uşa, simţind inconştient că dincolo de ea străbate un glas de înger de la care acum aud din nou cuvintele: „Maica Domnului". M-am aşezat pe marginea patului de beton şi m-am trezit cu lacrimi odihnitoare în ochi. Ora era târzie. În timp ce gardianul era ocupat, am ciocănit uşor în perete improvizând un alfabet „suis generis", greoi, neştiind morse. Litera „a" – o bătaie, „b" – două bătăi şi aşa mai departe. Mi s-a răspuns. Am aflat că vecina mea se numeşte Teodosia şi că era călugăriţă la mănăstirea Vladimireşti. Nu ştiam că mănăstirea fusese desfiinţată, iar o parte din maici au fost arestate împreună cu Părintele Ioan Iovan, iar celelalte au fost alungate din mănăstire (...).

Au trecut anii şi cu cele bune ale lor, iar după anul 1990 am aflat un lucru care m-a uluit. Maica Teodosia care încercase atunci care să mă lumineze (...) nu era alta decât poeta creştină Zorica Laţcu, formată în cadrul spiritual al revistei *Gândirea*" (Traian Popescu, fost deţinut politic).[18]

În ceea ce priveşte receptarea poeziei, există păreri unanim acceptate că poeta Zorica Laţcu este o poetă mistică prin excelenţă şi că lirica sa se înscrie în linia modernistă. Astfel, dacă parcurgem poeziile sale observăm că temele predominante sunt relaţia omului cu Dumnezeu, convorbirea cu Dumnezeu, rugăciunea, definirea rugăciunii, raportul Mire-Mireasă specific viziunii creştine, toate culminând cu Iubirea lui Dumnezeu. Se regăseşte în opera sa o căutare a lui Dumnezeu, asemenea lui Arghezi, dar, spre deosebire de acesta, poeta îl şi găseşte şi trăieşte prin El, trăire pe care o numim mistică.

„Vino, Preaiubite-al meu,
Pe sub bolţi de curcubeu,
Dă-mi aripi de Heruvim,
Mână-n mână să plutim,

[16]Maica Matroana, *Amintiri despre Maica Teodosia*, pe site-ul www.literaturasidetentia.ro, 24.06.2007.
[17]Pr. Arsenie Dedu, *Amintiri despre Maica Teodosia*, pe site-ul www.literaturasidetentia.ro, 24.06.2007.
[18] Traian Popescu, *Amintiri despre Maica Teodosia*, pe site-ul www.literaturasidetentia.ro, 24.06.2007.

În grădini de frumuseţi,
Din eterne dimineţi...”
(...)
„Vino, preaiubita mea,
Pe sub punţi de peruzea,
Cu lumini de foc ceresc
Haina să ţi-o împodobesc.”
(Chemarea)

Poemul din care am extras acest fragment este mult mai amplu, aducând în prim plan raportul mire-mireasă din *Cântarea Cântărilor*. Acest raport, în viziune mistică, nu înseamnă nimic altceva decât relaţia dintre sufletul omului şi Dumnezeu.

Dacă volumul de versuri *Insula Albă* poate fi plasat sub zodia căutării drumului poetic, poezia *Epitafurile antice* se află sub influenţa poeziei mitice a antichităţii (acest lucru se datorează şi studiilor de filologie clasică). Aici observăm existenţa unor personaje antice, reluând mituri străvechi: *Melissa către Diodor, Către Melampus, Torcătoarea, Atheniana, Lida către Gaius, Epitalam.*

Poezia considerată capodoperă-simbol se intitulează *Te port în mine*, integrată perfect în poetica iubirii creştine, relaţia Dumnezeu-om, în comuniune şi trăire deplină. Despre acest poem Andrei Andreicuţ afirma că „omul curăţit de patimi ajunge la unire cu Dumnezeu şi, implicit, la cunoaşterea lui Dumnezeu, precum şi la unirea cu El. Iar unirea cu El este dragostea desăvârşită” (2002: 190).

Consider că o deosebită importanţă trebuie acordată atât cercetării operei sale poetice, cât şi a vieţii sale, realizând astfel o legătură între viaţa poetei, care a generat opera sa, şi viziunea sa poetică. Se ştie că Zorica Laţcu a publicat prima dată poeme inspirate din mitologia greacă, pentru a publica apoi, după ce a devenit monahie, sub numele de Teodosia, o lirică cu tematică religioasă. O parte din această operă aşteaptă încă să fie publicată, găsindu-se în paginile manuscriselor.

Pornind de la această idee, precum şi din îndemnul părintelui Teofil Pârâianu, s-a editat primul volum de poezii (ediţie completă 2008). Acest volum, foarte consistent, conţine volumele: *Poemele iubirii, Insula Albă, Osana Luminii, Din pribegie, Alte poezii, Pentru neamul meu, Anexe* (inclusiv traducerea *Cuvântului I şi II ale Sfântului Simeon Noul Teolog*).

Fiind o exponentă a mişcării gândiriste, Zorica Laţcu a încercat să transforme spaţiul românesc într-un paradis creştin. Poeta urmează linia impusă de Nichifor Crainic, transpunându-L pe Iisus Hristos cu Apostolii, cu toate evenimentele, în spaţiul românesc. Ea vede în darurile de pâine şi vin sângele şi trupul lui Hristos jertfite la altar. Înrâurirea operei şi a liniei gândiriste, trasată de către Nichifor Crainic, este mai mult decât evidentă în lirica Zoricăi Laţcu. Părintele Cornel Toma, în *Postfaţa* volumului *Poezii* (ediţia 2008), atrăgea asupra faptului că, fiind o poezie mistică, poezia Zoricăi Laţcu este dificil de analizat. Centrul tematicii sale îl ocupă relaţia dintre om şi divinitate.

Aşadar, putem vorbi separat despre o „poezie religioasă” şi despre o „poezie mistică”.

Această distincţie este remarcată şi analizată, în acelaşi timp, de către Eugen Dorcescu (2008: 3), acesta arătând că „poezia religioasă” este trăire mediată de ritual a misterului, „poezia mistică” fiind trăire directă a misterului. Interesantă este concluzia la care autorul ajunge, aceea că între poezia religioasă şi cea mistică există o deosebire de arie şi intensitate. Astfel poezia mistică poate fi şi religioasă, însă poezia religioasă nu este neapărat mistică.

Este suficient să realizăm o incursiune etimologică a cuvintelor operaţionale „religios" şi „mistic" pentru a realiza o analiză privind compararea acestora. Vom constata diferenţa pe care am evidenţiat-o anterior invocând studiul autorului Eugen Dorcescu.

Astfel, cuvântul „religie" vine din limba latină, *religio,-onis,* derivat al verbului *religare* – a lega, sinonim cu ebraicul *berit,* arătând legătura liberă şi conştientă a omului cu Dumnezeu. Aceeaşi definiţie o găsim şi în studiul lui L. Gardet (1972: 188), arătând că religia este legătura omului cu absolutul[19]. Forma adjectivală „religios", „religioasă" vine din latinescul *religiosus* şi care face referire la religie; evlavios, cuvios, pios (DEX 1998 : 913).

Aşadar, termenul *religie* s-ar explica ca fiind manifestarea interioară şi mai ales exterioară, liberă a evlaviei sau a sentimentului religios al unei colectivităţi, al unui popor, al unei persoane (Mircea 1995: 443). Această legătură însă se vrea exteriorizată şi exprimată într-un dialog direct pe care omul, fiinţa dornică de infinit, îl doreşte cu divinitatea fără intermediari. Această legătură nu se poate realiza decât prin cunoaştere şi iubire, termeni care se completează unul pe altul.

Spre a înţelege mai bine acest aspect, se cuvine să aducem în discuţie studiul Părintelui Dumitru Stăniloae, *Cuvântul şi mistica iubirii*, în care definea mistica: „apropiere de Dumnezeu, unire cu El, vedere a Lui, împărtăşie cu El"; Cuvântul e unicul factor „mijlocitor" între Dumnezeu şi om (oricărei punţi, mistici) care ar putea apropia pe Dumnezeu de om" (Stăniloae 1938: 195-196).

Noţiunile „mistic" (μυστικιστής), „mistică" (μυστηριώδης), „misticism" (μυστικισμός) au origine greacă şi constituie o familie de cuvinte formate din rădăcina „mio" (μυσ) care sugerează ceva „închis", „ascuns". Rădulescu-Motru defineşte sufletul mistic, influenţat de etimologia cuvântului „mistic", într-un articol apărut în revista *Gândirea*, afirmând că : "mistic înseamnă, după etimologia cuvântului luat din limba greacă, ascuns, nepătruns. Un suflet mistic ar fi aşa dar, un suflet ascuns şi nepătruns" (Rădulescu-Motru 1920: 145-152).

Din cele spuse până acum, revenind la tematica poeziei discutate şi analizând studiul amintit al Pr. Cornel Toma, observăm că sursa de inspiraţie a poetei o constituie *Cântarea Cântărilor*. Inspirându-se din mistica ebraică, poeta vorbeşte despre „beţia iubirii" în care sufletul uman e însetat de divinitate, îl caută şi nu se opreşte până nu îl găseşte (...). Din *Imnele Iubirii divine* ale sfântului Simeon Noul Teolog – în care se arată dragostea nebună a lui Dumnezeu faţă de om şi iubire ca foc divin ce mistuie fiinţa umană. În viziunea poetei, sufletul uman aprins de focul divin al dragostei, asemeni unei mirese, îl caută pe Hristos ca mire cu o dorinţă arzătoare şi neistovită şi nu se opreşte până nu-L găseşte.

Aceste teme mistice, continuă Pr. Cornel Toma, se găsesc deopotrivă prezentate într-un mod admirabil şi în mistica apuseană reprezentată de Ioan al Crucii şi Tereza d´Aquilla. Poeta abordează tema iubirii prin prisma contemplaţiei sau a cunoaşterii spirituale, depăşind cunoaşterea raţională specifică poeţilor sau artiştilor.

Dacă vom apela însă la studiul lui Nichifor Crainic (1940:298-299), observăm că acesta face distincţie între contemplaţia naturală şi reflecţia artistică, arătând că cea din urmă conduce cel mult la un extaz artistic, pe când contemplaţia mistică produce un extaz mistic, o unire a omului cu Dumnezeu. Nichifor Crainic demonstrează că această contemplaţie mistică e superioară contemplaţiei naturale. Dacă în contemplaţia naturală distingem o contemplaţie

[19] Louis Gardet, *Études de philosophie et de mystique comparées*, Libraires philosophique J.Vrin, Paris, 1972, p.188.

sensibilă, imaginativă şi o contemplaţie intelectuală, după obiectul contemplat aceasta poate fi artistică, filosofică sau religioasă. Aceste elemente se regăsesc cu uşurinţă în lirica Zoricăi Laţcu, abordând iubirea printr-o contemplaţie mistică de tipul-mire şi mireasă. Elocvente în acest sens sunt poeziile *Îmbrăţişare, Iatacul, Ochii, Tu, Răpire, Dragoste, Bucurie.* Opera poetei Zorica Laţcu este profund mistică, regăsindu-se tema esenţială a iubirii absolute, a unirii cu divinitatea.

Surse

Gândirea - nr. 8, octombrie 1941, p. 429-430; nr.9, noiembrie1941, p. 498-499; nr.1, ianuarie 1942, p.30-31; nr. 4-5, aprilie-mai 1944, p. 274;
Gândirea-23, nr.6, iunie-iulie, 1944, p. 262.
Manuscris CXCII/94, nr. inv. 31647, Biblioteca Astra din Sibiu.
Manuscris CXII/92, nr. inv. 31645, Biblioteca Astra din Sibiu.
Manuscris CXII/91, nr. inv. 31644, Biblioteca Astra din Sibiu.
Manuscris CXII/93, nr. inv. 31646, Biblioteca Astra din Sibiu.
Laţcu, Z. (f.a.): Ţie Doamne îţi voi cânta. Poezii, manuscris dactilografiat, în biblioteca mănăstirii Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus.
Laţcu, Z. (1944): Insula Albă – Sibiu: Editura Dacia Traiană.
Laţcu, Z. (1949): Osana Luminii – Cluj: Editura Episcopiei.
Laţcu, Z. (1949): Poemele Iubirii – Craiova: Editura Ramuri.
Laţcu, Z. (2000): Poezii – Bucureşti: Editura Sofia (ediţia a II-a 2008).
Interviu cu părintele Teofil Pârâianu de la mănăstirea Brâncoveanu, Sâmbăta de Sus, realizat personal în data de 22.06.2009.

Referinţe

Anania, B. (2008): *Memorii* – Iaşi: Editura Polirom.
Andreicuţ, A. (2002): *Spiritualitate creştină – pe înţelesul tuturor* – Alba Iulia: Editura Reîntregirea.
Baciu, N.: *Cine este Maica Teodosia?* – disponibil pe www.literaturasidetentia.ro (Maica Teodosia (Zorica Laţcu))
Boldea, I. (2005): *Istoria didactică a poeziei româneşti* – Bucureşti: Editura Aula.
Călinescu, G. (1941): *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* – Bucureşti: Fundaţia regală pentru literatură şi artă.
Crainic, N. (1940): *Nostalgia paradisului* – Bucureşti: Editura Cugetarea.
Crohmălniceanu, Ov. S. (2003): *Literatura română între cele două războaie mondiale* – Bucureşti: Editura Universalia.
Diaconu, M. A. (2008): *Poezia de la „Gândirea*" – Bucureşti: Editura Ideea Europeană.
Dicţionarul explicativ al limbii române (1998), ediţia a II-a – Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.
Dorcescu, E. (2008): *Poetica non-imanenţei* – Bucureşti: Editura Semănătorul.
Gardet, L. (1972): *Études de philosophie et de mystique comparées* – Paris: Libraires philosophique J.Vrin.
Micu, D. (1975): *„Gândirea"şi gândirismul* – Bucureşti: Editura Minerva.
Mircea, I. (1995): *Dicţionar al Noului Testament* – Bucureşti: Editura IBMBOR.
Pintea, E. (1998): *Gândirea. Indice bibliografic adnotat* – Cluj Napoca: Editura Echinox.

Rădulescu-Motru, C. (1920): Sufletul mistic – *Gândirea*, an VI, nr. 4-5, mai-iunie, 145-152.
Stăniloae, D. (1938): Cuvântul şi mistica iubirii – *Gândirea*, an XVII, nr.4, aprilie 1938, 195-196.
Toma, C. (2008): Notă asupra ediţiei. În Z. Laţcu (Teodosia): *Poezii* – Bucureşti: Editura Sofia.

NORMALITATE ŞI CARNAVALESC ÎN ROMANUL „TEZĂ DE DOCTORAT” DE CAIUS DOBRESCU

Dr. Cristina TIMAR
Universitatea Petru Maior, Tg.-Mures

Prezenta lucrare, “Normalitate şi carnavalesc în romanul **Teză de doctorat** de Caius Dobrescu” este *orientată spre înţelegerea relaţiei dintre opera eseistică şi aceea literară a lui Caius Dobrescu. Legatura dintre aceste două câmpuri de interes pare să fie aceeaşi căutare a normalităţii, politeţei, democraţiei şi a respectului pentru lege. Eseurile lui Dobrescu despre societatea contemporană română, liberalism, desre funcţia artelor şi a literaturii în mod special oferă o cheie de interpretare aacestui roman, extrem de satiric şi experimental. Lucrarea noastră nu se concentrează asupra nivelului experimental al romanului, ci asupra celui satiric şi, prin urmare, asupra interpretării sale ca expresie a viziunii carnavaleşti asupra lumii. Astfel, ne-am folosit de descrierea carnavalescului văzută de Mihail Bahtin în studiul său “Poetica lui Dostoievski”. Lumea lui Caius Dobrescu se potriveşte în categoriile carnavalescului. Dar când acesta se extinde şi devine atât de excentric încât ameninţă să arunce lumea în anarhie şi entropie, simţul lui Dobrescu pentru “lege şi ordine” preia controlul şi restabileşte normalitatea … cel puţin pentru o vreme. Normalitatea atinsă în ficţiune pare să compenseze pentru continuul carnaval al lumii reale.*

Cuvinte-cheie: *normalitate, politeţe, democraţie, roman satiric şi experimental*

1. Romanul şi „reconstrucţia normalităţii”

Caius Dobrescu face figură aparte în galeria scriitorilor afirmaţi după 1989, probabil şi datorită direcţiilor culturale multiple în care se exersează verva sa intelectuală. Prezent constant în dezbaterea culturală de pe poziţia unui liberalism critic, implicat în politica postdecembristă o vreme, prin funcţia de Consilier prezidenţial, profesor universitar, eseist remarcabil (interesele sale vizând modernitatea europeană, postmodernismul, literatura şi rolul ei în societatea contemporană, România tranziţiei), Caius Dobrescu este cu siguranţă un analist competent şi credibil, o voce autorizată a societăţii civile de azi. Această vocaţie a reflexivităţii culturale şi politice e probată nu doar de volumele sale de eseuri, ci şi de numeroasele articole apărute în presa culturală, de dezbaterile din câmpul cultural şi chiar de calitatea de romancier, cel de-al doilea roman al său, *Teză de doctorat* (2007) înscriindu-se în acelaşi *trend* al unei viziuni critice şi satirice, pornind de la convingerea că „înnoirea autentică a literaturii poate veni tocmai dinspre angajamentul etic şi politic”, scriitorului fiindu-i rezervată participarea la „marea aventură, marele experiment” de a se plasa „în spaţiul imprevizibil al înfruntărilor lipsite de menajamente, dintre politică, virtualitate şi literatură, grăbind, prin intensificarea interacţiunilor reciproce, restaurarea demnităţii acestor domenii ale spiritului.”[1]

[1] Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă,* Editura Univers, Bucureşti, 1998, p.6

Demersul cultural şi literar al lui Caius Dobrescu stă dintru început sub semnul unei *crize a realităţii*, care acoperă atât perioada comunistă, cea a formării sale ca personalitate culturală şi literară, cât şi, după cum se va vedea, cea postcomunistă, a maturităţii. Ceea ce aştepta Caius Dobrescu din partea scriitorilor în comunism era un criticism cultural radical, de tipul Şcolii de la Frankfurt. Un criticism implicit, în mare parte neconştientizat de scriitorii în cauză, identifică în proza experimentatorilor Şcolii de la Târgovişte (Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Alexandru George – nu însă şi Radu Petrescu) şi în scrierile poeţilor şi prozatorilor asociaţi onirismului (Dumitru Ţepeneag, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu), al căror merit principal este acela de a fi „*dez-emfatizat* ideea de literatură şi, prin implicaţie, de Cultură".[2]

Sarcina literaturii în lumea nouă postrevoluţionară este de a regăsi dimensiunea critică, demistificând „tarele" moştenite din comunism, „inamicul impersonal"[3] insinuat abil la nivel de conştiinţe, valori, modele mentale, instituţii şi spaţiu public. Cu maximă luciditate, Caius Dobrescu acordă literaturii, într-un eseu din 1990, puterea de a reface normalitatea, punând un zid în faţa izbucnirilor fantasmelor colective: „Libertatea literaturii nu mai poate sta în «curajul» ei. (...) Libertatea literaturii va sta în putinţa de a îmbrăţişa sfâşiatul nostru peisaj sufletesc. (...) Literatura trebuie să încerce reconstruirea normalităţii şi să împiedice izbucnirea fantasmelor (fantasma eroico-patriotardă, fantasma terorii fără de sfârşit, obsesia morţii etc.) în realitate."[4]

La limită, s-ar putea crede că Dobrescu militează pentru o literatură angajată, care să fie purtătoarea unor valori morale clare, să educe, să civilizeze, să schimbe în ultimă instanţă mentalitatea individuală şi colectivă. El nu recomandă literaturii partizanatul, supunerea unui regim politic sau ideologii – acest lucru ar însemna mediocritate şi sinucidere – ci, în cazul său, literatura angajată ar însemna angajarea literaturii în viaţa cetăţii, făcând perceptibilă demnitatea legii cetăţenilor şi conştientizându-i asupra demnităţii fiecărei vieţi. Într-un eseu din *Semizei şi rentieri,* Caius Dobrescu face câteva observaţii relevante privind literatura absurdului şi modul contradictoriu în care a fost receptată de către doi gânditori de marcă, oarecum înrudiţi prin opţiunile ideologice de stânga. G. Lukács respinge fără drept de apel literatura absurdului, considerată nocivă pentru societate, în timp ce T. Adorno identifică un sens moral şi o formă de protest în literatura absurdului: „(...) sensul moral al criticii pe care o exercită teatrul absurdului asupra unei societăţi a alienării este evident: mutilarea limbajului şi a formei ar reprezenta un mod de protest împotriva mutilării fiinţei umane înseşi. (…) Pentru Adorno, demersul fundamental al acestei forme târzii de avangardă care este «absurdismul» constituie o expresie a *katharsis*-ului. (...) Aşa cum susţine Adorno, această tematizare a neputinţei, a *limitei,* poate avea o justificare morală. O formă de politică a sinelui, care poate fi rezumată astfel: în condiţiile în care nu ai niciun fel de soluţii pentru a rezolva conflictul tău cu lumea exterioară, nu îl poţi transcende prin (auto)compasiune, nu îl poţi considera iluzoriu şi nici

[2] Caius Dobrescu, *Inamicul impersonal, ed.cit.,* p.156

[3] „«Inamicul» pe care încerc să-l identific şi să-l combat în textele reunite aici este urma / amprenta / umbra trecutului care se regăseşte în aproape toate manifestările importante din câmpul nostru public. Consider acest inamic impersonal fiindcă el se exprimă, în bună măsură, prin mecanisme instituţionale, sisteme de valori, modele mentale a căror inerţie nu poate fi reţinută în sarcina unei persoane anume. (…) Impersonalitatea faţă de inamic nu trebuie însă înţeleasă ca o atitudine clar conturată, autoconţinută, «sculpturală». Ea indică şi o doză de scepticism ironic – şi, poate în primul rând, autoironic. Implică, de fapt, conştiinţa faptului că inamicul este, într-o măsură, interior, că el îţi alterează chiar percepţia propriei identităţi.", în *Inamicul impersonal,* p.7

[4] *Idem,*eseul *Sofisme despre libertatea literaturii*, în *Inamicul impersonal,* p.13

nu îl poţi accepta ca esenţă a existenţei, nu îţi rămâne decât să elaborezi o etică şi o estetică a *răbdării pure*. Pentru a-i da un sens, experienţa absurdului trebuie interpretată ca o experienţă *kathartică*, a eliberării de anxietate, de teroarea politică sau cosmică, şi de cultivarea unui ideal al *ataraxiei* în care (auto)ironia joacă un rol esenţial. Interpretarea absurdului în acest sens se impune, treptat, asupra variantei apocaliptice."[5] Dobrescu rămâne categoric un „adornian". *Teză de doctorat* e un roman care va încerca să dea un sens experienţei absurdului existenţial, în condiţiile României postdecembriste.

2. Lumea carnavalizată

O posibilă cheie de interpretare a romanul lui Caius Dobrescu este oferită de subordonarea sa viziunii carnavaleşti asupra lumii, tematizate de Mihail Bahtin[6], în celebrul studiu dedicat *Poeticii lui Dostoievski*. O primă trăsătură a carnavalului, în viziunea lui Bahtin, este caracterul său popular, de spectacol care elimină separarea între scenă şi public, interpreţi şi spectatori, legal şi ilegal, protocolar şi familiar: „(…) viaţa de carnaval este o viaţă scoasă din făgaşul ei obişnuit, este oarecum o «viaţă răsturnată», o «lume întoarsă pe dos» *(«un monde á l'envers»)*."[7] O a doua trăsătură specifică viziunii carnavaleşti constă în *mascarada încoronării şi detronării regelui carnavalului, act încărcat de multiple semnificaţii*: „Încoronarea şi detronarea formează ceremonialul ambivalent, bipartit, care exprimă caracterul inevitabil şi totodată bine fondat al schimbării-înnoirii, vesela relativitate a oricărui regim, a oricărei rânduiri, autorităţi şi situaţii (ierarhice)."[8]

În *Teză de doctorat* se regăsesc ambele caracteristici ale viziunii carnavaleşti, în descrierea lui Mihail Bahtin. Gică Ludu trăieşte într-o lume răsturnată, întoarsă pe dos, în care valorile şi ierarhiile au sucombat, pentru simplul fapt că nimeni nu mai ţine seama de ele. Paradoxal, comparativ cu epoca Antichităţii sau a Evului Mediu, în vremurile postmoderne carnavalescul nu este excepţia de la rigorile unei vieţi cu ierarhii stricte, ci e regula. Nu se limitează la piaţa publică, ci se extinde la nivelul unei întregi societăţi, invadează şi spaţial şi temporal lumea. Tot spaţiul social devine o uriaşă piaţă publică. Se anulează orice distincţie între timpul carnavalesc, în care e permisă defularea, transgresarea oricărei reguli sau legi, şi în special a respectului pentru ordine şi ierarhie, şi timpul firesc, al bunei-cuviinţe, al auto-controlului, al normalităţii şi liniştii. Regele-bufon al acestei lumi e Gică Ludu şi soţia sa, supranumită Crăiasa Medbh, reşedinţa celor doi şi a numeroşilor copii de care se ocupă fundaţia pe care o conduc fiind fostul Palat al Pionierilor. Aşadar, Gică şi Mebdh sunt regii încoronaţi ai acestei lumi carnavalizate. E doar o problemă de timp când şi cum vor fi detronaţi.

Familiarizarea este prezentă la tot pasul. Contactele dintre personaje sunt extrem de degajate, de familiare, a dispărut orice formă protocolară de raportare la celălalt, indiferent de poziţia socială. Profesorul Tache, coordonatorul lucrării, îl bate părinteşte pe umăr pe doctorandul Gică, doctorandul însuşi instituie o formă de familiaritate ironică prin politeţea exagerată şi limbajul excesiv de laudativ prin care se adresează comisiei doctorale (Înalta

[5] *Idem, ibidem,* p.115
[6] Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski,* traducere de S. Recevschi, Editura Univers, Bucureşti, 1970
[7] Mihail Bahtin, *op.cit.,* p.170
[8] *Idem, ibidem,* p.172

Comisie, Înalţi Prelaţi ai Templului cunoaşterii pozitive etc.). Nu mai există un cod al onoarei, al gesturilor protocolare. Limbajul, gesturile, acţiunile personajelor suferă de un exces de intimism, de familiaritate. Însăşi formula romanului, confesiune la persoana I, a unui personaj-narator, detaliile cele mai intime, chiar din zona fiziologiei, tind să accentueze excesul de familiaritate. Politicienii nu se feresc de limbajul licenţios, obscen, nici de gesturile care trădează un kitsch grosolan, sau de sentimentalismul şi patetismul duse la extrem. Familiaritatea relaţiilor interumane, fie că e vorba de relaţiile dintre politicieni, lideri sindicali, profesori universitari, lideri ai unor mişcări spirituale sau ai unor etnii, se manifestă în primul rând la nivelul limbajului, care, în fond, e expresia dezinhibării în abordarea marilor teme. Personaje care, pe de o parte, par să fie atinse de cele mai grave păcate (corupţie, manipulare, şantaj, megalomanie), au momente în care filozofează pe marginea marilor teme: viaţa, moartea, iubirea, creaţia, puterea. Distanţa colosală dintre statutul personajului şi limbajul mereu inadecvat, neconform, nepotrivit, deviant, în raport cu statutul sau poziţia sa e prezentă de la un capăt la altul al romanului. Romanul abundă în astfel de inadecvări, care au un rol esenţial în întreţinerea umorului homeric al romanului, al supradimensionării satirei şi al megaspectacolului-kitsch care se desfăşoară în faţa ochilor cititorului.

Marea Procesiune reprezintă fără îndoială punctul maxim al lumii carnavalizate a romanului. Abia acum sunt reuniţi, într-o scenă colosală, masele (alcătuite din trei categorii, mineri, rockeri şi pensionari) şi cei trei protagonişti. Gică, deşi suferă după plecarea lui Mebdh şi scandalul de presă legat de fundaţia sa, bănuită că ar fi implicată în traficul de copii, va juca un rol mai important în derularea evenimentelor decât îşi imaginează cei doi lideri autodeclaraţi şi chiar decât îşi imagina el însuşi. Invincibilii Achim Cotor şi Remus Răcoare, cei care în aparenţă deţin puterea şi controlul asupra evenimentelor şi a vieţilor a mii de oameni, hotărâţi „să facă istorie", îşi întind taberele în câmp, ca înaintea unei mari bătălii. Pe măsură ce evenimentele se precipită, intrăm în plin timp carnavalizat, definit de Mihail Bahtin ca un timp „desprins parcă, deconectat din timpul istoric, care se scurge după legi speciale, carnavaleşti şi cuprinde un număr infinit de schimbări şi metamorfoze radicale"[9]. Într-adevăr, metamorfozele, schimbările şi răsturnările de situaţie se ţin lanţ în ziua Procesiunii Inimilor Neprihănite. După cum am arătat deja, întreaga societate e carnavalizată, aşa încât nu se poate vorbi de o trecere de la viaţa obişnuită, la viaţa carnavalizată, ci doar de momente de intensităţi diferite în cadrul aceluiaşi spectacol. Carnavalul în sine e ascuns, deghizat sub masca unei întâlniri cu scopuri politice. Nici cei doi organizatori nu sunt conştienţi că Marea Procesiune a Inimilor Neprihănite e, de fapt, Marele Carnaval, Marea Mascaradă. În asta constă şi forţa viziunii carnavaleşti a lumii: în prezentarea carnavalului drept altceva, drept o întâlnire cu pretenţii de seriozitate, drept un moment – în cazul de faţă – istoric. Cei doi lideri se iau foarte în serios, fiecare e convins că va face istorie. Tocmai pretenţiile lor grandioase, semn al megalomaniei, vor suferi corecţiile carnavalului. Căci carnavalul, dacă nu e prezentat şi recunoscut ca atare, îşi ia revanşa. Viziunea carnavalescă constă în demascarea derizoriului existenţei, mai cu seamă a existenţei care se ia prea în serios, a acelora care se consideră nişte aleşi, a căror viziune asupra realităţii e grav prejudiciată şi distorsionată de nişte egouri supradimensionate. Cu cât grandomania şi egolatria sunt în creştere, cu atât carnavalescul îşi va pune în acţiune mecanismele deconspirării iluzoriului.

[9] *Idem, ibidem,* p.247

După cum sublinia Bahtin, actele carnavaleşti culminează cu mascarada încoronării, urmată de detronarea regelui carnavalului. În scena Marii Procesiuni, regele e Achim Cotor. În acord cu logica de tip carnavalesc, el apare într-un deghizament adecvat, care imită însemnele puterii: îmbrăcat în alb şi călare pe un cal alb. Cu toate acestea, Remus se dovedeşte un rival puternic şi un posibil uzurpator, deşi iniţial fusese aliatul lui Achim, mobilizând ortacii să se alăture membrilor şi simpatizanţilor partidului lui Achim. Între cei doi lideri, Remus şi Achim, va avea loc un „duel retoric", fiecare încercând să manipuleze masele în favoarea cauzei sale. Remus speră că-i va convinge pe oameni sa pornească spre palatul Împăratului Valentin ca s-o răpească pe Prinţesa Graţiela, iar Achim speră că-i va convinge să meargă la Bucureşti, unde plănuia să preia puterea politică printr-o lovitură de stat. Neajungând la o înţelegere, cei doi lideri decid să lase mulţimea să aleagă direcţia de mers şi de acţiune, nu înainte de a lua parte la un veritabil „turnir verbal". În urma tragerii la sorţi, Remus urma să fie primul vorbitor. Sfătuit cu o seară înainte de Gică şi tânărul Alois, Remus va rosti un discurs în care va încerca să-l atace pe Achim cu propriile arme retorice, strecurând în discursul său o mare parte din clişeele degradante, ofensatoare, furibunde ale lui Achim. Mulţimea e în delir. Gică intervine din nou, şoptindu-i lui Achim să se pretindă reîncarnarea lui Eminescu. Ceea ce Achim face, stârnind nu atât delirul mulţimii, cât răcnetele lui Remus, deposedat de cea mai nobilă convingere a sa, validată de întâlnirea cu fantoma poetului naţional, în galeriile miniere. Luând furtul identităţii drept un afront personal de neignorat, Remus, la volanul unui buldozer, porneşte spre tribuna de unde vorbea Achim şi o răstoarnă. În haosul creat, Gică, cel care de acum „face istorie", şi tânărul Alois, încearcă să-l recupereze pe Achim de sub tribuna răsturnată. E momentul în care în capul lui Alois încolţeşte ideea de a-l pedepsi pe Achim pentru tot răul pricinuit în perioada comunistă Maestrului Hari (trădarea Maestrului, colaboraţionismul cu Securitatea) şi lui Gică în perioada postcomunistă (înscenându-i scandalul cu fundaţia, drogându-l constant, pentru a-l manipula mai uşor şi a-i putea lua sediul fundaţiei – fostul Palat al Pionierilor). Obiectul pedepsei e un ciocănel de cricket de care Alois nu se despărţea niciodată. Gică încearcă să bareze lovitura şi e lovit în plin. Lovitura craniană declanşează „marea deflagraţie", flatulenţa gigantică a lui Gică, care va provoca, din pricina mirosului pestilenţial, leşinul în masă al tuturor combatanţilor şi eşecul misiunilor epocale al celor doi lideri.

Dacă în carnaval, focul de la final aduce purificarea, în roman, leşinul în masă ca urmare a inhalării gazului eliminat de Gicu, linişteşte spiritele, reduce la tăcere zgomotul isteriei colective şi reface echilibrul lumii, dovedind zădărnicia risipirii timpului şi energiei în proiecte utopice de cucerire a puterii. Cu toate acestea, dintre cei trei „crai" încoronaţi şi detronaţi cu repeziciune, Gică va avea cel mai mult de suferit. Cu leşinul generalizat şi inexplicabil al tuturor – o prefigurare a moţii care nivelează existenţele, instaurând egalitatea tuturor – se încheie scena Marii Procesiuni, proclamând principiul viziunii carnavaleşti: „vesela relativitate a oricărui fenomen". Aşadar, în cadrul viziunii carnavaleşti, nimic nu se ridică la rangul de absolut. Nici înălţarea, nici căderea nu sunt definitive. Ca şi în cazul carnavalului, viziunea carnavalizată asupra lumii sărbătoreşte schimbarea, patosul trecerii dintr-o situaţie existenţială în alta, de obicei opusă, instabilitatea, iluzoriul şi derizoriul vieţii.

Bahtin a insistat pe bună dreptate asupra ambivalenţei imaginilor şi actelor carnavalului, considerând principiul ambivalenţei esenţial în configurarea lumii

carnavalizate. În romanul *Teză de doctorat,* ambivalenţa viziunii carnavaleşti e, de asemenea, prezentă. Astfel, identificăm o dimensiune excesivă, excentrică, senzaţională, dezechilibrată, pe de o parte, dar şi o dimensiune demistificatoare, demascatoare, moralizatoare, critică, pe de altă parte. Din punct de vedere artistic, excentricitatea conţine deja demistificarea, sensul critic, moralizator. Demitizând temele grave, eliberându-le de marea investiţie de seriozitate, eliminând lirismul, viziunea carnavalescă nu cade, totuşi, în extrema relativizării iresponsabile. Carnavalescul nu e o formă de nepăsare, de dezlănţuire a unor forţe instinctive, ci mai degrabă o formă de luciditate. Însă pentru a ajunge la luciditate, e necesară trecerea prin purgatoriul dorinţelor şi al acelor pulsiuni îndreptate spre transgresarea legii. Transgresarea nu mai rămâne pulsiune latentă, inconştientă, refulată, ci se exteriorizează, se expune, cu ostentaţie chiar, în cadrul carnavalului şi al viziunii carnavalizate.

3. Recuperarea demnităţii pierdute

Dacă acceptăm ideea că *Teză de doctorat* expune o lume în care transgresarea legii e regula, şi nu excepţia, e fiindcă Dobrescu creează în mod deliberat un contrast între sistemul său de valori, exprimate teoretic, şi sistemul de valori al lumii în care trăieşte, a cărei expresie devine *Teza de doctorat.* În eseuri, Caius Dobrescu face figura unui moralist convins, care consideră că literatura are menirea de a face perceptibilă oamenilor, în calitatea lor de cetăţeni, demnitatea legii, şi de a-i conştientiza asupra demnităţii fiecărei vieţi. Caius Dobrescu corelează, aşadar, demnitatea legii şi demnitatea umană, individuală, iar liantul dintre lege şi individ/cetăţean, în viziunea sa, e literatura, iar prin extensie, artele. Remarcăm faptul că valoarea comună celor trei domenii (lege, cetăţean, literatură/arte) e demnitatea. Pe acest teritoriu al demnităţii umane se duc „bătăliile" lui Caius Dobrescu. Toate manifestările sale critice în plan jurnalistic, eseistic şi literar reprezintă forme de a lua atitudine faţă de încălcarea libertăţii şi demnităţii individuale. „Criza realităţii", cea care declanşase acţiunile disidente ale lui Caius Dobrescu din ultimii ani ai comunismului, dar şi indignarea postcomunistă, se întemeiază, în cazul său, pe sesizarea repetatelor abuzuri asupra valorii demnităţii într-un stat de drept, cum se pretinde a fi statul român, ceea ce conduce la o drastică răsturnare a valorilor, forţa dreptului transformându-se în dreptul forţei. Altfel spus, demnitatea umană e la fel de ameninţată şi de fragilă în postcomunism, ca şi în comunism. Chiar termenul „postcomunism", ca sinonim pentru tranziţie, indică mai degrabă legătura cu trecutul comunist, decât cu viitorul democratic. Această răsturnare a valorilor se datorează nerezolvării culpei colective şi individuale faţă de trecutul comunist şi perpetuării vechilor mentalităţi de la simplul cetăţean („setat" să fie obedient, uşor manipulabil), la cele mai înalte niveluri, care ar trebui să dea tonul schimbării.

Romanul lui Caius Dobrescu e orientat spre nivelul elitelor – profesori universitari, şefi de partide, lideri sindicali, lideri ai minorităţilor, în special ai celei rrome, scriitori, manageri de fundaţii, lideri spirituali (sau pseudo-spirituali). Cei mai importanţi ca actanţi ai schimbării, liderii politici şi universitari, sunt recrutaţi sau reciclaţi din rândurile fostei nomenclaturi, comunişti din rândul al doilea care, odată ajunşi stăpânii pârghiilor politice şi economice, vor prospera cu repeziciune şi vor rămâne obsedaţi de mirajul acaparării puterii. Profesorul Tache, patronul Universităţii particulare Barbu Paris Mumuleanu, Achim Cotor, liderul partidului naţionalist al Inimilor Neprihănite şi patronul ziarului *Foaia inimilor*

rănite şi Remus Răcoare, liderul minerilor, sunt exponenţii noului regim postcomunist în roman, caricaturi ale unor lideri ai vieţii noastre politice şi culturale. Cu toţii sunt experţi în transgresarea cu nonşalanţă a legii, când e vorba de interesul personal.

Caius Dobrescu nu cade în capcana imaginării unui tărâm utopic al triumfului legii şi demnităţii umane (temele predilecte în eseuri). Dacă nu prin utopie, criza realităţii, a carnavalizării perpetue şi generalizate a societăţii, trebuie să aibă o rezolvare. Soluţia, din punct de vedere artistic, e teza-confesiune. Pentru Gică Ludu, teza devine, după cum am arătat deja, un pretext pentru urgenţa confesiunii. În cazul său, teza e atât un camuflaj, cât şi un revelator. Ea ascunde şi revelează în egală măsură, în funcţie de onestitatea celui care o citeşte. Pentru profesorul Tache, care nici nu observă confesiunea, e o simplă formalitate. Pentru cititorul ei, e descoperirea singurei modalităţi de a ne recâştiga demnitatea: prin asumarea erorilor, laşităţilor, compromisurilor trecutului. Fireşte, până la triumful legii mai e cale lungă. Dar recunoaşterea greşelilor şi rezolvarea problemelor cu propriul trecut vinovat e un pas esenţial. În roman, cel care declanşează confesiunea şi îşi asumă responsabilitatea eliberării de povara propriului trecut comunist precum şi de erorile postcomuniste, e Gică Ludu. Teza-confesiune devine astfel şi o cronică a comunismului şi postcomunismului (rememorarea acoperind aproximativ douăzeci de ani), în care evenimentele trăite de personajul-narator, multe dintre ele senzaţionale (dezamăgiri, trădări, farse cărora le cade victimă, compromisuri) şi de un comic nebun, îl transformă pe Gică într-un picaro al comunismului târziu şi al democraţiei originale instaurate după 1989.

Confesiunea lui Gică Ludu nu vine atât dintr-un imperativ moral (el nu e moralistul lumii în care trăieşte), cât dintr-o nevoie interioară de a comunica, de a exorciza trecutul. Deşi universul romanului se află sub semnul carnavalescului, Caius Dobrescu nu agreează carnavalul, cel puţin nu în varianta nesfârşită. Carnavalescul perpetuu e patologic, el poate arunca lumea în plină entropie. Ideală, desigur, este alternarea carnavalescului cu seriozitatea şi respectul pentru lege, ierarhie, demnitate şi libertate umană. Caius Dobrescu se teme de entropie şi rămâne ataşat de valorile stabilităţii şi echilibrului. În lupta cu pericolul entropiei, arta, consideră eseistul Caius Dobrescu, are de partea sa suficiente resurse de a se împotrivi: „(…) artele au un rol esenţial de jucat aici, măcar pentru că ele pot declanşa puteri ale imaginarului mai mari decât ale oricărei arme de foc. Una dintre cele mai mari provocări pentru poezia şi artele moderne este aceea de a exprima loialitatea democratică şi republicană, de a reuşi, adică, să iasă din nevroza şi isteria transformărilor perpetue pentru a exprima stabilitatea esenţială a libertăţii şi demnităţii."[10] Şi în cazul literaturii absurdului, Dobrescu se situa de partea lui Adorno, care găsea o justificare morală „absurdismului". Literatura absurdului ne naşte dintr-un conflict cu lumea alienantă, e un protest care se face auzit împrumutând formele degradate ale lumii şi transpunându-le artistic. În acelaşi fel, lumea carnavalizată până la absurd a romanului e o formă de protest împotriva entropiei care ameninţă lumea reală. Sensul moral al criticii romanului lui Caius Dobrescu e intrinsec şi implicit, nu ia forma unor sentinţe şi nu recurge la explicaţii ideologice, ci ia forme mult mai subtile şi mai valide artistic: ironia, autoironia, parodicul, caricaturalul, toate aspecte ale carnavalescului. Recursul la carnavalesc e doar o faţă a medaliei, cea protestatară. Reversul ei are în vedere soluţionarea sau măcar ameliorarea conflictului cu lumea. Viziunea lumii carnavalizate implică atitudinea etică şi critică şi se propune, totodată, ca alternativă la varianta apocaliptică. Astfel, literatura este chemată să

[10] Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă,* Editura Univers, Bucureşti, 2008, p.286

participe la „reconstrucţia normalităţii”, adică a echilibrului, stabilităţii, demnităţii legii şi individului.

Revenirea la normalitate se petrece şi în romanul lui Caius Dobrescu. Gică îşi rezolvă problemele legate de trecutul său şi de relaţia cu regimul comunist şi cu Celălalt Maestru, profesorul Hari, care are un rol important în procesul de recuperare al lui Gică. Finalul e mai degrabă constructiv şi afirmativ. Gică îşi recuperează reşedinţa şi îi regăseşte pe copii. Prinţesa Graţiela va deveni geniul filantrop al fundaţiei, sponsorizând reabilitarea clădirii şi toate cheltuielile implicate de îngrijirea copiilor. Eroul îşi finalizează „teza de doctorat”, urmând ca, imediat după susţinerea ei, să se desfăşoare petrecerea, la reşedinţa Împăratului Valentin. Viziunea finală, eliberată de excese, tensiuni, nevroze, isterii, e luminoasă, reconciliantă (Gică e dispus să-l invite pe Achim Cotor la susţinere, deşi patronul ziarului *Foaia inimilor rănite* dispăruse după evenimentele de la Valea cu Jepi, şi pe Remus Răcoare, care între timp ajunsese în închisoare, la susţinere) şi reconfortantă. E un final caragialian. Foştii adversari se împacă - mai puţin cei doi maeştri, prof. Tache şi prof. Hari – şi toată lumea sărbătoreşte în jurul unei mese îmbelşugate, la reşedinţa somptuoasă a împăratului Valentin.

Potrivit lui Virgil Podoabă, romanul *Teză de doctorat* e unul din puţinele apărute după 1989 care fructifică la modul serios experienţa suferinţei în comunism şi nu alege calea mai uşoară, a temelor interzise de cenzura comunistă, spre care s-au îndreptat majoritatea scriitorilor în epoca tranziţiei: „(…) Literatura avea ceva esenţial de spus tocmai despre această suferinţă şi pornind de la ea. (...) Există trei cărţi care au fructificat această experienţă în acest moment de tranziţie de la un tip de cultură şi de literatură, în România, la altul. E vorba de trei romane: *Simion liftnicul* de Petru Cimpoeşu, *Pupa Russa* de Gheorghe Crăciun şi un alt roman, *Teză de doctorat,* al lui Caius Dobrescu. Acestea sunt marile reuşite artistice ale României literare, care fructifică suferinţa din trecutul apropiat şi ceea ce se întâmplă la noi în această epocă de tranziţie în care ne găsim de aproape două decenii. Restul literaturii sau cea mai mare parte a ei, ţine de literatura de consum, dar un consumism fără o miză, efemer, uşuratic, fără un punct de inserţie şi de susţinere puternic în experienţa profundă a scriitorului şi a noastră, a celorlalţi.”[11]

O cronică a tranziţiei, uriaşă sinteză în cheie satirică, a postcomunismului românesc, *Teza…*lui Caius Dobrescu ar putea pune capăt cu brio unei întregi literaturi create în jurul fenomenului, aşa cum *Don Quijote* pune capăt romanului cavaleresc. Caius Dobrescu îşi epuizează subiectul. Cultura elitei şi cultura de masă, spaţiul public şi cel privat, populaţii minoritare şi majoritare, real şi fantastic, fizic şi metafizic, material şi spiritual, impostură şi inocenţă, derizoriu şi sens, fragmentarism şi integralitate, înălţare şi prăbuşire, vanitate şi umilire, manipulatori şi manipulaţi, sunt doar câteva din trăsăturile unei umanităţi prinse în ochiurile unei plase narative pe a cărei urzeală etică se ţese un spectacol de un dinamism aiuritor.

Bibliografie:

- Adorno, Theodor W., *Teoria estetică,* traducere de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble şi Cornelia Eşianu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005

[11] Virgil Podoabă, *Fenomenologia punctului de plecare,* Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2008, pp. 186-187

- Bahtin, Mihail, *Problemele poeticii lui Dostoievski,* traducere de S. Recevschi, Editura Univers, Bucureşti, 1970
- Dobrescu, Caius, *Teză de doctorat,* Editura Polirom, Iaşi, 2007
- Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă,* Editura Univers, Bucureşti, 1998
- Dobrescu, Caius, *Semizei şi rentieri,* Editura Nemira, Bucureşti, 2001
- Dobrescu, Caius, *Inamicul impersonal,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2001
- Podoabă, Virgil, *Fenomenologia punctului de plecare,* Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2008

NUVELELE LUI CAMIL PETRESCU

Drd. Magdalena Livioara MUȘETOIU (TODIRESEI)
Universitatea din București

Operele scrise de Camil Petrescu se întrepătrund și criticul, ca și cititorul, se vede obligat să-l aprecieze din această perspectivă. Personaje din romanele sale sunt prezente și în nuvele de mai târziu (Ladima din Patul lui Procust apare și în nuvelele Cei ce plătesc cu viața și Moartea pescărușului), câteva personaje ale dramei Jocul ielelor pot fi întâlnite în Turnul de fildeș (Gelu Ruscanu, Irena, Maria Sinești, Șerban Saru-Sinești). Nuvelele sale surprind prin prezența naratorului care părăsește subsolul paginii pentru a interveni acum chiar în text. Nuvelele conțin clișeele naratorului omniscient pregătind proza obiectivă de mai târziu.

Cuvinte-cheie: *narator, omniscient, personaj,*

Camil Petrescu se înscrie și el în generația scriitorilor interbelici care impresionează prin diversitatea creațiilor în cadrul unei opere unitare. Aceasta este rezultatul unui efort inventiv neîntrerupt, al unei personalități puternice ce se ascunde dincolo de fragilitatea trupului, al nopților furate somnului și dedicate „muncii intelectuale". „Demonul polemicii" se manifestă și în cazul propriei creații, poate mai mult chiar decât în confruntările cu adversarii săi politici sau coordonatori ai unor mișcări literare. Realizată de un eu exacerbat, căutarea absolutului se proiectează pe fundalul unui cadru general obiectiv reprezentat de coordonatele istorice și sociale pe care evoluează personajul și trăiește procesul său de autocunoaștere, de definire a condiției umane.

Ca nuvelist publică târziu renunțând la exigența care-l caracterizase până atunci, fiind considerat chiar un scriitor oportunist[1], răspunzând chemării monoideologice. Marian Buciu condamnă supunerea scriitorului Camil Petrescu comandamentelor epocii de dictatură a proletariatului, în varianta dură, stalinistă a internaționalismului bolșevic. Ideologia epocii reducea temele și impunea prelucrarea acestora din perspectiva noilor vremuri, a literaturii proletcultiste. Dacă până în 1945 scriitorii puteau decide în legătură cu stilul lor, cel prin care deveniseră figuri marcante ale culturii române, acum sunt determinați să renunțe la acesta acceptând recomandările Partidului. După adeziunea sa la noul program cultural Camil Petrescu primește nu doar onoruri concretizate în premiile primite ci și satisfacția de a fi editat și antologat rapid.

Nuvelele lui Camil Petrescu nu se ridică la nivelul creațiilor care l-au impus în rândul romancierilor, dramaturgilor și filosofilor, unele sunt doar crochiuri ale romanelor ce se vor dezvolta mai târziu, altele eboșe ale unor romane pe care nu le-a mai creat. Ținând cont de momentul publicării lor în volum (1948 – *Turnul de Fildeș*, 1949 – *Cei ce plătesc cu viața*), aceste texte reiau îmbogățind personaje pe care le cunoaștem din textul dramatic camilpetrescian ca și din romane și, de cele mai multe ori, au fost considerate ca un moment al tatonărilor (etice, sociale și filosofice) pregătind restructurarea epicului din *Un om între*

[1] Buciu, Marian Victor, *10+10 prozatori exemplari nominalizați la Nobel*, București, Editura Contemporanul, 2010, p. 99

oameni. Volumul de *Nuvele (Cei care plătesc cu viaţa, Mănuşile, Moartea pescăruşului, Turnul de fildeş)* este publicat la Editura de stat pentru literatură şi artă, în colecţia Biblioteca pentru toţi, în 1953. Cu o nouă nuvelă (*Un episod*), volumul va fi reeditat la aceeaşi editură, în 1956.

Florica Ichim consideră că nuvele lui Camil Petrescu sunt, aproape toate, romane *in nuce*[2], din care unele au fost dezvoltate (*O recunoaştere ofensivă* se dezvoltă în *Ultima noapte*, *Scrisorile doamnei T*. au fost folosite în romanul *Patul lui Procust*.).

Pe când se afla la Lugoj a publicat în ziarul *Banatul* în 1919 (11-18 iulie) „schiţa literară" *O recunoaştere ofensivă,* pe care a scris-o probabil după întoarcerea din război, din prizonierat, în iulie 1918, şi a republicat-o în diverse reviste păstrând titlul iniţial (în *Ilustraţia armatei* din 15 septembrie 1919) sau schimbând titlul (în *Cetiţi-mă* din martie 1922 se va numi *Soldatul care păzeşte satul*).

Prin toate creaţiile sale scriitorul încearcă să restituie realitatea trăită: experienţa războiului este inclusă în schiţa *O recunoaştere ofensivă,* în romanul *Ultima noapte*, în versurile din *Ciclul Morţii*; o întâmplare trăită pe front determină reabilitarea lui Mitică Popescu; experienţa sentimentală trăită la Timişoara apare în nuvela (neterminată) *Contesa bolnavă* şi versurile din *Un luminiş pentru Kicsikem*; experienţele sale politice, sociale şi cele artistice sunt prezente în romanul *Patul lui Procust*, în articolele publicate de-a lungul vieţii şi în sistemul său filosofic.

La prima publicare în revista *Manuscriptul* (nr. 4, 1973) nuvela *Contesa bolnavă* a fost atribuită perioadei „1922- Timişoara" conform însemnării descoperite pe coperta manuscrisului, însemnare care nu aparţine autorului. Ţinând cont de faptul că scriitorul nu a mers la Timişoara în 1922, după revenirea din Banat la Bucureşti în 1921, datarea iniţială este incorectă, Camil Petrescu redescoperind oraşul de pe Bega abia în 1924. Având în vedere evenimentele, personajele şi timpurile prezente în text se poate afirma că acestă nuvelă neterminată este o etapă spre *Scrisorile Doamnei T*(1925) şi spre *Patul lui Procust* (1933). Scriitorul se apropie de literatura de factură autenticistă pe care o va cultiva în romanele sale. La nivelul scriiturii se pot identifica mai multe niveluri temporale. Primul timp, prezent în primele pagini, este cel al reconstituirii atmosferei din oraşele ardelene în anii de după război, cei mai animaţi pentru această societate. Este aceeaşi atmosferă pe care o putem descoperi în articolele din perioada timişoreană, gazetarul scrie plin de speranţă că participă la construcţia unei lumi noi, o lume a valorilor româneşti. Al doilea timp este cel al rememorării pe care o realizează naratorul gazetar care redescoperă oraşele din Banat, probabil în perioada 1924 – cum am menţionat mai sus – Camil Petrescu vede acum oraşe pustii şi adormite, pe jumătate luminate seara. Al treilea timp este cel al evenimentelor petrecute în Bucureşti, al căror erou este Octavian Dumitrescu, prieten al naratorului.

În paradisul timişorean existenţa se desfăşura potrivit unui ritual prestabilit. În fiecare după amiază, în salonaşul alb cu fotolii joase, în faţa ceştilor de porţelan, protagonistul îşi îngăduie la nepoata gazdei sale, la baroneasa R., două ceasuri de „diafană lumină" care stimulau toate funcţiile vieţii vegetative. Deşi este considerată cea mai frumoasă femeie din oraş, baroana de R., Lemy, dincolo de eleganţa ei, lăsa impresia unui trup vlăguit. Liniştea acestor momente, la o cafea, este întreruptă de mărturisirea femeii că a fost în Bucureşti, un detaliu care declanşează procesul memoriei involuntare. Tânărul înţelege că femeia din faţa

[2] Ichim, Florica, *Prefaţă* în Petrescu, Camil, *Proză scurtă*, Bucureşti, Editura Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", 2007, p.7

lui se jucase cu sufletul prietenului său împingându-l spre gestul final, sinuciderea. Scriitorul devine ca și în *Patul lui Procust*, confidentul îndrăgostiților ce nu mărturisesc decât prea târziu cât de mult iubesc.

Amintindu-și de dragostea trăită la București pe care o declanșase fără să conștientizeze urmările nefaste, femeia se frânge „ca o ramură cuprinsă de foc" și scriitorul surprinde patetic „ochii ei mari, mari, negri". Detaliile nopții de iubire dintre Octav și baroana de R., relatate de eroină, sunt reluate în mărturisirile doamnei T. legate de D. căruia i se oferise din generozitate. Irina Petraș apreciază această creație pentru „parfumul discret-prețios, al misterelor sentimentale languros frecventate de un Mateiu Caragiale ori de un Villiers de L'Isle-Adam."[3] Ladima, din *Patul lui Procust*, trăiește pasagera iubire a Emiliei cu același entuziasm ca Octavian, studentul nevoit să ofere meditații, care descoperea trupul femeii la care doar visase.

Bucureșteanul care își cunoaște foarte bine orașul, pare îndrăgostit de Timișoara. Bulevardul larg, casele armonioase „cum puține erau în Europa", blocurile cu arhitectură cubistă și cu grădini în spate, scările și ascensoarele comode sunt primele detalii care îl impresionează. Nu poate să nu observe contrastul dintre Bucureștiul care se dezvăluie, mai întâi, cu mahalele sale orientale și lumea aceasta, atât de bine organizată arhitectural.

Prima variantă a nuvelei *Mănușile* a fost publicată în revista *Vremea* (15 aprilie 1931) având titlul *O seară cu masă bună și iubire* și a fost datată 19 decembrie 1919. Irina Petraș reproșează nuvelei *Mănușile* schematizarea de „fabulă moralizatoare"[4]. Asumarea metodei balzaciene poate fi considerată un argument în favoarea ipotezei că nuvela a fost scrisă înaintea romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. În această nuvelă cadrul este actualizat, cei doi foști colegi, reprezentând personalități și lumi diametral opuse, se întâlnesc în fața unui cinematograf. Mai întâi naratorul observă atent contrastul din punct de vedere vestimentar, unul este elegant, cu o blană care „îi dădea un soi de autoritate" și un nod de cravată „prins ca un miez de trandafir", celălalt are un pardesiu vechi, „aruncat pe el", „fără ac la gulerul sucit". Personajul elegant fixează o întâlnire cu amicul său, într-un local de lux și părăsește cadrul, cu grație, cu un automobil, „închis ca un budoar elegant". Abia după acest moment naratarul află identitatea tânărului cu aspect neîngrijit, reprezentare a învinsului. Este Mihai Oproiu, orgolios versificator, căruia, ieșirea din cadru a distinsului prieten, îi relaxează nervii, pentru moment. El face parte din categoria personajelor care au văzut ideile și încearcă să îndeplinească un vis imposibil. Oproiu este fascinat de femeile misterioase care își ascund chipul dincolo de voalete, au mănuși dincolo de cot, ca semn al eleganței și lasă în urma lor „o dâră de parfum amețitor". Surprinzător, din această mulțime se desprinde un tânăr ce-l scoate din starea euforică, un coleg de vocație și suferință, amărât și îmbrăcat neîngrijit, căruia îi oferă ultimii cinci lei păstrați pentru cină. Este generos doar la ideea neașteptatei invitații pe care i-a adus-o această seară. Atmosfera acestei seri de februarie pare să corespundă trăirilor personajului, „o problemă gravă [...] îl tubură adânc, cu prelungiri în seara cețoasă". Intrarea în restaurantul luxos se transformă într-o problemă existențială pentru Oproiu. Dotat cu o sensibilitate exacerbată, neștiind cum trebuie să țină pălăria, gândul că ar putea fi considerat comisionar „îi răsucea nervii". Naratorul intervine ironic depășind limitele perspectivei obiective în descrierea localului („Toate acestea le descriem însă noi așa, căci amicul nostru nu avu timp să le vadă în amănunte") și a gesturilor pe care le face Oproiu în

[3] Petraș, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Cluj- Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 144
[4] Petraș, Irina, *op.cit.*, p. 140

timp ce își caută prietenul, fără niciun rezultat („Împurpurat până în adâncul gândurilor lui, se acoperi imediat. E locul să spunem noi, care cunoaștem obiceiurile de acolo, că abia acum făcu ceea ce nu trebuia să facă.").

Personajele sunt depozitarele unor trăsături de caracter camilpetresciene. Poetul Mihai Oproiu, cunoaște umilința sărăciei bucurându-se de o masă bună oferită de altcineva, ca și scriitorul care, în iunie 1927, accepta invitația la masă, la Vintilă Șirianu și înțelegea că era invitat de milă. Fără un ban în buzunar, nu poate rămâne în restaurant să-l aștepte pe Dimisianu. Pornit în căutarea unui prieten salvator, îl descoperă la cafeneaua Imperial pe Ladima, un gazetar de temut. Ladima din acest text dovedește maturitate ca fizic, atitudine, temperament, comportare, s-a afirmat chiar că acesta ar semăna mai mult cu Arghezi,[5] polemist pe care l-a admirat de la debutul său în gazetărie. Nu putem ignora, totuși, că au fost momente în care și lui Camil Petrescu i s-a reproșat brutalitatea și atitudinea distantă care împiedica familiaritatea. Un exemplu în acest sens este articolul lui Dan Petrașincu din *Rampa* (23 martie 1936), „Camil Petrescu nu mai dă interviuri!": „Te resemnezi doar să-l privești pe Camil Petrescu cum își bea cafeaua, cu gesturi nervoase, scurte, cum ridică ochii incerți peste mese ."[6]

În trei din nuvele sale, Camil Petrescu oferă un rol secundar sau o altă funcție lui Ladima, poetul damnat, ca albatrosul lui Baudelaire, nefericit și ridiculizat de toți, gazetarul intransigent și omul fără noroc în dragoste din *Patul lui Procust*. Întâlnirea dintre cei doi gazetari devine un pretext, „temutul polemist" este învestit cu funcția de raisonneur exprimând punctul de vedere al autorului despre condiția actuală a *scribilor*: „Să ne revoltăm? [...] Revoltă de scribi[...] Noi suntem revoltați cu fruntea în țărână." Spirit anarhic, chinuit de himerele unei lumi perfecte, Ladima scrie la foile sărace de stânga. Intransigentul gazetar dezvăluia în articolele sale afacerile prin care era jefuit statul.

Prozatorul este ironic la adresa lumii fascinată de mirajul banului. Căsătoria în lumea lui Dimisianu se transformă într-o afacere, dar trebuie pastrate totuși niște aparențe. El are nevoie de prezența poetului doar pentru a o impresiona pe domnișoara Maratti, o tânără superficială la lumea sa. Sub influența șampaniei, gazetarul visează că viața i se va schimba prin bunăvoința colegului său, dar trăiește o dubla umilință, în final: una sentimentală și una materială. Dimisianu, fără să știe, îi distruge imaginea idilizată a artistei „ca o floare primăvăratică" pe care o iubea în taină. Oferindu-i o sută de lei pentru trăsură și cerându-i să nu mai aibă pretenții materiale pentru poeziile sale, tânărul aristocrat îi sfâșie inima lui Oproiu. Deși lumea din jurul său poartă mănuși, element indispensabil într-o lume a aparențelor, venind împreună cu speranța zeul destin a uitat să-și ia mănușile atunci când s-a apropiat de poetul nefericit.

În 1942, în *Revista Fundațiilor Regale*, publică nuvela *Moartea pescărușului*, o nuvelă a individului legat permanent de mediul citadin și care tânjește verdeață și aer proaspăt. Evenimentele pot fi plasate în anii 1922-1924. Pentru prima dată, ca și Camil Petrescu, eroul vede după război Dobrogea și marea. Nuvela aceasta dezvăluie pasiunea lui Camil Petrescu pentru mare, scriitorul petrecând în fiecare vară câteva săptămâni la malul Mării Negre așa cum îi spunea lui Ioan Massoff într-un interviu publicat în *Rampa* din 22 august 1926[7] .

[5] Ichim, Florica, *op.cit*, p.12
[6] Petrescu, Camil, *Note zilnice*, București, Editura Gramar, 2003, p. 27
[7] Massoff, Ioan, *Despre ei și despre alții*, București, Editura Minerva, 1973, p. 249

Ladima primește invitația „boierului Dinu" de a părăsi capitala, Sodoma și Gomora, o lume „coclită", pentru a descoperi Dobrogea și grădina moșiei sale, raiul pe pământ. Textul descoperă un Ladima nou, departe de combativul din nuvelele anterioare sau din roman, așa cum îi reproșa Șerban Cioculescu, declanșând o polemică până în 1944. Livrescul pătrunde din nou în text, în geamantanul său așteaptă momentul potrivit pentru a fi deschise trei volume: Gerard de Nerval, Edgar Poe și *Liaisons dangereuses* – Laclos. Volumele acestea anunță iubirea față de o himeră și drama poetului ce pierde contactul cu realitatea. Deși nuvela a fost publicată după romanul *Patul lui Procust*, romanul lui Laclos pare să-l pregătească pe Ladima pentru scrisorile pe care i le va trimite Emiliei în romanul din 1933. Descrierea locurilor pe care le străbate cu trenul și cu faetonul amintește de proza sadoveniană și de Bărăganul lui Odobescu: „Dar peisajul dobrogean fu pentru el alt prilej de tulburare și adâncire în neliniști ancestrale. În lumina înaltă și caldă, cu lucirile ei de sabie, când cădea pe câte o piatră, pe câte un acoperiș în galbenul argilos al apelor, era ceva artificial de nou." Observațiile aparțin personajului martor care descoperă farmecul acestor ținuturi. La moșie Ladima se va bucura de odaia cea mai modestă, dar retrasă, o cameră văruită în alb, unde tot mobilierul (pat, masă, fotoliu, scaun, lavoar) era alb, o cameră ca o rezervă de spital, cameră care îi oferă tânărului poet senzația purificării.

Dincolo de bucuriile pe care le descoperă în lumea aceasta, nouă pentru el, poetul trăiește o poveste romantică fiind tulburat de trei fotografii ale Adinei Dănoiu de pe monumentul funerar al tinerei soții care se sinucisese la 32 de ani. Ladima devine protagonistul unei veritabile automistificări, privindu-le tânărul se simte „cuprins de o dragoste nespusă, retroactivă, pentru această femeie îndurerată în voluptate". Iubirea pentru o moartă poate să fie „simbolul renunțării totale la ideea că lumea îi poate oferi satisfacțiile sincere ale vieții"[8]. Din reveriile sale erotice este trezit cu brutalitate când află povestea morții femeii din fotografie, o poveste vulgară care îl năucește dorindu-și ca și Mallarmé să fugă. În aceeași seară poetul imaginează, pentru această femeie, o conștiință amănunțită și pasiuni atât de intense, încât este convins că ea nu putea să fie „nici înțeleasă", „nici fericită" , așa cum a fost și scriitorul, neînțeles și nefericit, în viață. Locul în care visase să se refacă și să se echilibreze, raiul oferit de volubilul Dinu Dănoiu, va fi distrus de adevărurile pe care le descoperă treptat despre el, demistificarea boierului sămănătorist realizându-se gradat.

În finalul textului, cel care încercase să se erijeze într-un iubitor al naturii și al frumosului, boierul Dinu, cu o ură inexplicabilă, fără nicio tresărire, împușcă un pescăruș și gestul său devine echivalentul crimei, în mintea sensibilă a poetului. Privind pasărea ce încă zbura către ei, Ladima a încercat să împiedice o moarte gratuită. Poetul este pescărușul, pasărea ce trăiește în două lumi, marea și țărmul, fără să poată renunța la una, gestul acesta echivalând cu moartea. A doua zi, înainte de a pleca la București, părăsind locul himerelor sale, Ladima privește cele trei fotografii încercând să trăiască ultimele clipe ale femeii. Moartea pescărușului, neobișnuit de alb, este un simbol al iluziilor distruse, calmul camerei albe și puritatea monumentului funerar au dispărut odată cu trupul ca de înger redat apelor mării.

Prin *Moartea pescărușului* Camil Petrescu apare ca un scriitor al secolului al XIX-lea, Marian Popa considera că „această nuvelă amintește de Turgheniev din *Povestirile unui vânător*, de Cehov sau de Maupassant"[9].

[8] Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, p.161
[9] Popa, Marian, *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972, p.187

Turnul de fildeș readuce în atenția noastră unele personaje din drama *Jocul ielelor,* o piesă la care a tot revenit timp de treizeci de ani, prima variantă a acesteia fiind scrisă în mai 1916, ultima în 1946. Scriitorul a adoptat în această nuvelă o altă formulă epică, a narațiunii în ramă. Nuvela se deschide în 1938 cu descrierea unui bătrân elegant, descriere realizată de un narator ce intervine, după două pagini, pentru a dovedi cititorului său că știe mai multe decât gazetarii prezenți în grădina Ateneului. După acest moment nuvela actualizează istoria din 1914. Nuvela aduce aceeași lume, din *Jocul ielelor*, dar prin situațiile prezentate sunt anticipate evenimentele din dramă. Personajul Gelu Ruscanu are aceeași structură, ideologie și manifestări în nuvelă și în textul dramatic. Amintindu-i Irenei de vremurile pariziene, când l-au sprijinit în perioada doctoratului, Paul Lomanesco, pictor parvenit, afirmă despre Gelu, un Ruscanu „pur sânge", că este un demagog. La Paris, Paul, împreună cu fratele său, fusese servitor în casa familiei Hariton și doar ambiția Irenei îl transformă în pictor snob, capricios și distant, soț costisitor și membru al înaltei societăți cu pretenții de mare artist rafinat. Revenit la București se închide în „turnul său de fildeș", o casă în care nu are voie să pătrundă decât frumusețea. Deși respinge ideeea implicării sale în viața politică, acceptă la insistențele soției sale să realizeze șase tablouri, o comandă a Ministerului Lucrărilor Publice, totul cu gândul de a cumpăra o casă în Franța. În acest scop Irena invită la masă, împreună cu soția, pe fostul secretar al fratelui său, un important om politic în România, Sinești. Promițându-i doamnei Hariton că discuta cu Gelu Ruscanu, Irena își invită și nepotul la masă, adăugând cu „șiretenie feminină" că vor fi prezenți Sinești și soția sa. Cina îi va permite lui Gelu să discute cu Maria Sinești, fosta sa amantă.

Rămânând pentru câteva momente singuri, tânărul gazetar îi propune acesteia să-i înapoieze scrisorile care îi tulburaseră conștiința. Considerând scrisorile dovezi de dragoste, prin tainele pe care le păstrează, Maria refuză să le primească înapoi, mai ales pe cea în care era dezvăluită crima lui Sinești. Pentru Gelu, omul trăind o „nouă iubire", dând un nou sens vieții, deținerea acesteia este echivalenta complicității, o complicitate de neacceptat. Implicarea gazetarului în politică nu ajunge întotdeauna la rezultatul dorit, lucrurile se complică de cele mai multe ori, așa cum se întâmpla în lumea reală și cu scriitorul, se creează un cerc vicios din care nu se poate ieși. Hariton, acuzat de nepotism, va demisiona, dar scaunul de ministru al Justiției va fi ocupat de Șerban Sinești, care a ucis. Vestea aceasta este adusă de un personaj pe care îl cunoaștem din *Mitică Popescu*, Bernigrădeanu, profesor de drept fără moralitate, la șaizeci și cinci de ani cumpărându-și afecțiunea tinerelor. În nuvelă el face doar dovada abilității sale politice și a servilismului pus în slujba celui care conduce. Ținând cont de schimbările politice, lupta socialistilor trebuie să continue și scrisoarea deținută devine o veritabilă armă în mâna fostului iubit al Mariei Sinești, nici nu mai poate fi vorba de restituirea acesteia expeditoarei dacă nu se ia în calcul o nouă demisie. Gelu nu poate accepta niciun compromis, ca și în dramă, conștiința este alta de când a văzut un joc, jucat doar pentru el, „jocul ielelor".

La fel de fals, ca și numele său galicizat, se dovedește Lomanesco prin atitudinea față de tinerii artiști care-l roagă să-i ajute pentru a obține și ei comanda unui singur tablou din cele șase. Suma primită în această situație ar fi însemnat salvarea Elvirei, soția lui Mitrache, și le-ar fi întors „viața ca un scrânciob". Tinerii artiști din *Turnul de fildeș* visează la o casă la țară, un loc de refugiu unde mizeria societății nu poate ajunge, o casă ca cea la care visa personajul Ladima în *Patul lui Procust*. Pictorul refuză orice implicare afirmând că este străin de tot ceea ce înseamnă comenzi, bani, socoteli. Intervenția Irenei este și mai brutală, fără să

fie impresionată de tablourile aduse de tineri ca dovadă a talentului lui Mitrache, aceasta îi acuză că vor să obțină prin protecție ceea ce trebuie obținut doar prin merit. Mircea Ciobanu considera că episodul acestei confruntări suferă de Viciul demonstrativ pe care și Călinescu îl reproșa lui Camil petrescu în legătură cu scrierile sale anterioare. [10]

Liviu Călin reproșa acestei nuvele lipsa cursivității epice, precizări parazitare precum cele prezente în scena confruntării dintre Gelu Ruscanu și Maria Sinești (precizări echivalente didascaliilor), finalul patetic larmoiant, „gen Mugler”[11].

Nuvela *Cei care plătesc cu viaţa* suprinde evenimentele din seara zilei de 13 decembrie 1918, când scriitorul a asistat, ca și personajul Ladima, la uciderea tipografilor ce manifestau în Piaţa Teatrului Naţional. Constant Ionescu afirmă că prietenul său, Camil Petrescu, ar fi scris-o imediat după tragicele întâmplări. Tehnica narativă amintește de cea teatrală, a spectacolului de teatru în spectacol. Marcând condiția existențială a personajului, pe scena destinului lui Ladima apar două spectacole: cel de pe scena Teatrului Comedia și cel de pe stradă. Deși Camil Petrescu este preocupat de condiția intelectualului în majoritatea textelor scrise, până la obsesie, scriitorul încearcă să fie inedit în fiecare creație, „evitând cu dezinvoltură magistrală pericolul autopastișării”[12]. Ladima, în această nuvelă, este un tânăr firav, sublocotenent în rezervă, autor al unor cronici teatrale, departe de polemistul din *Mănușile*.

Cronicarul – poet, lucid și hipersensibil, trăiește mai întâi, la teatru, drama prietenului său Dorcea, actor de succes cu cap de zeu negricios. Cei doi au devenit prieteni în urma unei cronici lucide și entuziaste pe care Ladima o scrisese despre un spectacol în care jucase tânărul actor, un spectacol de avangardă, jucat într-o sală de expoziții, fără scenă, fără decoruri, fiind o demonstrație de ambiție artistică și prevestind astfel o mare carieră în teatru. În articolele sale dedicate artei dramatice, Camil Petrescu scria despre regia nouă „o bucurie a ochiului. În locul castelelor şi pieţelor, stupide în pretenţia lor de a fi « reale », s-a introdus decorul stilizat, simplificat, proaspăt, plin de fantezie uneori. S-a folosit cu dibăcie lumina, prin înlocuirea, tot mai mult, a rampei fade şi leşioase, cu proiectoare laterale.”[13] Naratorul obiectiv face dovada omniscienței sale notând atent, în prima frază că evenimentele ce se petrec aparțin acelei zile de „13 Decemvrie” când la Teatrul Comedia se joacă, la matineu, *Frații Kamarazov*. Spectacolul acesta aduce sub același acoperiș, ca spectatori, reprezentanți ai unor lumi diferite trăind drama singurătății: Dinu Dorcea, actorul devenit spectator, George Demetrescu Ladima, critic și spectator lucid, dar și tânăra admiratoare cu o finețe de porțelan. În această lume a strălucirii și eleganței, Ladima este nevoit să meargă îmbrăcat, permanent, cu uniforma de sublocotenent, hainele sale civile fiind pierdute în război.

Ca o ironie a destinului, în timpul spectacolului, o „întâmplare norocoasă” la care participau într-un fluid imens toți actorii, cronicarul află că destinul prietenului său este pe marginea prăpastiei din cauza surzeniei tot mai accentuate. Pierderea auzului îl face să trăiască drama însingurării. Lucid și regretând aroganța din cauza căreia refuzase un rol, actorul îi mărturisește decizia de a se sinucide, criticului care credea în talentul său. Obsesia că într-un spectacol ar putea greși devenise „un cancer al nervilor... de nevindecat”.

---

[10] Ciobanu, Mircea, *Însemne ale modernității*, București, Editura Cartea românească, 1977, p. 55
[11] Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976, p.81
[12] Ciobanu, Nicolae, *op.cit.*, p. 46
[13] Petrescu, Camil, *„Sensul «regiei interioare»-«revoluţia»decorului” în Teze şi antiteze,* Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 2002, p. 149.

În timp ce spectatorii și actorii își trăiesc propriile drame sau actul artistic, în Piața Teatrului Național se trăiește o altă dramă a muncitorilor hotărâți să înfrunte ploaia de gloanțe. Descrierea centrului Bucureștiului evidențiază contrastul dintre categoriile sociale ce trăiesc în acest spațiu. Vitrinele luxoase cu obloane cafenii, căsuțele „dărăpănate, meschine, văruite gălbui" dădeau un aer provincial „Parisului Orientului" de care amintea doar „magnificul edificiu, cu varul scorojit și el al Teatrului Național."

În cele două personaje, Dinu Dorcea și George Demetrescu Ladima, identificăm reflectări ale lui Camil Petrescu, în toamna lui 1918, când trăind marea dramă a surdității ajunsese să scrie la *Scena*, cu înfrigurare și luciditate, articole, note și comentarii, cu „dorința de a fi prețuit și iubit" de semenii săi și este îmbrăcat, încă, în uniformă cenușie de sublocotenent. Viața scriitorului până în 1945 a stat sub semnul sărăciei așa cum demonstrează notele din jurnalul său (1927-1940)[14]: „Ce să fac să scap de sărăcie și să mă realizez în același timp?"(1929); „Azi, literalmente, nu am ce mânca."(1931). În 28 iunie 1931 se lamenta că surzenia îl epuiza, îl neurasteniza. „Aci, unde totul se aranjează «în șoaptă», eu rămân veșnic absent."

Publicarea după 1945 a nuvelei a influențat textul, stilul lui Camil Petrescu este schimbat profund, scriitorul aderă la ideologia noului regim politic implicându-se în lupta de clasă, personajul Ladima este de partea tipografilor greviști din 1918, iar unul dintre manifestanți afirmă în spiritul noii societăți: „Gloanțele burgheziei se vor întoarce împotriva ei, mușcătura de azi a capitalismului este mușcătura fiarei în agonie." Oamenii participanți la această „întrunire muncitorească" îl impresionează pe Ladima prin hotărârea lor în fața morții, o hotărâre cum rar mai văzuse pe front. Nu întâmplător conducătorul muncitorilor are un cap asemănător cu portretul lui Enghels. Manifestanții își pierd identitatea devenind doar elemente constitutive ale unei mulțimi conduse de o singură idee. Noua ideologie îl transformă și pe Ladima într-un vizionar al societății socialiste. Spectacolul oferit de protipendada bucureșteană, care iese senină de la teatru, contrastează violent cu cel al străzii și al mormanului de cadavre din curtea teatrului. După împrăștierea mulțimii Ladima se simte rătăcind între două lumi diametral opuse condamnat să rămână cu ochii arși de viziunea acestei frumoase zile de decembrie.

Publicată în *Viața Românească*, nr. 7(iulie), 1954, nuvela *Un episod* face concesii noului regim surprinzând două personaje care trăiesc transformările Bucureștiului și ale societății în primele zile după 23 august 1944. Nuvela este construită pe o opoziție definitivă, fără nuanțe, între cele două personaje: corectul inspector la C. F. R., pasionat de muzică, Ticu Florea și coruptul Johny Scurtăcescu. După câteva încercări eșuate, inginerul Ticu Florea reușește să se întoarcă la București cu ajutorul fostului său coleg Johny Scurtăcescu, politician afacerist și om de încredere al lui Nae Gheorghidiu. Cei doi speră să supraviețuiască noilor transformări, dar fiecare vede altfel viitorul. Viitorul inginerului Ticu Florea seamănă cu drumul pe care l-a parcurs deja scriitorul, fără să se împotrivească schimbărilor sociale, a acceptat comunismul părăsind pozițiile burgheze în literatură și angajându-se pe linia unei literaturi progresiste deși aparținea categoriei scriitorilor burghezi realiști, mai puțin legați de reacțiune[15].

Inginerul Țicu Florea se delimitează de burghezia economică și politică reprezentată de Johny Scurtăcescu, fostul său coleg care acum îi cere să nu colaboreze cu bolșevicii așa

[14] Petrescu, Camil, *Note zilnice*, București, Editura Gramar, 2003 p. 25, p. 48, p. 27
[15] Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, București, Editura Libra, 1998, p. 24

cum făcuse şi el, refuzând să fie ministru în noul Guvern. Rusia sovietică este iar prezentată ca un prieten (un aliat ca și în romanul *Un om între oameni*) pe care Floarea îl acceptă oferindu-se chiar să colaboreze („dacă vor să colaborez...Voi colabora"). Discursul inginerului este ca al activiștilor de partid trimiși să convingă românul ce vremuri bune vor veni alături de prietenii de la răsărit: „eu voi rămâne și îmi voi respecta angajamentele pe care mi le voi lua... dacă mi se va cere, voi ajuta la refacerea, la reconstrucția țării cu toată capacitatea mea de lucru... Voi ajuta să se construiască din nou...". Nuvela *Un episod* surprinde ruptura istorică și ideologică din 23 august 1944. Abia afirmați pe scena politică a României comuniștii sunt prezentați ca exponenți ai democrației, salvatori ai statului. Consilierul C.F.R. pare convins că nu i se va cere să semneze decât lucruri rezonabile, că nu i se va cere să devină comunist pentru că în acest partid nu poate intra oricine. Întreaga nuvelă, construcția personajelor, dialogurile acestora și limbajul naratorului sunt construite pe maniheismul propagandistic al Partidului Comunist.

Dacă scriitorul Camil Petrescu nu a realizat o lucrare cu un caracter monografic, el s-a prezentat în fiecare creație. Ca într-o rețea de vase comunicante universul său spiritual, trăirile și experiențele sale, se îmbină cu multe date biografice. Oameni, peisaje, construcții, orașe, formațiuni politice pe care scriitorul le-a întâlnit în viața sa, sunt restituite societății prin opera pe care o creează, iar uneori acestea sunt prezente în mai multe creații.

Bibliografie:

Petrescu, Camil, *Note zilnice*, București, Editura Gramar, 2003
Petrescu, Camil, *Proză scurtă*, București, Editura Fundația Culturală „Camil Petrescu", 2007
Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze,* Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 2002

Buciu, Marian Victor, *10+10 prozatori exemplari nominalizați la Nobel*, București, Editura Contemporanul, 2010
Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976
Ciobanu, Nicolae, *Însemne ale modernității*, București, Editura Cartea Românească, 1977
Massoff, Ioan, *Despre ei și despre alții*, București, Editura Minerva, 1973
Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, București, Editura Libra, 1998
Petraș, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Cluj- Napoca, Editura Dacia, 1981
Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972
Popa, Marian, *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972

MITUL JERTFEI ÎN BASMUL ROMÂNESC

Drd. Lucreţia BOGDAN
Universitatea „Petru Maior"Tg-Mureş

Spaţiul arhitectonic aparţine de spaţiul basmului în strânsă relaţie cu nevoile timpului. Spaţiul închis cuprinde spaţiul familiei care se caracterizează prin palatul părinţilor împăraţi sau prin casa sărăcăcioasă dacă eroul este sărac. Spaţiul se deschide odată cu părăsirea de către erou a acestui loc şi în continuare arhitectura devine punct de reper în itinerariu, pierzându-şi rolul protector: castelul zmeului sau al zânei.

Ceea ce este reprezentativ pentru basm este faptul ca palatele nu sunt operă de arhitect, ci de magie. Arhitectura devine astfel un mod de introducere a absurdului prin comprimarea sau dilatarea miraculoasă, caracteristici care sporesc fantasticul naraţiunii. Acestea, la fel ca eroii, posedă calităţi supranaturale. Adesea sunt din aur sticlă, argint, au grajduri şi grădini minunate. Palatul este un element romantic şi concurează cu castelul sau catedrala din legendă, însă descrierea lui este sumară în majoritatea basmelor. Mediul natural este oniric este nevăzut, este tărâmul celălalt, Valea Plângerii, pe fundul lacului, în Împărăţia apelor. Mănăstirea, în majoritatea basmelor studiate, este un spaţiu care sublimează Raiul, deci un spaţiu al interdicţiei pentru cei păcătoşi. Nu întâmplător zâna blestemă mănăstirea să nu se deschidă numai dacă va cânta porumbarul cu ochii dă mărgăritar sau pasărea Cimbrilă.

Cuvinte-cheie: *spaţiu, arhitectură, fantastic, oniric, supranatural*

Spre deosebire de legendă, specificul reperelor temporale (timpul fabulos, mitic) şi spaţiale (tărâmul acesta şi tărâmul celălalt) la basm sunt vagi, imaginare, redate la modul general, stilul este elaborat, se observă îmbinarea naraţiunii cu dialogul şi cu descrierea, întâlnim cifre magice, simbolice, obiecte miraculoase, întrepătrunderea planurilor real – fabulos, fabulosul este tratat în mod realist, lupta dintre bine şi rău dă o anumită ritmicitate acţiunii.

Convenţia basmului este acceptată de cititor de la început, respectiv a supranaturalului ca explicaţie a întâmplărilor incredibile. „Caducitatea clasificării se trage din conflictul dintre temă şi episod în a-şi disputa întâietatea care va constitui mereu dificultatea de căpetenie în orânduirea naraţiunilor complexe, alcătuite din mai multe episoade, a căror posibilitate de combinare depăşeşte prevederile sistematizatorilor".[1] Am studiat mitul jertfei în basmul *Meşteru Manolea* şi basmul *Împăratul care n-a avut niciun copil,* din culegerea lui Ion Nijoveanu.

George Călinescu acordă o mare atenţie asupra personajelor în studiul său *Estetica basmului*: „basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi anume fiinţe himerice, animale. Şi fabulele vorbesc de animale, dar acestea sunt simple măşti pentru felurite tipuri de indivizi. Fiinţele neomeneşti din basm au psihologia şi sociologia lor

[1] Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,1976, p. 128

misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici n-avem de a face cu un basm".[2]

Despre cauza prăbuşirii zidurilor există tot felul de credinţe referitoare la duhurile rele ale apelor şi ale pământului. Ne atrage atenţia *Ştima apei*: „fiecare pârâu, râu sau apă stătătoare are câte o ştima şi în fiecare zi cere un cap de om. Când se înfurie vreuna, atunci iese din matca apei şi pleacă peste câmpuri, ducând după ea apa râului, crescută în aşa măsură, încât inundă totul în cale. Dar după ce îneacă atâtea capete, de se satură, se reîntoarce iarăşi la matcă sau se aşează în iazuri".[3] Aceasta are legătură cu iezerul din legenda zidirii.

Un alt aspect care ne interesează este arhitectura în aceste producţii. Arhitectura în basm este de domeniul „orfevreriei şi al miracolelor lapidare, sclipirea astrală e senzaţia dominantă."[4]

Verosimilitatea basmului fantastic trimite spre o vreme îndepărtată, în „illo tempore", la fel ca mitul, când a umblat Dumnezeu cu Sfântu Petru pe Pământ, când erau viteji cu uriaşi. Inserţia în timpul mitic este dată de formule iniţiale şi finale, primele fixează timpul narativ în care se proiectează acţiunea, iar la sfârşit închide această buclă temporală, prin revenirea în timpul real.

Despre itinerariul lui Harap-Alb, Nicolae Constantinescu afirmă că acesta „este în acelaşi timp, un pretext pentru testarea calităţilor eroului şi un prilej pentru acesta de a-şi dobândi ajutoarele năzdrăvane".[5]

La fel se întâmplă şi cu Cojan care câştigă datorită omeniei şi vitejiei de care dă dovadă. La sfârşit este proclamat sluga lui Dumnezeu şi obţine tot ce îşi doreşte. Florica din basmul *Meşterul Manolea* preia itinerariul eroului şi îşi îndeplineşte sarcinile reuşind să treacă peste toate obstacolele. Ea ajunge la mănăstire, este ademenită în temelie prin glumă şi zidită. Mănăstirea se înalţă singură pentru că astfel se destramă vraja potrivnică zidirii: „Omul nu e satisfăcut de vremelnicia lucrurilor (…) şi este stăpânit de setea de nemurire, de scrutate a propriului destin."[6]

Basmul a apărut în epica populară, ulterior pătrunzând şi în literatura cultă (în sec. al XIX-lea, în perioada de afirmare a esteticii romantice). Personajele (oameni, dar şi fiinţe himerice) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: binele şi răul în diversele lor ipostaze. Conflictul dintre bine şi rău se încheie, de obicei, prin victoria forţelor binelui. Eroul (protagonistul) este ajutat de fiinţe supranaturale, animale fabuloase sau obiecte magice şi se confruntă cu un adversar (antagonistul). Eroul poate avea trăsături omeneşti, dar şi puteri supranaturale (de exemplu, capacitatea de a se metamorfoza).

Clasificarea sau funcţiile personajelor, prin raportare la erou au fost preluate din basmul popular: răufăcători (produc o daună care trebuie corectată de erou), donatori sau furnizori (personaje întâlnite întâmplător de erau, care îi dăruiesc un obiect miraculos ce-l va ajuta la nevoie), ajutoare (se pun la dispoziţia eroului care duce la bun sfârşit o sarcină, cu sprijinul lor). Parcurgerea drumului maturizării de către erou presupune un lanţ de acţiuni convenţionale sau momentele subiectului: situaţia iniţială de echilibru, intriga (evenimentul care dereglează echilibrul iniţial), acţiunea de restabilire a echilibrului (călătoria eroului,

---

[2] G. Călinescu,*Estetica basmului,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 8.
[3] Marcel Olinescu, *Mitologie românească,* Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 2004, pp. 332-333.
[4] Idem, p. 295.
[5] Iulian Chivu în Prefaţă la *Basmul cu Soarele şi Luna,* Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. 23 apud N. Constantinescu, *Ion Creangă: Povestea lui Harap – Alb*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983, p. LIV.
[6] Tănase Al., *Eseuri de filozofie a literaturii şi artei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 210.

apariţia donatorului şi ajutoarelor, trecerea probelor), deznodământul (refacerea echilibrului, răsplata eroului şi pedepsirea răufăcătorului). Personajele au funcţia propiţiatorie şi cea apotropaică derivată din mit.

Personajele sunt cele care schimbă cursul evenimentelor prin intervenţiile lor. Omniprezenţa personajului care moderează universul basmului este absolut legitimă şi firească şi aceasta întrucât efortul de modelare a lumii este revendicat în special de finalitatea optimistă a basmului. Fiecare personaj al universului fantastic are o anumită poziţie în cadrul subiectului, este introdus după o anumită manieră, are limbaj şi gesturi tipice, funcţionează după reguli de la care nu se abate. În economia şi echilibrul discursului fabulos, rolul de moderator al unui personaj este unul necesar şi fără el basmul nu s-ar putea constitui. Această concepţie este susţinută în teoria sa de V. Propp, care acordă prioritate funcţiei, în sensul de acţiune a personajului.

După cum am văzut basmele transmit optimism şi se încheie cu victoria binelui asupra răului. Personajele emană de sănătate în raport invers proporţional cu bogăţia. Întâlnim împăraţi lacomi de bogăţie care sau sunt bătrâni şi nu au copii, sau caută secretul tinereţii veşnice, sau au fete de măritat. Ei transmit doleanţa lor unui fecior tânăr şi sărac, sau fiului mai mic de împărat. Nu întotdeauna protagonistul este bărbat, întâlnim şi eroine ale basmului precum fete de împărat sau fete sărace.

În basmele fantastice eroul este păstrătorul virtuţilor colectivităţii. El întruchipează idealul omeniei, frumuseţii şi vitejiei. Din acest punct de vedere natura şi oamenii simpli îi devin tovarăşi. Specifică este fidelitatea calului năzdrăvan. De ce a calului, pentru ca stereotipia basmului se face în jurul unei călătorii. Aceasta se realizează în vederea împlinirii propriei lor ursite. Aventura are loc împotriva lumii întunecate reprezentată de zmei. Victoria se obţine prin înţelepciune, credinţă şi iscusinţă. Întâlnim fii de împăraţi care se ocupă cu vânătoare, fiice de ţărani la secerat, pescari, târgoveţi, ciobani, înţelepţi. Basmul acordă o importanţă deosebită măreţiei muncii.

George Călinescu defineşte basmul „o operă de creaţie literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase; prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă, ci şi obligatorie, din ea decurgând atât adevăruri estetice, cât şi observaţii de ordin structural folcloric."[7]

În alt context, vorbind de stilul formular al basmului, acesta include existenţă unui lexic poetic. Identificăm un repertoriu de formule prin care este construită naraţiunea. Aceste sunt iniţiale, mediane, finale. Ele conţin uneori elemente ce aparţin tehnicilor poetice, naraţiunea basmului fiind ritmată. Stereotipia basmelor împiedică clasificarea lor, pentru că îmbinarea şabloanelor pot situa un basm în cadrul mai multor categorii. De aceea s-a procedat la clasificarea basmelor în tipuri şi prototipuri.

Formula epică a celor trei încercări succesive prin care trece eroul la „podul de aramă", „podul de argint" şi „podul de aur", pare să fie, după Ovidiu Bârlea, consecinţa unei convertiri a ritului de trecere în corespondentul său estetic. Aceste poduri simbolizează trecerea unor trepte de vârstă: copilăria, preadolescenţa, adolescenţa, iar eroul în deplină maturitate porneşte în lume. Această repetiţie a fost preluată atât de legenda Meşterului Manole cât şi de balada Mioriţa şi amintim aici motivul rugii către divinitate ca să-i oprească soţia.

[7] G. Călinescu în Introducere la *Estetica basmului*, *op. cit.*, p. 5.

Dificilă de realizat pentru folclorişti este clasificarea legendelor, dar pentru început ei „au urmat clasificarea propusă de fraţii Grimm, care au decelat trei mari categorii: locale, etiologice şi istorice". Mai târziu acestea au fost clasificate de către folclorişti în patru categorii: etiologice sau eschatologice, mitologice, istorice şi religioase.

Referitor la vechimea basmului Ovidiu Papadima conchide: „Cu mult mai vechi decât romanul – cu origini pierdute în negura timpului – basmul îşi datorează, în bună parte, această complexitate şi diverselor stratificări istorice, pe care le păstrează în structura lui".[8]

Putem concluziona cu afirmaţia lui Gheorghe Vrabie:"…opera folclorică, în speţă vechile cântece narative, ori basmele, nu poate fi concepută ca o activitate riguros gîndită dinainte. Considerăm că ea trebuie privită ca o neîntreruptă încercare nu lipsită de călăuză, ca o improvizare în curs de organizare"[9].

1. ***Meşteru Manolea***

După întindere, basmul se află la confluenţa cu legenda, însă după structură, basmul respectă canoanele integrării acestuia în categoria propriu-zisă de basm.

Inducerea în vagul temporal[10] se realizează aici cu o formulă complexă, d – a – d – a, care evidenţiază isteţimea naratorului. Apoi, împăratul care vede purceaua ce râma într-un loc „dă alamă". Manole este chemat să facă mănăstirea. Dacă în basmele celelalte se vorbeşte de biserică, aici iată că întâlnim mănăstirea.

Hotărârea împăratului, cât şi a lui Manolea este ilustrată printr-un dialog scurt:

„- Manolea, aici îm´ faci o mănăstire.

- Da-mpărate,-ţ´fac."

Observăm că în visul lui Manolea, acesta nu o zideşte, ci îi ia măsura şi zideşte numai măsura, ceea ce nu se întâmplă mai târziu. Acest lucru se poate explica prin faptul că motivul a fost adus din Transilvania prin descălecare, structura canonică a basmului permiţând evenimentele gradat, iar visul fiind o structură de început autorul anonim nu a vrut să împovăreze imaginaţia lectorului, folosind motivul zidirii măsurii corpului soţiei meşterului. În altă ordine de idei, mitologia românească nu are nimic terifiant şi putem deduce de aici originalitatea mitului la români.

La fel ca legenda *Mănăstirea Argeşului*, basmul este presărat cu versuri:

„Zîua zîdea,/ Noaptea cădea;/ Zîua zîdea,/ Noaptea cădea.[11]

Această repetiţie întăreşte afirmaţia care ne anunţă că a zidit nouă ani de zile, acest lucru constituind tragismul nereuşitei meşterilor şi căutarea unei soluţii pe măsură.

Visul dezleagă şi aici enigma prăbuşirii zidurilor prin zidirea Floricăi în temelie. Acest fapt este dezvăluit şi toţi se leagă printr-un jurământ. Manolea nu dezvăluie identitatea Floricăi din vis şi cu toţii hotărăsc moartea întâiului – venit. Acest lucru demonstrează că tradiţia jertfei zidirii era arhicunoscută, mai ales în tagma zidarilor. Jurământul este călcat de meşteri, însă aici Manole foloseşte şi el un motiv intermediar, întâlnit în unele variante ale

---

[8] Ovidiu Papadima în Postfaţă la *Tinereţe fără bătrâneţe. Basme populare româneşti*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Ovidiu Papadima, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p. 278.

[9] Gheorghe Vrabie, *Eposul popular românesc,* Editura Albatros, Bucureşti, 1983, p. 11.

[10] Iulian Chivu în *Introducere* la Basmul cu *Soarele şi Luna, op. cit.,* expune cele două părţi componente ale formulei introductive:

- exprimare vagului temporar sau datarea (d)
- argumentarea deductivă (a)

cuprinse în combinaţii de tipul d – a, d – a – d, sau, foarte rar, d, ca în cazul poveştilor.

[11] vezi I. Nijloveanu, *op. cit.,* p. 302.

baladei, motivul vacii pierdute. El îi cere Floricăi să-i pregătească ficatul vacii pierdute de un an.

Nevestele sunt atenţionate de meşteri să nu vină a doua zi cu mâncarea. Modul în care informatorul prezintă acest lucru este plin de umor, dar credem că prezenţa termenului „restaurant" este o contribuţie personală, acesta ar trebui înlocuit cu termenul de „han": „Acela aşa, al-aşa, şi le-a făcut pă toate atente să nu vie cu mâncare şi n-a venit".[12] Subiectivismul autorului este reprezentat de întrebarea: „Iel ce să facă şi iel, săracu?"[13]

Această afirmaţie ne arată că Manolea este cel care se află sub protecţia lui Dumnezeu, precum şi subiectivismul povestitorului. În acest basm Dumnezeu nu devine actant, persoană care îl însoţeşte pe erou, nepărăsind spaţiul uranic. Prezenţa divinului în toate aceste basme demonstrează realizarea creştinării poporului român concomitent cu formarea lui.

Următoarea secvenţă are o mutaţie a basmului, itinerariul este atribuit Floricăi. Ea caută vaca, o găseşte, face bucate din carnea ei şi porneşte la Manole. Acesta cu ajutorul unui ochean o zăreşte şi-l roagă pe Dumnezeu să-i dea înainte un lup ca s-o sperie şi s-o întoarcă din drum. Dumnezeu îi îndeplineşte dorinţa şi îi trimite cele trei obstacole, care sunt de fapt cele trei probe calificatoare care îi conferă calitatea de a fi obiectul ritualului. Observăm că, la fel ca în basmul anterior cifrele trei şi nouă sunt cifre magice.

Manole mai încearcă o dată salvarea necrezând că mâncarea e din vacă, dar soţia îi confirmă acest lucru. Urmează gluma cu ziditul. Acest lucru se face pân´ la gleznă , apoi până la brâu, apoi până peste cap ca într-un ritual, fiecare fază fiind marcată de un cântecel, asemănător unui descântec: „ şi zbiară/ cu capu pă sală,/ vacile de muls/şi copilu plâns."[14], apoi:

„- Manoleo, Manoleo,/ Ajungeţ´ dă glumă./ Zâdu mă strânge,/Ţîţîşoara-m´ curge,/ Copilaşu-m´plînge,/[15]

Şi „a zidit-o/ pîn-a cotropit-o."[16]

După acest moment apare elementul miraculos care îi conferă acestui basm apartenenţa la această categorie a prozei populare, biserica se ridică singură. Un alt element miraculos este intervenţia lui Dumnezeu faţă de Florica, prefăcută în pasăre ziua şi noaptea în stafie, venind noaptea şi făcând treburile gospodăreşti. Basmul se încheie rapid prin formula mai apropiată de legendă, menţionându-se şi informatorul:

„Asta a fos´./ Dă unde-am auzit-o,/ Am beznit-o."

(17 dec.1968, inf. Maria Bănică, 76 de ani, din Slatina. Mag. 32 d.)

Spre deosebire de mit în acest basm personajele sunt tipice numai ca rezultat al elaborării îndelungate până la schematism. Meşterul Manolea este actantul central al naraţiunii, iar Florica actantul care preia misiunea meşterului în cele trei probe, ea metamorfozându-se prin zidire în mănăstire. Totuşi, conform canonizării basmului era mai uşor pentru cititor să perceapă transformarea prin metamorfozarea clasică, dându-se de trei ori peste cap, însă nu se renunţă la mit, ceea ce demonstrează originalitatea mitului şi transferarea sacrului în basm.

[12] Idem, p. 302.
[13] Idem, p. 302.
[14] Idem, p. 304.
[15] Idem, p. 305.
[16] Idem, p. 305.

Basmul nu se termină cu „hapy-end” la fel ca în *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte,*ca şi eroul Ghilgameş şi fiul de împărat, Meşterul Manolea confirmă „luciditatea şi nu orbirea, bucuria înfrângerii şi nu tristeţea biruinţei”.[17]

Motivul vacii din acest basm este asemănător cu cel al vacii negre din spaţiul românesc, precum şi cel al vacii dorinţelor din basmele indiene.

Spre deosebire de alte basme *Meşterul Manolea* pare să fie „un alt fel de cronică a onticului, prin aceea că eroii basmelor păstrează trăsături specifice epocilor istorice ale societăţii”.[18] Manolea este „maistor bun” căruia i se dusese vestea. Florica reprezintă ţăranca harnică şi frumoasă care îşi lasă treburile gospodăriei şi îi găteşte bărbatului bucatele cerute.

Împlinirea Floricăi are loc în momentul când iese din spaţiul închis al familiei. Motivaţia ieşirii presupune: interesul pentru a-i duce prânzul, precum şi interesul pentru aflarea mersului zidirii. Spaţiul deschis nu este un spaţiu protector ca cel închis. Ieşirea în spaţiul deschis presupune trecerea peste cele trei probe.

După criteriul temporal spaţiul este clasificat în spaţiu temporal şi spaţiu atemporal. Florica ajunge în atemporalitate prin zidirea ei, devenind stafie. Ea nu se metamorfozează, deşi basmul permite această convenţie. De aici rezultă practica jertfei zidirii şi vechimea ei, preluată în basm aşa cum a fost în „illo tempore”.

Nu putea fi zidită numai dacă trecea probele. Ea trece pe rând prin spaţiul solitudinii (peregrinează prin păduri căutând vaca bălană pierdută), spaţiul disoluţiei reprezentat de jivinele care-i ies în cale, spaţiul confruntării cu meşterii şi spaţiul tăinuirii, care va deveni familia ei ca spaţiu al puterii.

Fantasticul naraţiunii este sporit de arhitectura dilatării miraculoase când după zidirea Floricăi mănăstirea se zideşte singură. Mănăstirea este o sublimare a Raiului, un spaţiu al interdicţiei pentru cei păcătoşi. Imaginea după zidire a Floricăi este de pasăre. Turnul bisericii nu se putea ridica decât dacă este adusă pasărea fermecată (porumbar, pasărea Cimbrilă). Ovidiu Bârlea conchide că „în basme, porumbelul simbolizează uneori dragoste aprinsă”[19]

2. Cojan, fiul cel puternic

Acest basm face parte din categoria basmului fantastic în interferenţă cu legenda, deoarece întâlnim divinităţile creştine. Totodată, eroul ajunge la o bogăţie fabuloasă nu prin întâmplări miraculoase, ci prin isteţime, prin cinste şi prin ajutorul de la Dumnezeu, iar din această privinţă ne aflăm la interferenţa basmului fantastic cu basmul nuvelistic.

Basmul are o structură stereotipă în care acţiunea se desfăşoară linear. Această structură este compusă din clişee compoziţionale: tema, motivele, formulele iniţiale, mediane şi finale, numere şi obiecte magice, personaje reale şi personaje fantastice, pozitive sau negative. Predominant este factorul supranatural: biserica zidită de un cântec, tinereţea dăruită de aceasta, visul împăratului, tovărăşia eroului cu Dumnezeu şi Sfântul Petru, calul năzdrăvan, pasărea Cimbrilă etc.

Tema basmului reprezintă lupta dintre bine şi rău, binele fiind reprezentat de altruismul şi tinereţea protagonistului, iar răul de necredinţă, tristeţea sau boala împăratului, de împăraţii care deţineau pasărea şi calul şi pe Ileana. Basmul reprezintă o „trăire în unicitate”, deoarece este o revelaţie a prezenţei divinităţii în real. Eroul este însoţit pe tot

[17] vezi *Basmul cu Soarele şi Luna, op. cit.,* M. Rădulescu, *Civilizaţia armenilor*, Ed. Sport - Turism, 1983, p. 88.
[18] E. Todoran, *Timpul în basmul românesc*, în revista „Limbă şi Literatură”, Bucureşti, 6/1962, p. 411.
[19] Vezi Ovidiu Bârlea, *op. cit.,* p. 299.

parcursul acţiunii de sfatul lui Dumnezeu şi al ucenicului său, Sfântul Petru. Boala împăratului se vindecă numai prin zidirea bisericii fermecate, iar aceasta se zideşte numai prin cântecul păsării. Numele păsării vine de la planta *cimbru*, o mirodenie folosită atât în prepararea bucatelor, cât şi în vindecarea unor boli.

Basmul are aserţiuni cu romanul cavaleresc şi lumea feudală. Cei trei împăraţi stăpânitori de obiecte magice par nişte boieri care are fiecare armată mare. Despre aceste tipuri de basme Ovidiu Papadima afirmă: „Alături de răpire, de salvarea din palatul monştrilor răpitori, întâlnim un fel de *turnoi* medieval pentru câştigarea mânei fetei de împărat. Lumea relaţiilor feudale târzii îşi include şi ea din plin trăsăturile”[20].

Motivele sunt numeroase, fiind construite în jurul motivului jertfei zidirii bisericii, motiv ce devine simbolic faţă de cel din legendă prin faptul că biserica se construieşte nu prin jertfă umană, ci prin ascultare de Dumnezeu, cu atât mai mult cu cât împăratul visează să construiască „o biserică dî la răsărit pîn´ la scăpătat”.[21]Această biserică reprezintă umanitatea care se mântuieşte prin biserică.

Probele pe care eroul le trece conving lectorul că forţarea limitelor umane se poate realiza doar printr-o singură cale, vitejia. Alte motive întâlnite în basm sunt: motivul împăratului fără urmaş, motivul dorinţei imposibile, motivul probelor depăşite, motivul fetelor nemăritate, motivul pomului fără rod, motivul comorii îngropate, motivul gârlei fără peşte, motivul calului năzdrăvan, motivul păsării cu cuib de aur, motivul fetei de împărat răpite de zmeu, motivul călătoriei pe mare, motivul răpirii fetei prin înşelăciune, motivul învierii stanei de piatră etc. Basmul este încărcat de semnificaţii, implicând elemente din filozofia folclorică românească: depăşirea condiţiei umane, locul şi rostul omului în univers, credinţa în divinitate. Dorinţa împăratului, imposibil de realizat într-o lume obişnuită se transformă într-o căutare a unui spirit superior. Dumnezeu îi dezvăluie o altă formă a mitului când îl învaţă cum trebuie să răspundă gârlei şi pomului neroditor. Inserţia în timpul mitic se face prin expresia „că din om s-a făcut peşte din faraonii de demult”.[22]

Formula iniţială determină trimiterea cititorului în timpul *ab initio,* iar revenirea la timpul real prin formula finală ca în toate basmele populare. Ca formulă mediană întâlnim o repetiţie, „mână-mână, mână-mână, mână-mână pe drum”.[23]

Prima secvenţă cu rol de incipit repară prejudiciul de a nu avea copii, motiv care pregăteşte fixarea temei, respectiv realizarea visului împăratului. Apariţia moşneagului cu mărul de leac rezolvă problema din plin, reuşind să rămână însărcinată şi bucătăreasa care mâncase cojile mărului. Acest lucru este predestinat de către unchiaş, care era chiar Dumnezeu, şi determină nu numai numele celor doi copii (Miezan şi Cojan), ci şi destinul lor.

Secvenţa următoare când copiii au crescut şi află pricina necazului împăratului implică plecarea lui Miezan în lume pentru dezlegarea sensului visului de către Dumnezeu. Aflarea lui Dumnezeu este proba care nu îl califică pe Miezan mai departe, deoarece refuză să ajute călătorii flămânzi.

Prima încercare a protagonistului este cu o întoarcere, care îl determină pe acesta să pornească iar în căutarea lui Dumnezeu. Întâlneşte un pom care nu făcea roade, trei fete care

[20] Ovidiu Papadima în *Postfaţă* la *Tinereţe fără bătrâneţe, op.cit.,* p. 279.
[21] vezi I. Nijloveanu, *op. cit*., p. 136.
[22]Idem., p. 139
[23] Idem, p. 136.

nu se puteau mărita şi gârla care nu avea peşte. Acestea reprezintă simbolic păcatele oamenilor.

Călătorii purced la drum, iar Dumnezeu îl învaţă cum să treacă peste obstacolele ce le întâlnesc. Eroul nu respectă întocmai sfatul lui Dumnezeu şi la fiecare probă devine tributar unei alte probe la fel ca Harap - Alb. Întâlnim o concepţie populară prin care un obiect magic este văzut în integralitatea sa împreună cu alte obiecte de aur. Astfel nu poate fi conceput cal fără şa de aur, pasăre fără cuib de aur, nemaivorbind de Ileana Cosânzeana „din cosiţă floarea-i cântă", întrecând-o astfel pe pasărea fermecată.

În secvenţa în care eroul o răpeşte pe Ileana Cosânzeana prin ademenirea ei în corabie, aflăm despre calul cu care porneşte de acasă că e năzdrăvan. El salvează eroul de răzbunarea fetei. Aici întâlnim o neclaritate în atitudinea fetei deoarece aflăm cu mult înainte că e răpită de un zmeu. Nu întâlnim motivul nunţii şi într-o frază de la începutul poveştii Cojan îi spune tatălui când porneşte în căutarea păsării că are nevasta însărcinată.

Protagonistul basmului „duce o viaţă tipic arhaică dar superioară tocmai prin aceea că îşi depăşeşte în fapt propria condiţie, reuşind mai totdeauna să iasă din timp"[24]. Această ieşire din timp se realizează prin diferite moduri, printr-o fântână, printr-o scorbură de copac, iar aici pe o mare. Dumnezeu şi Sfântul Petru îl aşteaptă pe mal, după Ileana merg doar eroul şi calul.

Secvenţa în care se recuperează calul cu şaua de aur şi pasărea este provocată de iubirea dintre Ileana şi Cojan. Dumnezeu socoate să facă din lut o fată după chipul şi asemănarea Ilenei ca cea adevărată să rămână lui Cojan. Apoi, toţi purced la locul unde era fratele lui, prefăcut în stană de piatră. Dumnezeu îl supune pe protagonist unei alte probe. Pentru ca lui Dumnezeu nu i se pare că făcuse împărţeala corectă (pasărea i-o dă lui Dumnezeu, cuibul lui Sfântu Petru şi calul îl luă pentru sine) îi cere s-o taie pe Ileana în trei ca s-o împartă. Astfel, Dumnezeu îi încearcă credinţa.

Secvenţa de glorificare a eroului are loc în momentul când Dumnezeu îl cinsteşte cu tot ce au câştigat şi astfel eroul obţine binele pentru toţi. Învierea fratelui său este un revers al mitului zidirii care se obţine prin sacrificarea pruncului. Piatra veşnică revine om prin atingerea sângelui pruncului, La fel ca în alte basme româneşti.

Autorul foloseşte în mod frecvent dativul etic, pentru a arăta că povestitorul sau ascultătorul participă sufleteşte la acţiune: „aici mi-ai fost?", „şi odată mi ţi-l înşfacă cu dinţii de cap". Sintaxa frazei e orală, adică autorul lasă să se înşire cuvintele după o ordine a vorbirii, şi nu a scrisului. Autorul reproduce întocmai vorbirea oltenească de la mijlocul secolului al XIX-lea şi utilizează limba populară, folosind termeni regionali, ziceri tipice, expresii dialectale. Acest basm comunică o atmosferă de încredere în forţele proprii ale omului, surprinzând modestia, inteligenţa şi iscusinţa lui.

Basmele au o importanţă deosebită deoarece prezintă mitul jertfei zidirii în viziunea etică şi estetică folclorică proprie poporului român. „Prin intermediul reacţiilor spontane ale unui personaj faţă de altul, a disimulării, a replicilor fără menajament, a acţiunilor întreprinse, a faptelor săvârşite, a gesturilor, sunt evidenţiate sau numai sugerate elemente ale portretului psiho - fizic a acestor plăsmuiri ale fanteziei colective ca : şiretenia, sprinteneala gândirii, politeţea interesată, puterea de discernământ, frumuseţea fizică şi altele.[25]

[24] Iulian Chivu în Prefaţă la *Basmul cu Soarele şi Luna, op. cit.,* p. 14.
[25] Paul Leu în *Prefaţă* la *Basme populare româneşti, op. cit.,* p. XI.

Bibliografie

Bârlea, Ovidiu *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,1976
Călinescu George, *Estetica basmului,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965
Eminescu, Mihai *Proză literară,* Editura Minerva, Bucureşti, 1981
Nijloveanu, Ion, *Basme populare româneşti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
Tănase, Al., *Eseuri de filozofie a literaturii şi artei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980
Vrabie, Gheorghe, Eposul popular românesc, Editura Albatros, Bucureşti, 1983
***Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte. Basme populare,* Editura Minerva, Bucureşti, 1973
***Basme populare româneşti,* Editura Litera Internaţional, Bucureşti, 2002
*** *Basmul cu Soarele şi Luna,* Editura Minerva, Bucureşti, 1988
Todoran, E., *Timpul în basmul românesc*, în revista „Limbă şi Literatură", Bucureşti, 6/1962

Drd. Angela ŞERDEAN (PUȘCAȘ)
Univ. „Petru Maior”, Tg.-Mureș

“Delirul” este rezultatul unor aspiraţii mai vechi ale autorului, acelea de a scrie o carte în care scena pe care actorii să joace să fie aceea a istoriei întregii noastre ţări. Romanul nu se îndepărtează de tema principală a scrierilor lui Marin Preda, omul prins de fatalitatea relaţiilor. Încă de pe vremea dialogurilor cu Adrian Păunescu, atunci când răspunsurile îi apăreau în “Luceafărul”, Marin Preda era preocupat de problema paradoxală a celui de-al Doilea Război Mondial. Ca roman referenţial, se bazează pe intensitatea documentului, considerat pur, şi a ficţiunii, voit impură. Departe de a fi unul dintre cele mai bune romane ale lui Marin Preda, “Delirul” reprezintă, totuşi, un act de curaj pentru perioada în care a fost scris.

Cuvinte-cheie: *fatalitate, război, roman referenţial, tema povestitorului*

Romanul *Delirul* (1975) a fost terminat în 1974 și oferit spre lectură consultativă unui cerc restrâns de amici literari (Mihai Ungheanu, Ovid S. Crohmălniceanu, Mihai Gafița, Magdalena Popescu, Eugen Simion), de la care Preda, prin discuții separate, a cules ce îl interesa, verificându-se astfel, prin confirmări sau infirmări, asupra punctelor în care avea îndoieli. Trei opinii coincideau: Mihai Ungheanu, Ov. S. Crohmălniceanu, Eugen Simion, aceștia considerau că „Paul Ștefan se interesează mult prea îndeaproape de legionari și, cunoscând adversitățile contra autorului, cei trei îi ceruseră să modereze această experiență a personajului”[1], aceștia anticipând că atitudinea lui Paul Ștefan „va fi transferată părintelui său literar, care va fi învinovățit de simpatii legionare”[2].

După câteva articole de întâmpinare elogioase, Partidul i-a cerut practic lui Preda, prin instrumentele sale de propagandă și control (pe 14 mai 1975, revista mamă a *Gazetei literare* de la București, devenită apoi *România literară, Literaturnaia Gazeta*, tipărește sub semnătura lui lui K. Savin articolul *Când istoricul îl induce în eroare pe artist,* în care Preda este criticat deoarece a scris o carte eronată din punct de vedere politic), să revină asupra primului volum apărut, astfel că scriitorul a fost obligat să scoată o a doua ediție a *Delirului,* în care a făcut două completări, fără a afecta romanul. Ca urmare, în ediția a doua, „revăzută și adăugită”, apărută tot în 1975, autorul adaugă încă doi luptători comuniști în ilegalitate: un strungar la atelierele Grivița împușcat de legionari, ostentativ botezat Niculae Masă (capitolul VII, partea a III-a) și pe un Titus Diaconescu, reporter al ziarului *Tempo* pe frontul de răsărit (capitolul VII, partea a V-a), în plus, întreg finalul părții a treia era „revăzut” ideologic, iar o scenă mai „deocheată” ce încheia această parte a treia în prima ediție (un fel de ritual spontan de masturbație colectivă în redacția cotidianului *Ziua,* la prăbușirea rebeliunii legionare), era suprimată în ediția a II-a.

Iată cum interpretează Preda aceste schimbări: „Eu revăd fiecare ediție. Încerc s-o fac mai bună. De pildă, la *Delirul,* în noua ediție, am introdus un capitol de douăzeci și trei de

[1] Mihai Ungheanu, *Marin Preda. Vocație și aspirație*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, p. 366.
[2] Ibidem.

pagini, un lucru serios, asasinarea unui comunist de către legionari. Capitolul era legat de noi și interesante documente găsite de mine după prima ediție […] iar dacă am scos din *Delirul* o anumită scenă petrecută în redacție, a fost datorită unor note de protest ale cititorilor"[3]. A doua schimbare poate fi acceptată ca justificată, însă prima explicație a schimbării, a „introducerii", e explicabilă și justificabilă în contextul anterior prezentat, al directivei venite de la Moscova, trebuia să fie sacrificat și un comunist! După „luarea la cunoștință" a opiniei sovietice privitoare la *Delirul* prin replica lui Ov. S. Crohmălniceanu, din *România Literară*[4], din mai 1975, n-au mai venit aprecieri favorabile pentru *Delirul.* Locul predilect al îndrumărilor și criticilor a fost *România Literară*, *Luceafărul, Der Spiegel* și *Europa Liberă.*

Deoarece Preda era într-o continuă căutare a propriei identități literare și a intrigat mulți ani critica literară cu chestiunea *temei povestitorului, Delirul* „marchează un moment de împlinire, de dezlegare a unei tensiuni, un moment de vârf, în felul lui"[5] aici găsindu-și expresia deplină atât *tema povestitorului,* cât și *stilul scriitorului,* obiective pe care Preda și le fixase cu mult înainte, spre care a aspirat mereu cu tenacitate și care dau măsura profesionalității și autoexigenței sale scriitoricești. Rezultă astfel un dramatic spectacol al operei lui Preda, cel dintre *vocație și aspirație*: „Tensiunea secretă a operei mărturisită de necontenitele prefaceri și rescrieri, este tensiunea luptei dintre vocație și aspirație"[6]. Iată ce scrie Marin Preda despre romanul *Delirul*: „Într-adevăr, se poate spune că *Delirul* este cartea aspirației în profesiunea mea. Am visat de mult să scriu această carte, în două volume, dar primul volum fiind scris, pot să spun că ea reprezintă, în întregime, o parte din aspirația încă din tinerețe, încă de la începutul carierei mele, de a scrie o carte în care scena pe care evoluează eroii să fie istoria întregii noastre țări"[7]. Deci, o dată cu apariția *Delirului* s-ar părea că problema este „rezolvată", din moment ce autorul însuși mărturisește, într-un mod la care însă trebuie să luăm aminte, că aici se împlinește „tema povestitorului": „Din adâncurile memoriei răzbat oameni și fapte care obsedează conștiința unui scriitor. Lupta care e de dat se dă în căutarea semnificațiilor. Odată găsite, începe efortul de exprimare. Tema povestitorului a apărut în preocupările mele după ce am scris *Moromeții.* Da, mi-am zis, am scris despre tatăl meu, dar despre mine însumi pot scrie? Are vreo semnificație viața mea? Şi astfel a fost scris *Delirul*"[8].

Fiind întrebat dacă între Paul Ştefan și autorul romanului se poate pune semn de egalitate, scriitorul precizează: „L-am apropiat de vârsta pe care o aveam eu însumi în acele timpuri, pentru a-i da formă și chip cu elementul, nu atât autobiografic, cât cronologic al existenței mele"[9]. Într-adevăr, coroborată cu mărturisirile din *Viața ca o pradă*, experiența personajului central din *Delirul* indică apropieri certe de aceea a autorului. Fără a fi povestitorul cărții (autorul recurge doar în câteva momente cheie la „vocea" lui), Paul Ştefan (al lu' Parizianu) rămâne vocea în funcție de care se ordonează datele exterioare.

Cu *Delirul* scriitorul continuă, dar pe o linie colaterală, istoria *Moromeţilor,* eludând cronologia reală în favoarea unei cronologii stricte de creație, „procedează în felul unui pictor mural care, fixând scenele esențiale, observă că nu a mai rămas spațiu gol și îl acoperă trăgând

[3] *Romanul românesc în interviuri*, Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Editura Minerva, București, 1986, p. 1206.
[4] Ov. S. Crohmălniceanu, *Când criticul…,* în *România literară*, nr. 22, 29 mai, 1975, p. 8.
[5] Mihai Ungheanu, *Marin Preda. Vocație și aspirație*, ed. cit., p. 294.
[6] Mihai Ungheanu, *Vocație și aspirație*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 283.
[7] Marin Preda, *Creație și morală,* ed. cit., p. 372.
[8] Ibidem, p. 493.
[9] *Romanul românesc în interviuri*, ed. cit., p. 1196.

din tema centrală un fir ce duce în cele din urmă la o creaţie nouă, autonomă şi, în acelaşi timp, solidară prin simbolurile fundamentale cu celelalte secvenţe ale compoziţiei”[10]. Punctul de plecare este şi aici Siliştea-Gumeşti, centrul universului romanesc al lui Preda, însă după cincizeci de pagini pregătitoare, exceptionale sub raport literar (scena de dragoste dintre Paul Ştefan - „al lui Parizianu” - şi tânăra ţărancă Ioana), acţiunea se mută la oraş (Bucureşti), şi de aici, pe urmele evenimentelor, în alte centre europene. O scenă se petrece în cabinetul lui Hitler, alta la cartierul general al armatei engleze, un personaj ajunge pe frontul de Răsărit şi narează ce vede acolo etc. Romanul are structura unui evantai şi îmbrăţişează, racordând totul la un punct fix de observaţie, un număr enorm de fapte şi destine. Ideea care stă în spatele acestor evaziuni, neobişnuite în proza românească, este simplă: „istoria timpurilor moderne este contagioasă, un fenomen apărut într-un punct geografic tinde să se universalizeze, faptele izolate se leagă între ele ca lichidul în vasele comunicante”[11]. Totul este interdepedent şi a trăi în afara acestor determinări este imposibil.

În legătură cu *Delirul* și cu locul pe care acesta urma să-l ocupe în tetralogia *Moromeții,* reproducem mărturisirea scriitorului din jurnalul de creație al romanului, scris într-o agendă pe a cărei copertă figurează anul 1973 și ale cărei pagini nu sunt numerotate: „Azi m-am plimbat cu gândul la «cel mai greu roman al vieții mele», (volumul doi care s-ar intercala între unul și doi *Moromeții*) din tetralogia *Moromeții.* Împreună cu *Marele singuratic*, la care ar mai trebui să lucrez pentru importante racordări, acest nou roman ar scoate țărănimea română pe scena națională prin participarea ei la ultimul război și prin aceasta, pe scena universală. Dar gândul nu zboară, elanul e ascuns și nu pot evoca nimic, nici o scenă din cele totuși mari pe care le am în minte și care sunt «certitudinea de bază» a credinței mele că pot scrie acest roman și pot să-mi împlinesc, astfel, ambițiosul proiect… Îndoieli nu am. Am scris, în anul care a trecut, într-o zi și o noapte, una din «marile scene», moartea Nadejdei Alilueva Stalin, pe care o recitesc adesea și mă pun pe picioare în orele mele mai grele”[12]. E unanim cunoscut faptul că pentru a scrie acest roman Preda s-a documentat destul de mult și a amintit în câteva rânduri sursele pe care le-a consultat în privința documentării asupra evenimentelor anilor 1940. Acestea ar fi: presa românească și străină din perioada respectivă, cartea lui Aurel Simion, *Insurecția națională antifascistă armată din august 1944* (Editura Politică, 1973) și impresionantul tom al lui William Shirer, *Cel de-al treilea Reich, de la origini până la cădere,* surse vii, precum văduva lui Armand Călinescu etc. Iată ce mărturisește într-un interviu acordat lui Mihai Ungheanu, reprodus în *Creație și morală*: „Credeam că scrierea acestui roman îmi va lua cel puțin cinci ani, date fiind gravele probleme ce mi se puneau în față. În realitate, lucrurile s-au petrecut altfel, după cum o să vedeți. Ca și la *Moromeții I,* mi-a rămas viu în memorie acest timp în care am trecut în revistă, reînviindu-l din documente și presa vremii, anii primei tinereți. Căci trebuie spus că la această dată aveam vârsta lui Paul Ștefan. […] Au urmat câteva luni de discuții în redacție în care scăpările de istorie și de cronologie a faptelor au fost îndreptate și în toamnă romanul a fost pregătit pentru tipar”[13]. Întrebarea care se pune la o asemenea mărturisire e justificată:

[10] *Dicționarul general al literaturii române*, coordonator Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002, p. 437.
[11] Ibidem, p. 437.
[12] Marin Preda, *Jurnal intim. Carnete de atelier,* ediție îngrijită de Eugen Simion și Oana Soare, Editura Ziua, București, 2004, p. 289.
[13] Mihai Ungheanu, *Creație și morală*, ediție de Victor Crăciun și Corneliu Popescu, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 471.

Oare ce scăpări de istorie putea face romancierul câtă vreme e cunoscut faptul că era o fire deosebit de meticuloasă?! Oare istoria prezentă în acest roman deranja și, de aceea, erau necesare discuții și îndreptări de câteva luni în redacție?!

Scena morții Nadejdei Alilueva Stalin face parte din capitolul eliminat de cenzură din ediția din 1975 a romanului. Capitolul va apărea în *Caiete critice,* nr. 1, 1990, fiind inclus apoi în *Delirul,* Editura Expres, 1991, ediție îngrijită de Ion Cristoiu. Ion Cristoiu elimină din text toate „lipiturile" amintite, reintegrând, totodată în text pasajele „scoase" în edițiile a II-a și a III-a, însă evenimentul major este „restituirea" în premieră a începutului părții a V-a (aproximativ 23 de pagini, acoperind sfârșitul capitolului I și capitolul II în întregime), unde apare ca protagonist Stalin – personaj conceput în simetrie ideatică și compozițională cu Hitler. Lipsa acestui pol structural impusă de cenzură în primele ediții „dezechilibra serios economia de ansamblu a cărții și amputa din amploarea viziunii scriitorului român asupra istoriei"[14].

Delirul „evocă momentele istorice în genere evitate, tratate superficial sau partinic în studiile istoricilor oficiali: instaurarea dictaturii militare, rebeliunea legionară şi participarea României la războiul din Est"[15]. *Delirul* ar putea fi definit ca istoria a trei tineri care iubesc aceeaşi femeie în nişte timpuri grele. Unul este un intelectual de proveniență rurală, cu studii neîncheiate, dar cu o inteligență pătrunzătoare şi un mare instinct de adaptare (Paul Ştefan), al doilea - un medic tăcut şi dur (Spurcaciu), iar ultimul - un jurnalist inteligent şi intrigant (Adrian Popescu). Femeia pe care şi-o dispută tinerii este Luchi, o medicinistă orgolioasă şi imprevizibilă, ca toate femeile din proza lui Preda. Studiul acestor pasiuni va ocupa un loc important în roman, însă, înainte de a defini psihologia individuală, prozatorul încearcă să fixeze, potrivit metodelor sale, psihologia socială a momentului şi, astfel, prezintă un număr de documente, face istorie pură, copiază articole din presa timpului, rezumă în chip personal conflictul dintre Garda de Fier şi mareşalul Antonescu, descrie scene de război şi dă, după Shirer, o versiune pitorească şi sugestivă a bătăliei pentru Anglia. Toate acestea se citesc cu interes, iar cei care îi reproşează prozatorului excesul de informaţii cad într-un suspect purism estetic. Totdeauna romancierul realist a pus psihologiei o ramă istorică şi, întâlnind un eveniment capital (războiul), l-a descris în chip documentat pentru a justifica o stare de spirit mai generală: „Ideea ce stă în centrul cărţii este că nu numai istoria îşi selectează exponenţii, ci şi indivizii superior dotaţi (în bine sau în rău) pot orienta într-un sens sau altul istoria. Istoria, în orice caz, nu este o zeiţă inocentă, indivizi abjecţi fac uneori ceea ce vor cu ea"[16]. Însă acestă istorie care selectează indivizii „poate fi bolnavă. Şi firește că aduce în fruntea evenimentelor indivizi bolnavi care dau naștere la evenimente sângeroase"[17].

Romancierul mărturisește a fi interesat de latura umană a acestui complicat determinism, respingând ideea fatalităţii, despre care Tolstoi credea că acționează şi în istorie. În ceea ce privește concepția asupra rolului personalității în istorie, Marin Preda se va delimita de viziunea tolstoiană: „Tolstoi are perfectă dreptate să sublinieze caracterul irațional, din punctul de vedere al oamenilor, al evenimentelor istorice și să sugereze o rațiune misterioasă. […] În ceea ce privește filosofia istoriei din *Delirul*, trebuie să spun că problema m-a împiedicat să scriu această carte mai demult, până în ziua în care am descoperit că Tolstoi [..]

[14] *Dicționar analitic de opere literare românești,* vol. I, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Coordonare și revizie științifică Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2000, p. 292.
[15] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2003, p. 280.
[16] *Dicționarul general al literaturii române*, ed. cit., p. 437.
[17] Marin Preda, *Creatie și morală*, ed. cit., p. 486.

nu acordă personalității în istorie nici un fel de rol în evenimentul istoric. Ori, după experiența noastră de contemporani […] dacă ne punem întrebarea ce rol a jucat Hitler asupra istoriei, de pildă, vedem că a jucat un rol nefast […] Cu alte cuvinte, am găsit o replică de dat romanului *Război și pace* și în felul acesta am putut să scriu *Delirul"*[18]. Fericirea lui Paul Ştefan este și pe plan sentimental și socio-profesional scurtă, iar istoria, care se arătase binevoitoare cu el, se dovedeşte a fi necruţătoare. Prin Luchi se exprimă în modul cel mai evident viziunea predistă conform căreia femeia nu are aptitudinea de a accepta și de a-și asuma istoria. În raport cu timpul ei individual, istoria are un curs paralel, fără vreo influență decisivă, Luchi arătându-se indiferentă la realitatea gravă, reprezentată de sângeroasa rebeliune sau de războiul care tocmai a început, realitate care-l solicită pe Ştefan și care pentru ea nu înseamnă aproape nimic, în raport cu faptul că nu i-a telefonat ori nu i-a trimis o scrisoare.

În cărțile sale, Preda insistă asupra decalajului dintre evenimentul brut, trăit nemijlocit, și sensul său ulterior, pe care numai timpul îl poate lămuri: „Romancierul și o bună parte din personajele sale se arată conștienți de separația dintre orizontul conjuncturii - care e o ordine a faptelor - și cel al Istoriei – care e un univers de semnificații"[19]. E vorba aici de diferența dintre „istoria cantitativă" și cea „calitativă" de care pomenea romancierul în diverse ocazii, de exemplu, la această diferență se referă indirect într-un pasaj din *Viața ca o pradă:* „Înainte s-o fac eu, istoria, turbure și amenințătoare, dădea buzna peste noi [..] Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, așa cum nu credeam în lucrurile nefirești. Acest sentiment de neîncredere care mi se năștea în conștiință în acea toamnă era adânc și cu anii a devenit foarte stabil și m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic. Răsturnări nefirești … puteau avea o durată… nu puteau avea viitor"[20]. Evenimentele la care se referă scriitorul acoperă segmentul de timp surprins în *Delirul.* În roman, Niki justifică, într-o discuție la Tunelul norvegian cu Paul Ştefan, aceeași optică asupra istoriei: „Istoria e pasionantă după ce faptele ce o compun au trecut…"[21]. Astfel de observații ne atrag atenția asupra unei axiome esențiale care-l conduce pe scriitor în descifrarea raportului de forțe dintre conștiință și istorie, sau, dintre valorile individuale și timp: „E vorba de conflictul dintre *experiență* (vâltoarea evenimentelor, haosul temporalității) și *adevăr* (rezultat din interpretarea post- facto)"[22]. Vijelia istoriei pătrunde în Siliștea-Gumești odată cu mișcarea legionară, care vrea să impună cu forța versiunea ei asupra istoriei, prin fapte și vorbe. Există în roman o față comică a faptei - spoitul primăriei - și una tragică - asasinarea lui Dumitru lui Nae. Una dintre aparițiile episodice ale lui Ilie Moromete în acest roman servește autorului ca să „dezumfle" verbozitatea pretențioasă a legionarilor, inițiind și pe Ştefan al lu' Parizianu în tehnica dialogului cu istoria frauduloasă. De exemplu, discursul din biserică ne parvine raportat, interpretat ironic de Moromete, Ion al lui Miai și Ştefan. Efectul comic vine din contrastul dintre emfaza declarațiilor cu iz profetic și, respectiv, auditoriul modest, iată cum traduce naratorul nedumerirea vicleană a lui Moromete: „Adică nenorocit ai ajuns să nu-ți dai

[18]Marin Preda, *Opere, IV* (*Viața ca o pradă*, *Imposibila întoarcere*, *Convorbiri cu Florin Mugur*, *Articole*, *Interviuri*), Ediție îngrijită de Victor Crăciun. Prefață de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2003, p. 1071 și pp. 1102-1103.
[19] Monica Spiridon, *Omul supt vremi*, Editura Cartea Românească, București, 1993, p. 68.
[20] Marin Preda, *Viata ca o pradă*, ed. cit., p. 76.
[21] Marin Preda, *Delirul*, Ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 249.
[22] Monica Spiridon, op. cit., p. 68.

seama cui vorbești…”[23]. Urmează apoi discursul ininteligibil și sforăitor pe care îl ține prefectul în fața mulțimii adunate de Bărăgan cu goarna. Paul Ștefan asistă plin de uimire din public. Naratorul surprinde disonanța dintre iluzia pe care încearcă să o întrețină prefectul, prezentându-se auditoriului drept deținător al rațiunilor de nepătruns ale viitorului și statutul său real de pion umil pe tabla de șah a istoriei, care se servește întâmplător de el: „Nu păreau prea potrivite cuvintele lui cu cei care îl ascultau, nu vorbea pe înțelesul lor, cum făceau unii, și se îmbăta de propriul său discurs, bucurându-se de o victorie care era greu să crezi că îi aparținea: Vânturile timpului îl scoseseră la suprafață, cine știe de pe unde, cum avea să se întâmple și cu alții mai mari ca el, și se lăsase scos…”[24].

Ajuns la București, Paul Ştefan are o conversație revelatoare cu un ins implicat pe multiple planuri în istorie: e profesor de istorie, deci comentator avizat; și totodată aderent la Mișcare, angajat politic. Lui Ştefan i se oferă inițial texte de doctrină, discuția se desfășoară mizând pe opoziția a două sisteme de referință: unul, al profesorului, cel oficial și mincinos, ai cărui termeni cheie sunt „aderarea”, „elanul”, „supunerea fără condiții”; celălalt, al lui Ştefan, deci al lui Preda însuși – se axează pe raționamente, disocieri, obiecții, care preferă cunoașterea și întelegerea credinței. Profesorul Cotigă îl cataloghează și îi pune un diagnostic precis lui Ştefan: „Nici eu nu m-am înșelat cu tine, îl aud că îmi spune, și tu ești un om care tăgăduiește și nu unul de bună-credință, căruia îi place să afle adevărul. Cunosc specia; ai mereu ceva de zis, cu toate că ți se răspunde cinstit la toate întrebările. Tipul acesta de om din care faci parte o întoarce mereu cu obiecții peste obiecții, cu raționamente, distincțiuni, diversiuni, denaturări, reprobări… În fundul inimii tale ne ești dușman… Ai un spirit negativ, care se pune imediat în mișcare îndată ce ți se afirmă ceva mai înalt… Ai citit cărțile dar n-ai înțeles nimic, în timp ce atâția tineri de vârsta ta înțeleg și aderă la credința pe care o găsesc în ele… Nu vrei să pui umărul, să acționezi cot la cot… Te consideri *inspector din oficiu al istoriei contemporane*…”[25] (s. n.). Diagnosticul pe care profesorul Cotigă îl pune lui Paul Ştefan „se aplică tuturor eroilor lui Preda și exprimă poate, în chipul cel mai sugestiv, relația în care se plasează față de timp: ei sunt niște «inspectori din oficiu ai istoriei contemporane»”[26]. Abia sosit din sat, e angajat la un mare ziar, unde se remarcă numaidecît prin reportajele sale. „Veritabil Rastignac”[27], Paul Ştefan (acesta este numele lui de ziarist) cucereşte rapid Capitala jurnalistică şi mondenă. Aspirant la gazetărie, Ştefan al lu’ Parizianu debutează în carieră cu un articol, nepublicat, dar gustat de patron, al cărui titlu e sugestiv: *Dacă ar ști generalul*. Textul ca atare nu îi parvine cititorului, dar îi aflăm conținutul în chip „refractat”: e versiunea proprie pe marginea evenimentelor tragice la care a asistat în Siliștea. Nicolae Manolescu califică drept „puerile” aventurile profesionale și sentimentale ale protagonistului, acestea par a fi „scoase din recuzita romanelor de mistere din secolul al XIX-lea, în care nu există bariere sociale şi mezalianţele sînt de rigoare”[28].

Ştefan vrea să vadă totul cu propriii săi ochi, cum îi declară, cam emfatic, lui Niculae, înainte de a pleca din sat: „Singura primejdie care mă pândește (de altfel ca și pe tine) e să nu văd cu propriii mei ochi. Breughel are un tablou cu niște orbi care merg înainte și dau într-o groapă. Curios e că cei care n-au căzut încă stau cu mâna întinsă și înaintează încrezători,

[23] Marin Preda, *Delirul,* ed. cit., p. 48.
[24] Ibidem, p.76.
[25] Ibidem, p.158.
[26] Monica Spiridon, op. cit., p. 72.
[27] Nicolae Manolescu, *Revizuiri - Marin Preda*, în *România literară*, nr. 12, 2005.
[28] Ibidem .

orientându-se după cel din față, care în curând se va prăbuși”[29]. Sensul parabolic al imaginii surprinse de Breughel se extinde și asupra evenimentelor în vârtejul cărora e aruncat Ștefan, iar Megherel sau profesorul Cotigă sunt astfel de orbi, care se lasă purtați, încrezându-se în dogmele Mișcării. Monica Spiridon e de părere că *Delirul,* fără a fi o reușită artistică, „scoate la iveală, etalează cam didactic semnificații ce rămân la stadiul sugestiei în celelalte romane”[30].

Pentru Ștefan, experiența cu adevărat revelatoare e detașarea pe front. I se cere să stea față în față cu faptele și să „istorisească”, să caute sensuri în vălmășagul de întâmplări haotice și „năucitoare”, după cum el însuși descoperă. Prin urmare, scrie reportaje de război, adică istorisiri, însă textele expediate de la fața locului sunt cenzurate prompt, practic substituite cu altele, interpretarea sa fiiind reprimată cu brutalitate. Generalul își impune versiunea sa asupra faptelor: „Ştefane, strigă Niki, generalul e acela care a dat ordin cum să se scrie despre război. Ne-a chemat pe toți și ne-a spus. N-ai citit în ce limbaj sunt scrise articolele normative? Tu ce-ai crezut, că poți face excepție? Crezi că e războiul tău, să scrii cum vrei tu despre el? E războiul întregii țări, generalul a mobilizat totul ca să-l susțină, a pus stăpânire pe toate conștiințele și cine nu se supune, afară…”[31]. Astfel, scenariul de la Siliștea se repetă, Paul Ştefan fiind în situația de a nu-și mai recunoaște textele: „chestia cu războiul sfânt era o glumă față de rest: propoziții bombastice, expresii mistice, despre cruce și neam, martiri și racle, istorie și veșnicie…”[32], aceste stereotipii de limbaj amintindu-i de discursul prefectului la Siliștea, dându-și seama că astfel de „schimonoseli de limbaj” s-ar fi putut fabrica direct din redacție fără să mai fi fost nevoie să se deplaseze pe front. În acest moment, gazetarul își dă seama că ruptura dintre experiență si adevăr a devenit ireparabilă, că nu mai e o ființă umană care se poate afirma liber, că presa „nu mai era a opiniei publice, ci a unui singur om, care își impunea gândirea lui obtuză și voința lui brutală asupra ei”[33]. El poate abdica definitiv, poate renunța la tăgadă, alegând credința, sau supunerea, de pildă în acest fel capitulează Niki: „Inteligența lui care nu strălucise niciodată, dar pe care îți făcea plăcere s-o simți totuși prezentă sub înfățișarea lui bonomă, ai fi zis că murise și locul ei fusese luat de un singur gând pe care el și-l însușise și nu mai putea avea altul: supunere! Sub amenințare el alesese. Și ce era rău, încetase orice luptă, adică nu mai păstrase în conștiință nici un teritoriu de rezervă, unde măcar acasă, în intimitate, sau în fața unui prieten să se refugieze”. Mai există și perspectiva tăcerii active, rezistente, negative, care anihilează libertatea interioară. O alege Valache, după ce e eliberat din închisoare: refuză să mai folosească cuvântul, devenit unealtă a minciunii. O predică, în cele din urmă, și Ştefan, înțelegând că replica e inutilă, „dar – precizează el – asta nu înseamnă să renunți la tine însuți să gândești. Să te ferești, dar nu să te supui în sinea ta, cum văd că s-a întâmplat cu Niki”[34].

Datorită exigențelor profesiei, Paul Ştefan capătă cu timpul exercițiul reflecției, de fapt numeroasele pagini de interes strict documentar, incluse în roman de Preda, tot „istorie reflectată”[35] intenționează să fie. Treptele parcurse de înțelegerea istorică a lui Ştefan sunt în același timp și etape ale maturizării sale creatoare. Reportajele trimise de pe front sunt *istorie*

[29] Marin Preda, *Delirul,* ed. cit., p. 248.
[30] Monica Spiridon, op. cit., pp. 78-79.
[31] Marin Preda, *Delirul,* ed. cit., p. 385.
[32] Ibidem, p. 386.
[33] Ibidem, p. 389.
[34] Ibidem, p. 392.
[35] Monica Spiridon, op. cit., p. 89.

care reflectează în înțelesul deplin al cuvântului.

Eugen Negrici pune la îndoială contextul în care a scris Preda această carte, criticul vorbește de o „libertate semiordonată**”**, de „semiadevăruri”, „cu destule abile escamotări, dar fără răstălmăciri mârșave”[36]. Lipsurile romanului, alterările de evenimente, criticul le pune pe seama „nivelului modest al cunoștințelor generale ale scriitorului și a informației de duzină la care a avut acces”[37]. Însă Preda adoptă o atitudine foarte responsabilă în ceea ce privește documentarea, iată ce mărturisește în acest sens în legătură cu motivul amânării părții a doua a *Delirului*: „Cred că e vorba de un sentiment de dificultate pe care îl ocolesc din pricina unei documentări mult mai complexe decât la primul volum și care ar mai dura un timp pentru trecerea la elaborarea romanului. O documentare foarte grea, dificilă, din pricina unor surse, unor cărți care știu că s-au tipărit despre război și pe care eu încă nu le am pe toate, n-am tot ce-mi trebuie. […] Uneori, abia după ce parcurgi această documentare observi că n-ai nevoie decât de foarte puțin din ea. Asta înseamnă că romanul nu e încă prea clar…”[38]. Recunoaște că ar avea de întreprins o documentare mult mai complexă decât cea folosită la primul volum, însă asta nu înseamnă că în cazul primului volum a folosit informație de duzină, așa cum îl acuză Negrici. Reținerea pe care pare o avea în fața complexei documentări este doar un pretext, deoarece în partea a doua a răspunsului recunoaște că subiectul nu îi e prea clar, altfel spus în contextul polemicilor din *România literară,* nu îi e prea clar ce are de făcut pentru a se încadra în direcția trasată de Moscova.

George Geacăr afirmă că: „Dictatorul (Ion Antonescu - n. n.) beneficiază de un portret umanizat și de o atitudine a scriitorului mai degrabă binevoitoare. […] Portretul dictatorului este retușat, eliminate fiind actele sale fascistoide, sau măcar puse în penumbră. […] Elogiul dictatorului Antonescu nu putea fi înțeles ca un elogiu adus dictatorului Ceaușescu? Stejarul din Scornicești este evocat, de altfel, în ipostaza de tânără mlădiță revoluționară”[39]. Succesul romanului „s-a bazat pe simpatia conservată de memoria publică a celui care încercase, prin forța armelor, să recupereze teritoriile românești pierdute în urma ultimatumului rusesc din 1940”[40]. Monica Lovinescu deplânge „optimismul” lui Preda ce l-a determinat să creadă că poate publica „un roman de istorie modernă în condițiile actuale din România. […] să creadă că se poate, cu prețul unor anumite concesii, scrie totuși esențialul asupra unei perioade pe care contextul românesc actual te obligă s-o prezinți cu atâtea trunchieri, încât devine de nerecunoscut pentru martorul sau istoricul dispunând de întregul adevăr”[41]. Autoarea citată anterior îi atribuie *Delirului* un triplu eșec: „Pe planul - cel mai delicat - al adevărului, *Delirul* nu numai că nu poate da seama despre «tragedia umană» care a fost istoria recentă pentru români, dar o și istoricizează tendențios. Pe plan estetic, Marin Preda își pierde suflul sechestrat - se vede - de *Moromeții*. Iar pe plan moral, e singurul romancier de talent care introduce elogiul lui Ceaușescu în operă”[42].

Fără să fie una dintre cele mai izbutite realizări artistice ale lui Preda, și în ciuda revizuirilor făcute, romanul reprezintă totuși un act de curaj pentru perioada în care a fost scris.

---

[36] Eugen Negrici, op. cit., p. 280.
[37] Ibidem.
[38] *Romanul românesc în interviuri,* ed. cit., p. 1218.
[39] George Geacăr, *Marin Preda și mitul omului nou,* Editura Cartea Românească, București, 2004, p. 88.
[40] Ibidem.
[41] Monica Lovinescu, *Delirul de Marin Preda,* 15 aprilie 1975, reprodus în Monica Lovinescu, *Etica neuitării,* antologie și prefață de Vladimir Tismăneanu, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 151-157.
[42] Ibidem.

BIBLIOGRAFIE :

Crohmălniceanu Ov. S., *Când criticul…,* în *România literară*, nr. 22, 29 mai, 1975.

Dicționar analitic de opere literare românești, vol. I, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Coordonare și revizie științifică Ion Pop, Editura Casa Cărții de Ştiință, Cluj- Napoca, 2000.

Dicționarul general al literaturii române, coordonator Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

Geacăr, George *Marin Preda și mitul omului nou,* Editura Cartea Românească, București, 2004.

Lovinescu, Monica, *Etica neuitării,* antologie și prefață de Vladimir Tismăneanu, Editura Humanitas, București, 2008.

Manolescu, Nicolae, *Revizuiri - Marin Preda*, în *România literară*, nr. 12, 2005.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2003.

Preda, Marin*, Creație și morală*, ediție de Victor Crăciun și Corneliu Popescu, Editura Cartea Românească, București, 1989.

Preda, Marin, *Delirul*, Ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Preda, Marin, *Jurnal intim. Carnete de atelier*, ediție îngrijită de Eugen Simion și Oana Soare, Editura Ziua, București, 2004.

Preda, Marin, *Opere, IV* (*Viaţa ca o pradă*, *Imposibila întoarcere*, *Convorbiri cu Florin Mugur*, *Articole*, *Interviuri*), Ediţie îngrijită de Victor Crăciun. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2003.

Romanul românesc în interviuri, Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Editura Minerva, București, 1986.

Spiridon, Monica, *Omul supt vremi*, Editura Cartea Românească, București, 1993.

Ungheanu, Mihai, *Marin Preda. Vocație și aspirație*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2002.

Ungheanu, Mihai, *Vocație și aspirație*, Editura Eminescu, București, 1973.

AGENŢI AI FANTASTICULUI ÎN PROZA LUI MIRCEA ELIADE

Drd. Marius-Virgil FLOREA
Universitatea Bucureşti

Etapele prozei fantastice depind nu numai de aflarea scriitorului în exil sau în ţară. Propunerea acestui studiu este aceea a unei relaxări privind taxonomiile în favoarea atentei cercetări a structurii, a diferenţelor precum şi a elementelor de coeziune între povestirile, nuvelele şi romanele fantastice ale scriitorului. Putem distinge de exemplu între un fantastic folcloric şi un fantastic doctrinar. Anumite opere se înscriu în fantasticul propriu-zis, altele într-un fantastic mitic. Dacă adăugăm elementele ştiinţifico-fantastice din Les trois Grâces şi Tinereţe fără tinereţe vom complica şi mai mult lucrurile, fără a spune deocamdată nimic despre cum ar trebui să se numească fantasticul din Ivan din Şanţurile sau unde putem încadra toate operele subordonate teoriei asupra soteriologiei spectacolului. Eugen Simion, Sergiu Pavel Dan, I. P. Culianu sunt numai câţiva dintre criticii care au segmentat proza fantastică utilizând diverse criterii.

Cuvinte-cheie: *fantastic,coeziune, fantastic folcloric, fantastic doctrinar*

Aspectul, deosebit de important pentru înţelegerea prozei fantastice este latura „magică" a abordării raportului dintre om şi sacru. În cadrul prozei fantastice aspectul este vizibil prin concentrarea asupra unor personaje-agent, care provoacă şi determină fenomenul supranatural. Efectul la care conduce această atitudine este un „fantastic magic" destul de reuşit, dar care nu va atinge echilibrul estetic al operelor de mai târziu. Acest echilibru va putea apărea odată cu „autonomizarea fenomenului" ce are echivalent în identificarea modului de a fi al sacrului în opera ştiinţifică. *Tratatul de istorie a religiilor* (1949), ilustrează tocmai această modificare de viziune. Ulterior „agentul uman" va recăpăta însă autonomia de care are nevoie pentru a ajunge din urmă şi a se deschide în mod propriu hierofaniei. Este începutul „perioadei interpretării", care va încheia cea de-a doua etapă a fantasticului eliadesc şi o va deschide pe următoarea, orientată din nou către om şi către posibilităţile salvării.

Considerăm proza fantastică magică mai slabă decât cealaltă nu pentru că dorim cu orice preţ ca Eliade să creadă în „metafizic" într-o modalitate doctrinară anume. Discuţia trebuie să rămână literară şi estetică. Exclusiv din acest punct de vedere facem observaţia. De vină este caracterul fulgurant al „miracolului" din proza fantastică magică. Căci de fapt acolo nici nu se întâmplă cu adevărat un miracol. Ideea filozofică ce stă la baza acestei proze de început este că omul se poate cosmiza. Îşi poate cosmiza existenţa şi poate, prin aceasta, să aibă acces la alte planuri ale realităţii care nouă, profanilor ne sunt interzise. Dar acest aspect este prea accentuat cognitiv, gnoza de care se bucură iniţiatul anulează emoţia necesară esteticului, sau cel puţin o reduce. I se aplică definiţia pe care o dădea Dumitru Micu, atunci când arăta că evenimentele sunt supranaturale numai pentru neiniţiaţi.(Micu 2003: 98) Nu putem fi însă alături de personaj decât atunci când poziţia sa faţă de miracol este similară cu a noastră. Poziţie similară înseamnă foarte mult. De la felul în care se miră, până la modalitatea în care îşi rezolvă conflictul respectiv. Adevăratul motiv pentru care fantasticul de secol XIX este

axat pe şoc, pe bruscarea realului (vezi Malrieu 1999: 38; Melier 2000) este că omul acestui secol aşa înţelegea lumea. Este vorba de o oglindă fidelă. Dar – mai trebuie precizat – nu o oglindă pentru că fantasticul ar avea acest element specific (Castex 1951: 8; Caillois 1965: 9) ci pentru că literatura are acest element specific. În orice epocă şi pentru orice înţelegere însă, este nevoie de un puternic fundament emoţional şi ideatic pentru ca noi să putem vorbi de literatura mare, valoroasă. Facem aici o paranteză imposibil de evitat. Rostul criticului de literatură nu este numai să stabilească anumite caracteristici ale operei pentru a o putea încadra corect. În această contemporană acută criză de sens devine imperios necesar pentru activitatea lui – dacă este cu adevărat implicată şi responsabilă – să stabilească inclusiv anumite norme, anumite criterii de judecare a operei literare. În cazul prozei fantastice trebuie să remarcăm necesitatea echilibrului între idee şi emoţie, care poate susţine interesul cititorului şi îi poate genera satisfacţie estetică. Suntem conştienţi că o astfel de remarcă pare să aparţină unor principii învechite. Dar am dorit aici să reamintim riscul pe care teoria asupra literaturii fantastice îl prezintă. Interesul pentru definiţii şi concepte determină uneori pierderea din vedere a obiectului.

Revenind la problema noastră, literatura pe care Eliade începuse să o scrie, dincolo de alte ezitări, plasează interesul asupra acestui personaj-agent, anulând însă ideea de fantastic prin cea a iniţierii. Andronic, Zerlendi şi Honigberger sunt astfel de personaje. S-ar adăuga Christina şi Suren Bose. Dar acolo lucrurile nu stau tocmai la fel. Pe Christina o salvează faptul că prozatorul a avut inteligenţa să aşeze focalizarea asupra lui Egor, natura ei de fenomen (Malrieu) nu se dezice, nu cunoaşte ezitări. În plus, acolo ea se subordonează ca fenomen unei idei-fenomen mai complexe, cea folclorică, a strigoiului, motiv pentru care latura gnoseologică este „relaxată”. Este un factor extrem de important pentru câştigul emoţional care duce la realizarea unui echilibru. Din acest motiv *Domnişoara Christina* este mai reuşită estetic decât *Şarpele* sau *Nopţi la Serampore*. Andronic este un personaj paradoxal, un personaj-fenomen, faţă de care prozatorul a făcut nedelicateţea de a se apropia prea mult. Noi nu putem integra complet experienţa lui, pentru, că, evident este supraumană. După cum s-a observat, elementul folcloric este redus la un fundal şi nu la un fundament, ca în *Domnişoara Christina.* Andronic nu trebuia să ajungă personaj principal sau cel puţin, să fie mai clară atitudinea sa erotică. Cea mai mare piedică în obţinerea unui efect estetic satisfăcător îl reprezintă ambiguitatea care apare cu privire la acest aspect. Iubirea lui Andronic este numai vrajă? Se subordonează total acesteia? Chemarea Dorinei este de fapt o chemare a Şarpelui? Dar vraja nu poate fi un scop, orice cititor o va vedea ca pe un instrument pentru *ceva*. În cazul lui Andronic această teleologie a faptului magic lipseşte cu desăvârşire. Simbolistica edenică nu este justificată suficient. Cu alte cuvinte nu ştim exact de ce Andronic ajunge pe insulă alături de Dorina. Repetăm, simbolul refacerii cuplului primordial nu este un motiv suficient. Numai dacă Andronic este determinat, în încercarea sa, de iubire, autentică. Dar aceasta ar fi intrat în contradicţie cu natura sa *cu totul altfel* şi cam *drăcească* pe care nu o observă doar celelalte personaje, ci autorul ne lasă şi pe noi să o ghicim. Atunci Andronic mai are două soluţii. Fie este mânat de un scop meschin şi gratuit, şi atunci nu se mai justifică grandoarea cuplului primordial, fie este el însuşi mânat de vraja pe care a construit-o, lucru nesusţinut de text, şi care ar contrazice natura sa de agent al fantasticului. Ar mai

exista totuşi o a treia soluţie, conform căreia Andronic împlineşte şi cu Dorina tot un ritual de tip tantric, prin care are ca scop regenerarea (simbolizată de şarpe) magică. Dar şi aici, din nou, se pierde grandoarea, impactul emoţional al reuşitei sale. Pentru că transcendenţa, necesară pentru noi, a demersului său, lipseşte. De ce avem nevoie de transcendenţă? Pentru a-l păstra pe Andronic în sfera fenomenului, a personajului-agent. Altfel libertatea sa este îngrădită, este falsă în fond, din moment ce nu depăşeşte stadiul iluziei, al mayei. Şi ar mai fi încă o problemă. Cea legată de finalul romanului. Faptul că ceilalţi, profanii, îi găsesc pe cei doi, goi, pe o insulă, destramă vraja. Aşadar cuplul a putut deveni adamic numai fulgurant, numai pentru o clipă. Indiferent dacă aceste idei erau pentru Eliade perfect justificate prin doctrinele indiene, (observăm un caracter mai accentuat al *fulguranţei sacrului* în scrierile din această perioadă), literar vorbind, emoţia se pierde. Şi atunci elementul cognitiv devine mai puternic. Lumea din jurul nostru poate fi transgresată prin magic. Sau, există taine încă nedescifrate ale acestei lumi. Dar asemenea descoperiri nu pot susţine estetic o operă fantastică. *Şarpele* nu este în opinia noastră o capodoperă din acest motiv. Ceea ce îl mai salvează totuşi este extraordinara calitate a lui Mircea Eliade, de a construi scenele. Sunt în roman nenumărate pagini ce atestă un talent descriptiv real. Lumile onirice prin care trece Dorina, sau, înainte de acestea, înfăţişarea şarpelui în lumina lunii, atmosfera magic-incantatorie, sunt memorabile. Nu şi povestea. Raportul dintre personaj şi poveste, este dezechilibrat şi pe alocuri contradictoriu. Lecţia pe care o învăţăm citind şi analizând acest roman este că nu trebuie să căutăm calitatea operei lui Eliade exclusiv în identificarea ambiguităţilor şi a labirintului interpretativ la care ne instigă ci în acea permanentă susţinere a investigaţiei noastre hermeneutice printr-un sens superior şi care ne implică afectiv. Criticul adesea poate deservi opera vorbind numai despre încifrări şi descifrări.

În *Nopţi la Serampore* Eliade a ales să îl aşeze pe agentul fantasticului, pe Suren Bose, în umbră. Această trăsătură, opusă fanicităţii lui Andronic îi dă câştig lui Bose deşi altminteri povestea e mai simplă. Focalizarea este aici alta. În centru se află fenomenul, întâmplarea, ca în fantasticul clasic. Dezvăluirea faptului că se aflaseră într-un timp trecut, şi luaseră parte la destine demult defuncte este bine gradată, în sensul în care găsim un echilibru reuşit între anticiparea şi îndoiala asupra miracolului. În final însă, dezvăluirea lui Swami Shivananda, readuce pe cititor în zona omului-agent, alterând astfel taina, caracterul necunoscut, misterios, al întâmplării. Pentru că îi demonstrează în fond, că, ceea ce pentru noi este uluitor, pentru iniţiat este normal. O astfel de idee – din nou, nu discutăm valoarea filozofică – ar deveni utilă pentru operă în măsura în care întăreşte validarea îndoielii noastre cu privire la ceea ce numim realitate. Justifică adică, şi mai mult „verosimilitatea" întâmplării care a avut loc. Dar Eliade făcuse deja acest lucru încă de la începutul nuvelei. Pădurea care nu era aceeaşi dar care existase, mărturia celui care cunoscuse ceva din timpurile vechi în care au fost azvârliţi protagoniştii, fumarea ţigării care măsura timpul parcurs etc. Sunt suficiente indiciile realiste şi nuvela se putea foarte bine încheia, cu silueta nedesluşită a lui Suren Bose, sau cu vreo replică sibilinică a acestuia.

Secretul doctorului Honigberger transformă interioritatea personajelor în fenomen. Nu îi cunoaştem personal pe Zerlendi sau pe Honigberger dar ştim ce li s-a întâmplat la un nivel psiho-fizic extrem de profund. Cei doi nu mai pot rămâne cu adevărat

personaje. Pentru că interioritatea lor, văzută astfel, devine un laborator. Nu are importanţă că nu vorbim de ştiinţă ci de tehnici de meditaţie. Literar vorbind, ne aflăm din nou în faţa unui mesaj adresat cogniţiei, care umbreşte aspectul emoţional. Acesta din urmă este totuşi recuperat întru-câtva prin tensiunea de tip poliţist. Dar este vorba de o emoţie secundară, nefundamentată, (motivul pentru care literatura de acest fel este de obicei considerată „uşoară"). Pe de altă parte, ceea ce augmentează totuşi efectul emoţional este întâmplarea „autentică" prin care trece naratorul către final. Mircea Eliade a ştiut aici să folosească în avantajul fantasticului, elementele prozei autenticităţii. Oferindu-ne suficiente date pentru a identifica naratorul cu el însuşi, ne asigură printr-un referent real, garant al „adevărului" relatat. Verosimilitatea, cerută de marii teoreticieni ai fantasticului, câştigă foarte mult. Este motivul pentru care întâmplarea, saltul temporal care are loc, este suficient de aproape de „lumea noastră" pentru a putea „şoca". Nu exagerăm dacă observăm că, raportând la această întâmplare, povestirile despre vieţile celor doi doctori au un rol „anestezic". Explicaţia este următoarea: autorul creează verosimilitatea necesară pentru a asigura o imagine a realului coerent. În cadrul acestui real, identificabil chiar prin persoana scriitorului (tehnică des întâlnită pe care – interesant – fantasticul clasic o are în comun cu proza autentistă), sunt studiate unele întâmplări supranaturale dar „explicabile tehnico-ştiinţific". Adică, există unele tehnici despre care noi nu ştim mare lucru... sunt uimitoare într-adevăr, dar... explicabile. Avem însă la adăpost, lumea reală, pe care nici nu mai îndrăznim sau nici nu ne mai gândim să o punem cumva sub semnul întrebării. Şi atunci, dintr-o dată. Eliade face să sară în aer tocmai acest background, la care cititorul, nevoit să accepte verosimiliatea efectelor tehnicilor yogine, ţinea foarte mult şi o plasase lejer în zona convingerii. Era malul stabil de pe care îşi putea scălda piciorul în unda cristalină dar adâncă şi necunoscută a supranormalului. De aceea, observăm, şocul, aduce suficientă emoţie care să contrabalanseze construirii cogniţiei de până la acest punct. Problema care apare totuşi şi aici este cea privind scopul acestei degringolade temporale. Este cunoscut deznodământul. Naratorul nu mai poate avea acces la biblioteca lui Zerlendi, nu mai poate şti nimic. Motivul este ascunderea, taina, cenzura impusă. Dar de cine? Dacă este impusă de mister, de o taină a lumii, ne aflăm în plin fantastic. Există însă şi altă ipoteză. Obişnuit cu întâmplările lui Zerlendi şi, mai ales, cu posibilitatea ca el să nu fi dispărut cu adevărat, cititorul poate trage concluzia că este vorba tot de un „act magic" al acestuia, pentru a-şi camufla singur condiţia deosebită. Şi astfel ajungem din nou la focalizarea asupra personajului-agent.

Toate cele trei opere sunt unificate de acest element. Nu trebuie să ne grăbim asupra unor concluzii, desigur. Dar critica literară a resimţit oarecum, calitatea mai slabă a operelor în comparaţie cu cele din 1963, fără a preciza întotdeauna clar şi din ce pricină. Am dori să subliniem: nu faptul că foloseşte motive folclorice, nu elementele autentiste încă prezente, ci această ambiţie „ştiinţifică" a unui Eliade care nu era preocupat încă să scrie literatură reprezintă adevărata cauză. Motivul poate fi această deplasare a atenţiei, dinspre mister, către personajul-agent şi către actul magic, elemente cognitive cărora le-a lipsit uneori susţinerea emoţională şi ficţională necesare.

Bibliografie

Caillois, R. (1965): *De la féerie à la science-fiction* în *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris: Gallimard.

Cap-Bun, M. (2001): *Între absurd şi fantastic: incursiuni în apele mirajului*, Bucureşti: Paralela 45.

Castex, P. –G. (1951): *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.

Malrieu, J. (1999): *Le fantastique*. Paris: Hachette.

Mellier, D. (2000): *La littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Micu, D. (2003): *Mircea Eliade. Viaţa ca operă, opera ca viaţă*. Bucureşti: Constelaţii.

"RUGUL APRINS" – ARTĂ ŞI SPIRITUALITATE ÎN CONTEXTUL CULTURII ROMÂNE INTERBELICE

Drd. Cristina SAVA
Universitatea "Petru Maior" - Târgu-Mureş

Mişcarea "Rugul Aprins" – de care ne vom ocupa în studiul „ Rugul Aprins - artă şi spiritualitate în contextul culturii române interbelice" – s-a aflat pe o linie de continuitate ortodoxă, mergând până la martiraj - prin reprezentanţii săi. Degajarea substanţei poetice din forme cu accente profund biblice, identificarea mărcilor de poeticitate într-un context în care religia şi arta păreau să se confunde, sublimul, reprezintă obiective ale cercetării noastre.

Cuvinte-cheie: *artă, spiritualitate, biblic, mărci de poeticitate, religie*

Rugul Aprins, ca mişcare duhovnicească, a fost opera Părintelui ieroschimonah Daniil Tudor de la Schitul Rarău - Sandu Tudor - pseudonimul lui Alexandru Teodorescu, scriitorul şi poetul care a înfiinţat, în 1932, la Bucureşti, revista literară *„Floarea de foc*" şi, în 1933, revista „*Credinţa"*. Pentru început, Sandu Tudor dorea ca la Schitul Crasna de la Gorj să strângă mai mulţi intelectuali aplecaţi spre monahism, cu binecuvântarea mitropolitului Firmilian al Olteniei, după cum este consemnat în Procesul Verbal de interogatoriu din 1958. El a implicat călugări de la Antim, Rarău, Plumbuita, Căldăruşani, Sihăstria, Putna, Vladimireşti, Viforâta, Tismana, Polovragi, mănăstiri unde exista un aflux enorm de credincioşi. Până la *Rugul Aprins* a mai existat o treaptă premergătoare, dezvoltată sub conducerea Părintelui Daniil Tudor, pe atunci scriitor şi ziarist: „Momentul Cernăuţi", moment pregătitor al evenimentului şi al mişcării duhovniceşti *Rugul Aprins*. **„***Răscumpăraţi vremea, căci zilele sunt rele***"**[1] era motto-ul ce însoţea „Momentul Cernăuţi", un text profetic, care urma să capete o dimensiune nouă: intrarea creştinilor în catacombe. Despre „Momentul Cernăuţi", numit „*Şapte zile de priveghere*", fără de care nu se ştie dacă grupul de la Mănăstirea Antim din Bucureşti s-ar fi născut vreodată, Antonie Plămădeală spunea: *„Din râvna unui mănunchi de oameni cu carte, preoţi şi mireni, doritori de o adâncire ortodoxă mai mare şi îmbunătăţire spirituală atât în parte, cât şi de obştească trăire creştină, prin deosebita înţelegere, ocrotire şi binecuvântare a Înalt Prea Sfinţitului Tit, Mitropolitul Bucovinei, s-au putut organiza: Şapte zile de priveghere în minunată „cetate duhovnicească" a Arhiepiscopiei Cernăuţilor"*[2]**.** Dincolo de unele asemănări fireşti, găsim în „Rugul Aprins" elementele unei mişcări construite la un moment dat printr-un număr suficient de participanţi, care s-au putut organiza concentric în jurul unor principii duhovniceşti clare şi distincte, scriind despre nemistuita flacără a "Rugului Aprins". Exodul Vechiului Testament ne aduce o primă imagine a unui rug etern aprins: *"Îngerul Domnului i S-a arătat într-o flacără de foc, care ieşea din mijlocul unui rug. Moise s-a uitat; şi iată că rugul era tot un foc, şi rugul nu se*

[1] *Biblia sau Sfânta Scriptură*,. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valerian Anania, Arhiepiscopul Clujului, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2001, p. 1148;
[2] Antonie Plămădeală, *Rugul Aprins*, Editura Arhiescopiei Sibiului, Sibiu, 2002, p.42;

mistuia deloc"[3]. *Rugul Aprins*, simbol al duratei creştine, va constitui esenţa mişcării spirituale româneşti: *îndumnezeirea omului prin rugăciunea continuă în numele lui Iisus: „Doamne, Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine păcătosul.*" Această rugăciune urma să-i unească şi să-i întărească pe cei care au intrat în închisori, ca şi pe cei care, tot ca în închisoare, rămâneau afară sub imperiul teroarei, al supravegherii permanente, al fricii, al denunţurilor, al dezumanizării.

Act de cultură, *Rugul Aprins* a fost deopotrivă un absolut experiment prin rugăciune, o mişcare duhovnicească definită prin ea însăşi, despre care Lili Lemnaru (în *Rugul Aprins - Un martor în faţa istoriei, interviu cu I.P.S. Antonie Plămădeală)* scria: „*teologia Rugului Aprins înseamnă* o *cercetare de adâncime în viaţa Bisericii. o mişcare de adâncă fineţe ortodoxă şi niciodată nu moare. Creează şi oameni şi destine şi niciodată nu poate dispărea atâta vreme cât există creştinismul în viaţă"*[4]. Lumina *Rugului Aprins* n-a putut să fie stinsă din fiinţa celor care au aprins-o, chiar dacă au suferit surghiunul în Munţii Moldovei, la Schitul Pocrov. Toţi cei ce au făcut parte din *Rugul Aprins* au fost judecaţi şi condamnaţi la închisoare. Au urmat, rând pe rând, cei mai de aproape, apoi cei mai de departe. Poezia de dincolo de gratiile închisorilor comuniste, poezia *Mărturisitorilor pentru Hristos,* a fost promovată de Vasile Voiculescu, Radu Gyr, Nichifor Crainic, Ioan Ploscaru, Traian Dorz, Sandu Tudor, Valeriu Anania, Alexandru Mironescu, Costache Ioanid, Valeriu Gafencu, Vasile Militaru, Petru C. Baciu, Zorica Laţcu Teodosia. Suportând prigoana închisorilor comuniste, poeţii au creat o literatură a detenţiei, adevărate imnuri ale vieţii şi ale salvării, ale redescoperirii umanului. "Religiozitatea" în aceste condiţii, nu a însemnat doar o raportare la dogma legată de convingere, de rit, ci a reprezentat o trăire, prin care se realiza fuziunea intimă între imanent şi transcendent, între mundan şi divin. O relativ recentă *Antologie a poeziei carcerale* îi aparţine Ioanei Cistelecan, prin care autoarea re-descoperă cititorului acest gen de poeme care impun o lectură intens participativă. Prefaţa subliniază convingător relaţiile dintre poezie şi rugăciune şi conceptul de poezie-rugăciune: poezia este, după abatele Henri Bremond – „o rugăciune care nu se roagă şi care îndeamnă la rugăciune"; iar după L. Alonso Schokel – „un act reflexiv, o transfigurare a experienţei religioase în cuvânt".

Ştefan I. Nenițescu, poet de inspiraţie creştină, defineşte poezia creştină printr-un paralelism revelator: *„Precum cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era cuvântul, numai poezia are cuvinte, iar nu simple verbe, deosebirea totală şi de neacoperit cu nimic este că al lui Dumnezeu Cuvântul fiind, Cuvântul s-a făcut trup, pe când în poezie, care este a omului, trupul se face cuvinte"*. Părintele Profesor Dumitru Stăniloaie, în *Sfânta Treime* sau *La început a fost Iubirea,* era de părere că poezia nu putea ocoli principiul Adevărului întrupat în lume, invocat de aceasta pentru a înduhovnici şi eterniza omenescul, afirmând că: *"Iubirea fără de început şi fără de sfârşit dă o mulţumire deplină existenţei, deci o lumină"*[5]. Expresie a liniştii interioare dată de lumina divină este *Rugăciune pentru pace* a lui Nichifor Crainic: *„ În arena morţii, Dumnezeul meu,/ Fii şi răsăritul vieţii mele-apuse,/ Tu, răcoarea celui ars pe rug, Iisuse"*. Poeţii religioşi, hrăniţi din substanţa evangheliilor exprimate sub forma alegoriei sau a parabolei, se întorceau către sufletul strămoşesc, reînviind armonia cuminte a pământului şi încercata frumuseţe a credinţei creştine. Prezenţa în lirism a unui Dumnezeu

[3] Bartolomeu Valerian Anania, *idem*, p. 60;
[4] Lili Lemnaru, *Rugul Aprins - Un martor în faţa istoriei, interviu cu I.P.S. Antonie Plămădeală*, în Creştin Ortodox, ianuarie 2009;
[5] Dumitru Stăniloaie, *Sfânta Treime sau La început a fost Iubirea*, Editura IBMBOR, Bucureşti, 2005, p. 7;

autohtonizat este întâlnită în versurile din *Cântecul potirului* de Nichifor Crainic: *„Cînd holda tăiată de seceri fu gata/ Bunicul şi tata/ Lăsară o chită despice-n picioare/ Legînd-o cucernic cu fir de cicoare;/ Iar spicele-n soare sclipeau mătăsos/ Să-nchipuie barba lui Domnu Cristos”* Arhaicul spre care tinde poezia religioasă, admiraţia pentru tot ceea ce a creat mâna Tatălui Divin reprezintă expresia de credinţă materializată în versurile religioase ale lui Vasile Voiculescu: "*Vas de albastru plin cu mirul lunii/ Cerul nopţii calde-ţi curge la picioare/ Poposită-n stele - tină călătoare - / Lumea în imensul chip al rugăciunii*". Iulian Boldea subliniază că *„atitudinea generală a scriitorului e aceea de opoziţie, de înverşunare pătimaşă care îşi depăşeşte uneori obiectul*"[6]. Poetul încarcerat îşi împărtăşeşte trăirea, încărcătura emoţională din spaţiul închis şi ostil trupului, dar – în mod paradoxal - deschis şi infinit de prietenos sufletului dornic de libertate. În *Ajută, Doamne* de Andrei Ciurunga este invocată forţa de eliberare a celui condamnat: *„De-aici, dintre sfinţi şi jivine,/ cînd umbrele serii se ţes/ mă rog în genunchi către Tine// ajută-mă, Doamne, să ies!”* În analogie cu Creaţia divină, poezia este o experienţă interioară profundă. Poetul se cunoaşte pe sine însuşi prin creaţia poetică, experimentând direct propriul său univers. Este o călătorie a spiritului dornic de absolut. Ernest Bernea nota: *„experienţa poetică este asemănătoare experienţei religioase, dar nu se confundă cu aceasta; ele merg în direcţii diferite. Poezia prelucrează şi până la sfârşit exprimă misterul universal, în timp ce religia merge direct în transcendenţă”*[7]. Această delimitare conceptuală demonstrează „învecinarea” celor două experienţe: poetică şi religioasă. Poezia *„se împlineşte ca artă prin canoane formale, dar ea rămâne, în fundamentele ei, inspiraţie, cu izvoare în acea stare poetică pură, care se învecinează cu rugăciunea”*[8], sublinia Ernest Bernea.

În *Limbajele durerii*, Ruxandra Cesereanu remarca faptul că fiinţa umană supusă supliciilor este un cuvânt care *"se arată, se spune, se ascunde şi se dăruie corporal"*; scopul torturii era de "*a dezarticula /.../, de a desface trupul din cuvântul său*". Trupul victimei devine o închisoare, care emite sunete de durere, disperare şi solitudine, ca în *Sângele temniţei* a lui Radu Gyr: *„ Şi carnea mea trosneşte deodată,/ din zăvoare drăceşti,/ prind mădularele să se deschidă/ ca nişte uşi, ca nişte fereşti:/ - Intră, sînge al temniţei, intră,/ vino din funduri nepămînteşti,/ vino să mă cotropeşti...”.* Durerea trupească a victimei este „uşa”, „fereastra”, „gura” care, într-un fel sau altul, vorbeşte. Poezia, uneori expresie a revoltei înăbuşite - devenită o tulburătoare litanie - s-a dovedit un mijlocitor între omul carcerelor şi Dumnezeu, rămânând pentru cei care vor reuşi să supravieţuiască acestui infern una dintre puţinele opţiuni - ce puteau asigura supravieţuirea mentală, chiar şi atunci când cea trupească devenea imposibilă. Suferinţa asumată este condiţia mântuirii celui întemniţat, redată în *Rugăciune pentru martiriu* de Ioan Andrei: *„...Pe roată striviţi în supliciu,/ ca boabe de grâu şi de struguri,/ îţi dăm un suprem sacrificiu/ de inimi în flăcări pe ruguri!”* Poezia reuşeşte să concentreze o întreagă lume într-un spaţiu mic, lume care se deschide în faţa cititorului pe măsură ce acesta îi descifrează înţelesurile, când forma inspirată şi mesajul receptat provoacă senzaţia indescriptibilă în cuvinte. În *Liturghie,* Ioan Andrei reiterează osânda apostolului christic printr-o analogie cu sfânta liturghie: *„În glas de clopot blând duios/ ce-şi plânge-n tremur nota,/ din slujbă m-achemat Cristos/ să-mbin cu El într-un prinos/ şi Cina şi*

[6] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005, p.12;
[7] Ernest Bernea, *Trilogie filosofică. Adevăr şi cunoaştere. În căutarea unei definiţii a omului. Cultura ca idee şi formă,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 42;
[8] Idem, pag. 43

Golgota”. Dacă trece proba ne-timpului prin fascinaţia pe care o poate provoca asupra celui ce vine în contact cu lumea autorului, generând o stare asemenea unei libertăţi fără margini, poezia îşi capată locul de autenticitate, cunoaştere, apreciere, valorificare spirituală. Edificator este poemul *Am auzit cântecul Păsării unice* a lui Tudor Sandu, ultimul poem în proză scris în singurătatea Rarăului, în 1958, cu doar cîteva zile înainte ca autorul să pornească pe drumul fără întoarcere al temniţelor comuniste. Descoperirea divinului este celebrare a comuniunii divino-umane :” *Iată! se înalţă aşa de minunat, aşa de limpede, şi răsună în atâta ecou încât pare că lumea, marea şi larga Lume, toată îl ascultă, firea toată îl aude şi îi răspunde, îl aude şi-l însoţeşte până sus de tot, la Dumnezeu”*. Motivul poetic îl ajută pe creator ca „din matca lumii’’ să „recheme” cuvintele. *„În liniştea lungă a clipei acesteia atât de înalte, fără voie îmi închipui bucuria cerească; fără de voie o descopăr acum, în pacea stării de rugăciune la care mă aflu şi care mă stăpâneşte deplin”*. În mod paradoxal, liniştea, în rugăciune, este trăită prin puterea de înţelegere a tensiunii lăuntricului zbuciumat, prin prea-plinul durerii şi al speranţei, într-o mântuire ce nu va întârzia să vină: *„O descopăr nu ca o oprire şi înecare în simţire, nu ca o pierdere a uitării de sine în extaz, ci ca o ascuţime de înţeles trăit, limpede şi curat, ca o necurmată şi nemărginită suire – tot mai apropiată, tot mai crescută – la inima cea tainică şi sfântă a Domnului”*. Prin rugăciunea curată, în *Rugă din celulă* de Radu Gyr, se întoarce “focul dumnezeirii”; poetul simte energia lirică cu totul ieşită din comun a rugătorului: *„Doamne, nici pieptul, nici ochii, nici gura/ nu vor să/i mai rabde pojarul./ Mă zvârcolesc ca pe plită tiparul,/ atât de cumplită-i arsura...”*. Rutina experienţei carcerale devine o invocare a divinului, într-o notă amalgamică de revoltă şi sfială, de smerenie şi împotrivire: *„Scapă-mă, Doamne, de-aduceri aminte,/ aşa cum seci, vara, puhoaiele,/ şi nopţile mele aprinse despoaiele,/ cum, toamna, pădurea o despoi de veşminte.”* Identificarea trupului cu celula rece şi ostilă este blestemul vitregei stări la care este condamnat: *“ Cremene`n mine, `n osândă, `n omăt,/ muşchiul tăcerii să mă înece,/ furtunile dorului să dea îndărăt,/ rupte din piatra mea rece”*. Prin păstrarea unei speranţe aproape incredibile în mântuire, se realizează acel “dincolo” de înţelegerea umană, precum în *Rugă* a lui Radu Gyr: *„Dă-ne, Doamne, mîntuirea/ pentru jertfa ce-am adus/ şi ne curmă sângiuirea…/Dă-ne pacea ta de sus!// Şi ca semn de împăcare/ odihneşte morţii lin./ De veghe la fiecare/ dă-le, Doamne, câte-un crin”*. Salvarea nu exclude dorinţa de anulare a umilinţei fiziologicului. De cele mai multe ori reacţiile şi nevoile cărnii sunt enumerate în cele mai vii detalii prin discursul liric, devenind emblematice note ale existenţei carcerale. Ioan Victor Pica transcrie, în *Lasă-mi rănile, Doamne!,* însemnele torturii, tocmai din dorinţa de a reda durerea vie, sfâşietoare a condamnaţilor: *„Lasă-mi rănile Doamne!/ Lasă-mi-le-n carne, lasă-mi-le-n vers”*. În *Prefaţa la cântecele din temniţă* a lui Radu Gyr se circumscrie în cheie lirică suferinţa fizică devenită unica măsură a temporalităţii umane: *”În aprigele mele belciuge,/ piatra mă`nfulecă, fierul mă suge,/ În bezne m`afund, zi de zi, şi`n urât,/ întâi pân` la glezne, apoi pan` la gât// Curând o să-mi treacă de gură, de frunte,/ lespedea temniţei cu gângănii mărunte/ şi-am să dispar în grozava ei guşă,/ în mugetul ei subteran şi` n cenuşă”*. Acest poem este, probabil, cel mai brutal document al suferinţei carnale într-o stare de agonie. Suferinţa fiziologică apare şi în versurile *Cântec al foamei* a lui Nichifor Crainic: *“De voi fi fost cîndva ciorchine,/ Sînt azi o boabă stoarsă-n teasc./ În flămînzenia din mine/ Turnaţi o zeamă şi renasc//...În ţara turmelor şi-a pîinii/ Eu zac pe lingură şi blid,/ Lăsaţi-mă să cin cu cîinii/ Ori să cerşesc pe lîngă zid “*.

Irina Mavrodin, în *Poezie şi rugăciune,* considera că rugăciunea este o gândire care caută cu inima şi cu toată fiinţa dincolo de un conţinut, ca o roată heruvinică: „*eu dorm şi inima mea veghează*"[9]. Prin intermediul poeziei este posibilă evadarea în oniric, astfel încât fiinţa încarcerată îşi poate retrăi trecutul; rezultatul concret al acestui proces de recuperare a amintirilor celor mai fericite îl împinge spre graniţa atât de firavă între real şi nebunie, cazne psihice datorate obsesiei anihilării personalităţii şi a individualităţii anterioare. În *Identitate* de Radu Gyr sunt surprinse aceste stări din spaţiul carceral: „ *Acum o sută de ani,/ am avut un copil, o nevastă.../ Auziţi, păianjeni? Auziţi, şobolani?/ Un copil,o nevastă...// Când o fi fost fericirea aceea/ cu umbre nepământene diafane?// Înecuri, sfîrşituri de lumi, uragane,/ mi-au smuls odrasla, femeia// Le-am uitat rîsul, părul, obrazul.../ Cum or fi fost ochii ei?/ Adînc luminaţi ca topazul/ Sau ca singuritatea de grei?// Cîte veacuri sînt, cîtă funingine,/ pînă la zîmbetu` unui prunc de omăt?/ L-am lăsat parcă de mult, lîngă o minge/ într-un basm îndărăt...// Să fie o sută, două, cinci sute de ani? (...)/ sînt nu ştiu cine...// departe, odata, m-oi fi chemat oarecum,/ oi fi avut vîrstă si-un chip oarecare.../ Aici împlinesc sute de ani la`întîmplare,/ şi faţa mea e de fum"*. În acest teritoriu al groazei, identitatea umană realizează necesitatea stringentă a raportării la spiritualitate ca singura întoarcere la sacru şi la credinţă, unica soluţie mântuitoare. Împuternicit de „instanţa scripturală", prin puterea rugăciunii, poetul devine purtătorul de cuvânt al condamnaţilor. Depăşindu-şi suferinţa individuală, îşi asumă o dublă condiţie - de individ şi de reprezentant al unei mulţimi cu patimi similare- ca în poezia *Rugăciune din amurg* de Nichifor Crainic: " *Pe morţi în rugăciune de seară mi-i culeg/ Aceştia sînt, Doamne, iar eu printre morminte./ Au fost în ei avînturi şi-au fost pogorăminte./ Puţin în fiecare, în toţi am fost întreg*". Poetul reuşeşte să transgreseze un terestru obscur, un terestru al terorii generalizate. Nichifor Crainic a fost considerat „*poetul nostru creştin prin excelenţă, cum este Paul Claudel, poetul creştin francez prin excelenţă sau Rainer Maria Rilke, poetul creştin german prin excelenţă"*[10]. În *Dreptul la memorie* a lui Iordan Chimet, Nichor Crainic afirma: *"Spiritualitatea însemnează viaţă în duh şi artă în duh şi, cum forma consacrată şi concretă a spiritualităţii e Biserica, noua orientare însemnează viaţă şi artă întru Duhul Sfânt."* [11]. Acesta este un mod de a comunica cu Dumnezeu, iar poetul alege ceea ce s-ar putea numi *„gândirea simbolică"*[12], reuşind, prin constanta teologică a metaforelor biblice, să reunească, într-un mod original, bucolicul şi evanghelicul ca idee şi ca artă. Poezia, expresie culminantă a întâlnirii omului cu Dumnezeu, convertită într-o rugăciune în literatură, a ajuns "*să ne hrănească ca o pîine a vieţii, să fie viaţa noastră realizată în duh"*, scria Sandu Tudor în *Dumnezeu-Dragoste*. Poetul a primit prin poezie clipa de graţie divină, darul cel mai de preţ de la Cel ce este Lumina lumii, Calea, Adevărul şi Viaţa, talantul izbăvitor al versului, materializarea luminii divine, adevăr exprimat de Vasile Voiculescu în *Noul mag*: *„Nu mai aştept lumina din afară:/ O alta-n mine tainic s-a aprins/ Şi arde-n fund pojarnica ei pară,/ Văpaie noaptea, ziua stîlp de fum - / Cu ochii-ntorşi spre ea pornesc la drum "*. Poezia carcerală rămâne Logosul întrupat în istorie, mărturisitor de rug poematic nestins, o împlinire a subzistenţei personale, ca în versurile poeziei *Logos* a lui Ion Caraion : „*Ajung cei ce nu se grăbesc,/ Dăinuie cine ştie s-aştepte./ Mereu e altfel. Cunoaşterea e suferinţă./ Viaţa îşi urmează ei însăşi ca o apă curgătoare*". În exegeza românească, poezia examinată din dublă

[9] Irina Mavrodin, *Poezie şi rugăciune*, în Convorbiri literare nr 8/2009;
[10] Părintele Profesor Dumitru Stăniloaie, articolul *Poezia creştină a lui Nichifor Crainic*, în volumul *Nichifor Crainic, Şoim peste prăpastie*, Editura Roza vânturilor, Bucureşti, 1990, p.7;
[11] Iordan Chimet, *Dreptul la memorie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p.380;
[12] Iulian Boldea, *Idem*, p.32;

perspectivă: tipologică, pe de o parte, şi gnoseologică, pe de altă parte, a reuşit să redea sentimentul religios purtător al unui „*trecut al durerii*”[13]. În *Rugăciune pentru osîndiţi* de Andrei Ciurunga, prin litania poetului în numele tuturor celor „*prăbuşiţi sub cizme şi sub norme*”, se fac auzite şoapte sau chiar toate celelalte voci ale terorii comuniste: „*îngenunchind în lanuri sîngerate/ sau la troiţe scunde de trifoi,/ se roagă, Doamne, într-un glas cu noi/ un neam întreg de frunţi însîngerate*”. Înfăţişarea christică se împleteşte cu o serie de analogii dureroase între soarta celui răstignit şi cea a întemniţatului, schimbând de la început semnul ceremonialului. *As'noapte, Iisus…* al lui Radu Gyr capătă integral forma unei epifanii triste, în care melancolia grea întunecă bucuria miracolului. Din apariţia christică misterioasă rămân doar cîteva urme, restul fiind doar o inventariere a suferinţelor actuale ale celui care se vede în imposibilitatea de a converti ritualul oniric în modalitate de anihilare a condiţiei reale: “ *As` noapte Iisus mi-a intrat în celulă/ O, ce trist, ce înalt era Crist!/ Lun-a intrat după El în celulă/ şi-l făcea mai înalt şi mai trist// Mîinile Lui păreau crini pe morminte/ ochii adînci ca nişte păduri/ Luna-L spoia cu argint pe vesminte,/ argintîndu-I pe mîini vechi spărturi.// M-am ridicat de subt pătura sură:/ - Doamne de unde vii? Din ce veac?/ (...)/ Pe glezne-avea umbre de răni şi rugină,/ parcă purtase lanţuri, cîndva.// Cînd m-am trezit din grozava genună,/ miroseau paiele a trandafiri*”. Poem al evadării într-un spaţiu al miracolului revelării divinului, *As'noapte, Iisus* devine confesiune justificată a unei raţiuni psihologice dureroase, o „fenomenologie a sufletului” relevat, după cum l-ar numi Bachelard. Transcendentul devine „palpabil” sub forma graţiei care se întrupează din înalt. În *Laudă* de Nichifor Crainic omul se simte receptacol al unei transcendenţe coborâtoare: *„De tine mi-e foame, de tine mi-e sete,/ Fac dîră din umbră acestei planete/ Cu spumă de soare pe creste;/ Şi/n spaţiul credinţei gustînd veşnicia,/ Din pulberea lumii îmi strig bucuria/ Că sînt întru Cel care este*”. El nu se vrea singur în faţa unui Dumnezeu autohtonizat care impresionează prin omniprezenţă. Poemul *Tăcere* a lui Radu Gyr ilustrează portretul moral al celui întemniţat, o întoarcere în timp a imaginii Celui răstignit cândva: *„Din tot ce ne-a mai rămas aieve/ acest zid grav, aceste dreve,/ Crunt ferecaţi în piatră sură,/ cu pumnii strînşi, tăcem din gură/ Strîngînd din dinţi, primim de-a valma/ scuipatul, fierea şi sudalma,/ Când ne-mbrîncesc şi cînd ne-njură, cu pumnii strînşi, tăcem din gură”*.

Mihaela Mancaş evidenţia faptul că poezia este ea însăşi rugăciune, iar simbolurile religioase şi biblice constituie *„categoria figurii cea mai numeroasă şi mai semnificativă”*[14], după cum reiese din versurile poeziei *Cântecul potirului* de Nichifor Crainic: „ *Şi iată potirul la gură te-aduce,/ Iisuse Cristoase, tu jertfă pe cruce,/ Hrăneşte-mă, mamă de sfânt Dumnezeu,/ Ca bobul în spice şi mustu-n ciorchine/ Eşti totul în toate şi toate prin tine,/ Tu pîinea de-a pururi a neamului meu”*. Scrisul poetic a fost convertit în martor al tensiunilor comune unui întreg neam, al suferinţei, al terorii deghizate, al camuflării Adevărului celor văzute şi nevăzute. Chiar şi atunci când pare a se îndoi de grija divină, poetul ştie că prezenţa lui Dumnezeu nu poate lipsi din spaţiul închis al carcerei. *Rugăciune pentru osîndiţii căzuţi* a lui Andrei Ciurunga ilustrează divinul răbdător care ştie să asculte vocea unui “noi” colectiv: „*Primeşte Doamne, fumul rugăciunii/ ce se înalţă tremurînd în grai/ şi urcă sus, pe scara lunii,/ spre scaunul pe care ştim că stai*”. Mântuirea pentru cel din temniţă nu e o speranţă, ci o experienţă. Nu e o perspectivă condiţionată a existenţei, ci mediul cert al acesteia. Sergiu Mandinescu, în poezia *Amin,* punctează singularitatea aceluiaşi “noi” stigmatizat al aleşilor

[13] Ioana Cistelecan, *Antologia poeziei carcerale*, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2006, p. 46;
[14] Mihaela Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul XX,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991, p. 229;

suferinzi: ”*De-aş avea o aripă de înger/ şi cerneală de bezne,/ poate atunci mi-ar fi mai lesne/ să mă adun din toate risipirile,/ să-mi aştern amintirile/ şi să spun tuturor de ce sânger”*. Spaţiul carceral este cel al formării şi al de-formării. Nicăieri în altă parte ca aici durerea nu poate deveni unica raţiune de a fi, de a percepe existentul, timpul măsurându-se printr-o singură realitate organică, aceea a suferinţei fizice ori morale. *Celulă* de Andrei Ciurunga redă imaginea celulei simbol a crucii incarceratului: *„Celula-i cruce, clipa carne – cui*”, iar Ioan Andrei, în *Celula mea,* într-un registru constatativ, atribuie celulei semnificaţia unei camere mortuare: *„Celula mea-i toată de trei paşi în lung/ şi fără ferestre-nafară,/ cu braţele-ntinse pereţii-i-ajung/ e camera mea mortuară”.* În celulă se conturează ascensiunea creştinului, modelul spiritual al apostolui christic, ca în *Om ceresc* a lui Tudor Sandu: *„Trăia ca un înger fără de trup/ iar scara cu care se suia la cer/ dincolo de zidurile omeneşti/ era din lacrimi,/ din rugăciuni/ şi din poeme*”. Poemele carcerale, documente mărturisitoare tulburătoare, valorizează meditaţia tensionată a pierderii libertăţii, a depersonalizării, precum poezia lui Ioan Victor Pica, despre care Cornel Moraru spunea că „*se naşte dintr-o situaţie limită a eului încarcerat*”[15]. În *Să mori adânc* poetul carceral îşi poate transcende condiţia, identificându-se cu modelul christic: „*Să mori adânc, puţin câte puţin/ Nevâzut, neştiut să mori./ O, virtute de a fi trufaş în faţa nimănui!/ Să nu poţi niciodată să-i şopteşti aproapelui:/ „ia şi mănâncă, acesta sunt eu”.*

Sensibilitatea metafizică, sentimentul religios, aspiraţia spre „dezmărginire”, spre etnic au fost factori liant în poezia *Rugului Aprins*. Simbolismul religios ca „limbaj universal” uneşte, precum muzica şi pictura, divinul cu umanitatea. Poezia este catalizatorul relaţiei dintre iraţional şi raţional. Puterea magică a cuvântului în metafora deschisă şi hierofanie pregăteşte terenul pentru cercetarea sacrului în cadrul acestui gen de poezie sau cum spunea Al. Cistelecan, într-un interviu în *Reţeaua literară*, „*ceea ce-i trebuie acestei poezii, în primul rând este acel fior personal, unic”* [16]. Propensiunea către o figuraţie biblică, componentă esenţială a tradiţionalismului, emoţionează, producând voluptate estetică şi curiozitate intelectuală, iar modernitatea, provenind din sincronia cu orientări lirice ale vremii, nu anulează fondul tradiţionalist. Spiritualitatea românească nu este o sintagmă lipsită de conţinut. Arta cuvântului, a imaginii şi a sunetului a oglindit specificul credinţei drept-mărturisitoare ce a caracterizat spaţiul naţional.

BIBLIOGRAFIE

Bartolomeu Valerian Bartolomeu, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod, Versiune diortosită după Septuaginta Anania, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2001;

Bernea, Ernest, *Trilogie filosofică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992;

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005;

Boghici, Cezar, *Sacrul şi imaginarul poetic românesc din secolul al XX-lea,* Editura Psihomedia, Braşov, 2010;

Butiurca, Doina, *Introducere la estetica sacrului*, Editura Ars Academica, Bucureşti, 2008;

Caraion, Ion, *Poeme*, Editura Albatros, Bucureşti,1974;

Cistelecan, Al., *Vasile Voiculescu – poet pe a V-a parte*, în Diacriticie, din 28 martie, 2011;

[15] Cornel Moraru, *Poeme de celulă* (Ioan Victor Pica) înTribuna nr. 4/1995

[16] Al. Cistelecan, interviu acordat lui Ion Mihai Ionescu în Reţeaua literară din 01. martie, 2011

Cistelecan, Ioana, *Radu Gyr: Sacrul încarcerat*, în vol. *Sacrul în poezia românească*. Studii şi articole, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007;
Cistelecan, Ioana, *Antologia poeziei carcerale*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2006;
Cistelecan, Ioana, *Poezia carceral*ă, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000;
Ciurunga, Andrei, *Poeme de dincoace*, Editura Polirom, Iaşi, 2009;
Chimet, Iordan, *Dreptul la memorie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993;
Crainic, Nichifor, *Spiritualitatea poeziei româneşti*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1998;
Crainic, Nichifor, *Poezii,* Editura 100+1 GRAMAR, Bucureşti, 1998;
Ghemeş, Ileana, *Poezia religioasă a lui Nichifor Crainic*, în vol. *Sacrul în poezia românească*. Studii şi articole, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007;
Grăsoiu, Liviu, *Poezia lui Vasile Voiculescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977
Gyr, Radu, *Sângele temniţei stigmate*, Editura Vremea XXI, Bucureşti, 2003;
Lemnaru, Lili, *Rugul Aprins - Un martor în faţa istoriei, interviu cu I.P.S. Antonie Plămădeală,* în Creştin Ortodox, ianuarie 2009 ;
Mancaş, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul XX (1900-1950)*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991;
Manolescu, Nicolae, *Istoria literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008;
Moraru, Cornel, *Poeme de celulă* (Ioan Victor Pica) în Tribuna nr. 4/1995;
Mavrodin, Irina, *Poezie şi rugăciune*, în Convorbiri literare nr 8/2009;
Pănăzan, Maria-Daniela, *Coordonate religioase ale poeziei româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2010;
Pica, Ioan Victor, *Poeme de celulă*, Editura Arhipelag, Târgu-Mureş, 1994;
Plămădeală, Antonie, *Rugul Aprins*, Editura Arhiescopiei Sibiului, Sibiu, 2002;
Scarlat, Andrei, *Timpul Rugului Aprins*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996;
Silvestri, Artur, *Secretul Rugului Aprins*, Editura Carpathia Press, Bucureşti, 2007;
Stăniloaie, Dumitru, *Sfânta Treime sau La început a fost Iubirea*, Editura IBMBOR, Bucureşti, 2005;
Tudor, Sandu Daniil, *Caietele Preacuviosului Părinte Daniil de la Rarău,* volumul I *Dumnezeu-Dragoste*, Editura Christiana, Bucureşti, Ediţie îngrijită de Alexandru Dimcea, 2000;
Tudor, Sandu Daniil, *Taina Rugului Aprins, Scrieri şi documente inedite, Cu trei cuvinte mărturisitoare de Alexandru Mironescu, ÎPS Bartolomeu Anania, Arhim. Sofian Boghiu*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1999;
Voiculescu, Vasile, *Călătorie spre locul inimii, Poeme religioase*, Ediţie îngrijită şi Notă asupra ediţiei de Radu Voiculescu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1994.

DISCURSUL EPISTOLAR AL EXILULUI ÎN ROMANUL *DRAGĂ MARIA, DE* CONSTANTIN ERETESCU

Drd. Anca-Elena ȘTEFAN
Universitatea Petrol- Gaze din Ploiești

Lucrarea de față își propune să analizeze modul cum discursul exilatului este pus în valoare în romanul epistolar al lui Constantin Eretescu, intitulat Dragă Maria, și publicat în anul 2009. Fundamentat pe experiența dezrădăcinării, romanul glosează asupra condiției expatriatului în New York, spațiu conceput inițial drept un nou Eldorado. Organizată, însă, sub forma unui discurs ambivalent și subiectiv, care sugerează alienare și destructurare interioară, retorica personajului principal, Anghel, vehiculează un proces de „dezvrăjire" ideologică a lumii. Reliefând o îmbinare ideală între cronotop și formula epistolară, romanul uzează de o serie de simboluri și tehnici care ne determină să considerăm acest roman drept o veritabilă Odisee românească postmodernă.

Cuvinte-cheie: *roman epistolar, dezrădăcinare, condiţia expatriatului, discurs ambivalent şi subiectiv*

Publicat în 2009, romanul epistolar al lui Constantin Eretescu, *Dragă Maria* este fundamentat pe experiența dezrădăcinării expatriatului, glosând asupra acesteia într-un spațiu conceput inițial drept un nou Eldorado, New York-ul anilor 80. Acest tip de tematică literară nu este însă o noutate în literatura autohtonă. Volume tratate adesea ambivalent din punct de vedere al genului drept „romane epistolare" – *Epistolar parizian* și *Un roman epistolar al exilului românesc* – oglindesc cu acuratețe atmosfera morală și emoțională a *exilului* românesc, o temă încă actuală pentru cititorul contemporan. Totuși, dimensiunea volumelor menționate conservă încă în domeniul documentării literar-istorice „ideografierea pe moment" epistolară, a ipostazelor condiției exilatului, în timp ce volumul lui Constantin Eretescu atrage subiectul *exilului* în zona ficțiunii, reprezentând simbolic această ipostază. De altfel, considerate într-un ansamblu mai larg, volumele de corespondență ale lui Georges Astalos sau ale lui Al. Busuioceanu pun în lumină aspecte pertinente din exilul românilor din Europa sau Statele Unite ale Americii, fără a emite însă pretenția definirii sau reevaluării genului epistolar, volumele având în mod definitoriu rolul de pune în lumină „condiția exilului" și a exilatului, două dimensiuni fundamentale pentru a aprecia însă „codul unei comunicări" aparent „fără țintă lucrativă" (Astalos, 10). Totuși, nu putem ignora faptul că scriitura epistolară sau „mecanica comunicării prin scris" (Astalos, 10) a creat pentru exilați un rol „confortabil", care, în mod definitiv și semnificativ, a funcționat cathartic fiindcă, după mărturisirea epistolierului: „m-a ajutat să-mi suport și să-mi trăiesc cu o oarecare înțelepciune exilul" (Astalos, 10), iar pe termen lung „tensiunea epistolară mi-a permis să-mi șlefuiesc stilul epistolar" dând naștere unei „oper[e] de stil", „care mi-au menținut intacta limba natală, creându-mi permanent bucuria descoperirii ei" (Astalos, 10-12). Pe de altă parte, corespondența lui Al. Busuioceanu, editată de Liliana Corobca adună laolaltă un corpus epistolar eclectic care, în ansamblul său, transformă colecția epistolară într-un „un text

uniform și coerent", verosimil asimilabil unui „roman aproape perfect, un roman frescă, un roman al exilului românesc" (Corobca, 7-9). Ambele volume de corespondență ilustrează așadar în mod inevitabil o poetică a exilului unde dificultățile de natură materială, speranța că țara va fi cândva „liberată de comuniști" constituie locurile generice de „intersecție" a exilaților români, iar scriitura - mai mult sau mai puțin epistolară - era considerată drept unicul mod autentic de a comunica (Corobca, 11) și de a relaționa cu cei de acasă sau din exil.

Spre deosebire de aceste două volume, putem afirma că romanul lui Constantin Eretescu se înscrie într-o literatură a post-exilului, constituită drept una pregnant focalizată asupra evaluărilor și a revizionismului a ceea a ce s-a scris despre exil. Spre deosebire de aceste volume de corespondență *factuală*, romanul *Dragă Maria* ficționalizează exilul, decupând, însă, la fel de fidel aspecte anecdotice sau esențiale din viața expatriatului și reclamând într-adevăr ca sursă viabilă de inspirație autobiograficul, prin sinteza acestuia și îmbinarea perspectivelor. Ficțiunea lui Constantin Eretescu mai propune o perspectivă profund subiectivizată a exilului printr-o deplasare de accent de pe descrierea fenomenului integrării, a avatarurilor exilatului și a încercării de redefinire a statutului expatriatului pe ceea ce astăzi putem identifica drept o formă de introspecție și interiorizare a experienței exilului. Într-un context mai larg, acest roman pare a ilustra și confirma ceea ce Mircea Anghelescu observa legat de conceptul de *exil* și anume că în ciuda faptului că „exilul" pare că „și-a pierdut sensul istoric", nu putem afirma cu certitudine că și-a și „sensul moral" (Anghelescu, 4). De aceea, putem afirma, fără nici un dubiu, că acest roman epistolar contemporan deschide literatura exilului către un etos intim al intelectualului expatriat, fiind o reafirmare simbolic-alegoric a dislocării identitar-culturale și a marginalizării inerente experienței expatrierii. În acest sens, romanescul epistolar se configurează drept o alegorică catabază și regresie în sine, ambele echivoc și simbolic percepute.

În mod tradițional, formula epistolară, constituibilă prin existența a două roluri (alternative) imperativ necesare *eu* și *tu*, instituie un joc asumat al *reciprocității* și al efectelor, o deschidere și o întâmpinare a confesiunii *celuilalt*, o încurajare a expresiei de sine, postulând astfel dialogul epistolar ca manieră primordială de (auto)comunicare (Altman, 117-122). Implicit, spațiul epistolar intim creat de cei doi epistolieri impune o negociere a imaginilor de sine. Discursul epistolar și mai ales dimensiunea intim confesivă impusă de protagonist, Anghel, sunt concepute mai ales pentru a pune în oglindă în mod direct problematica exilului prin răsfrângeri care se reverberează din subconștient către conștient sub aspectul unor observații, detalii, asocieri, paralele și chiar aluzii sau citări explicit intertextuale. Scrisoarea însă, îmbinând la modul ideal epicul cu confesiunea, are funcția secundară de a fixa pe hârtie „un joc de rol", o „versiune" a unor identități și o psihologie simptomatice pentru o epocă și mai ales pentru ciocnirea ideologică, dar și de a crea în mod imperativ necesar iluzia prezenței fiindcă, adesea, cel care se referă la sine spunând „eu" în scrisoare nu se deschide și nu răsfrânge în mod integral asupra *celuilalt*, dar tinde mai curând să însceneze textual o versiune ideală despre sine[1], după cum însuși Anghel încearcă să facă în epistolele către Maria. Pornind de la tratarea fragmentară, dar unificată a două dimensiuni complementare, relația erotică dintre Anghel și Maria (pusă în lumină de formula introductivă din titlu), panorama și obstacolele exilul, romanul ia forma unui discurs ambivalent, ironic și

[1] O părere asemănătoare regăsim și în eseul lui Claudio Guillén intitulat "On the Edge of Literariness: The Writing of Letters", *Comparative Literature Studies* 31.1, 1994, pp. 1-24.

subiectiv, care comunică alienare și destructurare interioară, retorica personajului principal, Anghel, fiind ordonată către vehicularea unui proces de „dezvrăjire" a eticii occidentale[2]. Romanul este astfel fondat pe desfășurarea și diseminarea graduală a unor simbolice coincidențe, asemănări, trimiteri intertextuale și simetrii, care concentrează dimensiunea entropiei existențiale, resimțită profund de protagonist a cărui voce pare a inunda și a lua în stăpânire textura romanescă, în timp ce vocea Mariei se constituie în expresia lucidității și a rezistenței epistolare. Aceasta însă, concepută drept „cititorul" ideal, refuză tipul de „comuniune" epistolară propus de Anghel, refuzul ei semnalând în fapt destrămarea „iluziei" epistolare și a lumii „de mijloc" imaginată de protagonist.

Schema epică a romanului este simplificată așadar pentru a accentua latura interioară, introspectivă a personajului principal. Anghel Spiridon reușește să fugă din țară, trecând Dunărea înot alături de un prieten Gherasim în noaptea de Crăciun a anului 1986. Ajuns după aproximativ patru luni în America, în New York, este trimis la faimoasa Amos House – „o clădire imensă, cu aspect de cazarmă dacă te uiți la ea din stradă și amestec de hotel și închisoare în interior" (Eretescu, 5) – pentru o perioadă de un an, timp dedicat adaptării și învățării limbii engleze. Având o slujbă insignifiantă, de cărăuș pentru un coreean pe nume Li Pong, Anghel descoperă și cartografiază cultural și moral New York-ul real și îl contrapune New York-ului idealizat, care dobândise ascendent în fantezia sa. Experiența concretă a exilului rezumă o transformare fizică și morală: „Mi-am rupt spinarea" – îi comunică Anghel din New York Mariei aflată în București continuând - „mă dor toate oasele, parcă și măduva, iar durerea mă deprimă, efect secundar al celei dintâi" (Eretescu, 10). Munca fizică este însă insuficientă pentru a-i asigura supraviețuirea, Anghel punând în lumină ironic și resemnat starea de neîndestulare sau de flagrant dezechilibru financiar a aparentului Eldorado: „[c]am astă a fost profitul. Cinci câștig, șapte mănânc, ce rămâne bag în traistă" (Eretescu, 10). Aflat într-o poziție care îi permite să poată „deconstrui" critic atât experiența comunismului, cât și a capitalismului ca marcă a *lumii libere*, Anghel contemplează lumea nord-americană prin filtrul propriilor așteptări și a culturii anglo-saxone. Anghel se dovedește, însă, incapabil de a se adapta statutul de om liber și obligațiilor care descind din acest statut. Stă mărturie scindarea[3] treptată a eroului între ontologia scrisorii și viața reală, între spațiul și cultura americană și cel românesc, de care este legat afectiv, iar legătura epistolară nu înseamnă numai o fragilă conservare a unei relații amoroase, ci și un mijloc de a se păstra în limitele normalității și „autenticității" interioare.

Aventurile lui Anghel sunt aventurile unui Ulise postmodern pe un tărâm asociabil unui Eldorado, iar scrisorile sale (asemenea unor *Heroide* în tradiția ovidiană, veritabile

[2] Specific discursului său este ironia fină, și autoironia. Un astfel de exemplu - cu care își temperează entuziasmul de a se afla în New York – are ca punct de plecare perspectiva demistificatoare asupra spațiului american. La scurt timp de la instalarea la Amos House și începerea corespondenței cu Maria, Anghel i se va confesa complice Mariei, avertizând-o asupra juisării superficiale inițiale: „[t]rebuia să fie o scrisoare, una din primele pe care plănuiam să ți-o trimit. Oare ce m-o fi oprit? " (Eretescu, 36-37), Scrisoarea în cauză punea în lumină, încifrat simbolic, dialectica spațiu comunist/ spațiu capitalist prin care postula „miracolul orașului" american (Eretescu, 37), întrucât, observa el: „Așa cum mă simt scos la lumină la capătul unui tunel nesfârșit. După o îndelungată letargie în întuneric, într-un loc în care zidurile n-au râsete. […] m-am deșteptat brusc, am devenit conștient de mine și de situația nouă în care mă găseam. Mă străbate o energie proaspătă. Un altfel de electricitate. Retrăiesc o stare pe care o încercam în adolescență … așa mă simt acum. Întors, în timp. Și abia am pus piciorul aici, nu e ăsta un loc fermecat, pământ al făgăduinței: capitala lumii, așa se spune. Îți scriu ca sa te împărtășești și tu din bucuria mea" (Eretescu, 37).

[3] Ruptura Anghel-Maria stă de asemenea sub semnul scindării. Ultima replică a Mariei din prima scrisoare pe care o adresează lui Anghel în exil trasează tocmai această dimensiune: „[c]um ai putut să fugi așa, iubitule, să ne rupi în două și să ne azvârli la asemenea depărtări? Maria, care nu te mai caută"(Eretescu, 46).

scrisori de dragoste către cel iubit şi rămas acasă) trădează determinările unei conştiinţe ambivalente. Încă din prima scrisoarea, Anghel declara că prin fuga din România a înfăptuit de fapt „[u]n lucru pe care mi l-am dorit de când mă ştiu" (Eretescu, 5), un lucru „râvnit cu atâta intensitate, încât ajunsesem să trăiesc în lumea visului. Eu îmi duceam viaţa în Drumu Taberei, dar mă aflam tot timpul la New York" (Eretescu, 5). Suita epistolară dintre Anghel şi Maria se sprijină pe o dublă dialectică *aici*/*acolo, aici*/*acum* şi pe evidenţierea calităţii raporturile umane întreţinute, determinate temporal-spaţial, dar şi cultural. Indirect, pe măsură ce *scriitura* capătă o nouă dimensiune în conştiinţa epistolierului principal, ea devine din ce în ce mai pregnant drept un mijloc de a circumscrie lumea şi prezentul imediat, de a medita asupra sinelui şi mai ales asupra lumii, asupra timpului, prezent sau trecut. Aventurile protagonistului – între absurd şi stupefiant - transformă New York-ul într-un cronotop, adevărat Babel în continuă redimensionare, în care timpul şi spaţiu, aşa cum sunt reprezentate în roman, sunt aspecte lipsite de transcendentalitate, forme ale realităţii imediate, alcătuit din tipare de ritmuri diferite şi contrapuse (Bakhtin, 84-85). Totuşi, semnificativ este faptul că perspectiva asupra acestui „Eldorado" modern înregistrează treptat o involuţie: dintr-un spaţiu dezirabil, simbol al libertăţii şi al siguranţei, dar şi o expresie a multiplicităţii şi a diversităţii, experienţa New York-ul se cristalizează în conştiinţa lui Anghel drept un spaţiu multidimensional, labirintin, ostil sau indiferent, expresie fundamentală a indeterminării şi a lichidităţii morale. Surprinzător este faptul că, atât New York-ul, cât şi Bucureştiul se întâlnesc sub acelaşi aspect al anulării individualităţii, al ignorării aspectului uman şi al introducerii indivizilor în tipare şi paradigme funcţionale. De aceea, purtând stigmatul exilatului şi mai ales pentru a supravieţui în New York, Anghel trebuie să-şi asume şi să asimileze statutul de expatriat fiindcă în mod inevitabil exilul, în roman, deşi este mai curând opţiune culturală şi nu neapărat ideologic, impunea pe lângă marginalizarea socială şi culturală, o ruptură şi o redefinire simbolică a identităţii. Drept consecinţă, epistolele, vor fi valorificate drept mijloace directe de cartografiere a sinelui şi oblice de conturare a unui etos metropolitan marginal, dar eclectic.

Timpul şi spaţiul devin deopotrivă dimensiuni simbolice asupra cărora Anghel operează o dihotomie hermeneutică. Ciocnirea a două tipuri de cronotop opuse, cel est-european şi cel occidental încastrează două mijloace de a compune şi de a înţelege (ambivalent) lumea, cel comunist, respectiv cel capitalist. Prins la mijloc între cele două spaţii şi într-o stare abulică, de confuzie identitară, Anghel se lasă purtat de acest vârtej cultural şi etic. Figurile eclectice descrise în scrisorile către Maria coagulează faţete ale aceleiaşi situaţii - exilul. În vecinii săi, bunăoară, Anghel vede entităţi limitate şi controlabile, depersonalizate, evoluând fără niciun ţel, intuind deopotrivă în sine o involuţie asemănătoare. Totodată, spaţiul de la Amos House, ca refugiu rudimentar al expatriaţilor, devine simbolic o manieră de a izola şi modela individualităţi aparent fără apărare:

> „Dacă scoţi capul şi te uiţi în groapă, vezi că din cinci în cinci etaje a fost întinsă o plasă de sârmă care face inutilă sinuciderea şi una sus, ca să te împiedice, pesemne să-ţi iei zborul. […] Sunt tot atâtea odăi în care trăiesc şapte suflete. […] Din când în când ne întâlneam cu toţii la fereastră şi ne uitam unii la alţii. […] ceilalţi deveniserăm treptat conştienţi de situaţia în care ne aflam. Fiecare în cuşca lui, incapabil să comunice, lipsiţi de instrumentul limbii, cel puţin parte din noi" (Eretescu, 14).

În prelungirea acestui aspect, este și *tema* modernă a supravegherii, care indică nu numai multiplicitatea perspectivelor, ci și absorbția unei lumi de o altă lume fundamentă pe observarea detașată și normativă a celei dintâi. Agilitatea și celeritatea cu care Anghel identifică camera video de supraveghere din masca indiană trimite la o deprindere de autoconservare, deprinsă în mediul totalitar românesc, dar și sesizarea contrastului și a duplicității existente în sânul lumii libere. Tot extinderea acestei teme dincolo de spațiul românesc semnifică nu numai o prelungire sau o perpetuare a practicilor camuflate totalitare sau o actualizare a temei Big Brother din romanul *1984* a lui George Orwell, ci și un stigmat și o suspiciune alipită exilatului rezident la Amos House[4].

Tematizând în continuare tema supravegherii prin transformarea scrisorii în document manipulabil, Anghel declara în prima sa scrisoare către Maria „[a]u trecut, uite, mai bine de patru luni. Aș fi putut să-ți telefonez. Să-ți alung gândurile negre. N-am făcut-o fiindcă e sigur că toate convorbirile sunt ascultate. Așa cum e citită toată corespondența. Îmi vine greu să vorbesc atunci când știu că mai e o ureche pe fir" (Eretescu, 9), epistola dobândește totuși, gradat, noi valori intrinseci.

Organizat sub forma unui lanț de dihotomii, toposul orașului se constituie într-unul al labirintului, al unui veritabil oraș de sticlă, al transparenței și lipsei de intimitate care articulează subtil tema alienării, a dislocării și a crizei identitare, dar și a perspectivei care se modifică imediat ce te (de)plasezi în interiorul ei, căci în ciuda entuziasmului inițial, Anghel observă melancolic într-o scrisoare adresată Mariei: „[u]n oraș mare înseamnă prea adesea și o mare singurătate" (Eretescu, 26), iar pentru a umple acest gol și „în chip de mângâiere aleg să-ți scriu ție" (Eretescu, 26). De asemenea, un fapt interesant este constituit de perspectiva lui Anghel, care alătură îmbinarea până la demistificare a două unghiuri antitetice: cel al *insider-ului* și cel al *outsider-ului*; în acest context, Anghel fiind asimilabil unui *persan* modern, care contemplează, uneori perplex, lumea în care se mișcă, dar rămânând aparent neimplicat, „mirarea" sa, permanent comunicată Mariei, devenind o constantă atitudinală cu care întâmpină orice eveniment din existența imprevizibilă new-yorkeză.

Scrisoarea însoțește, așadar, experiența integrării în societatea nord-americană, iar suita de epistole ale lui Anghel are dimensiunea și forța de a documenta anxietățile exilatului și fenomenului expatrierii la jumătatea anilor 80, punând în balanță așteptările individului, care, în ciuda riscului implicit, alesese să părăsească România, dar și confruntarea cu realitatea socială de dincolo de granița țării natale. Pentru Anghel, experiența comunismului este redată drept o manieră de anulare a individualității prin uniformizare. Prin denudarea acestui aspect – scrisoarea trimisă în România - Anghel deschide un registru confesiv și polemic cu mediul duplicitar asumat tacit de întreaga populație:

> „Nu mai puteam respira aerul de acolo. Nu praful de care pomenești, un iritant temporar, ci aerul celălalt, care ne lega de ceilalți ca o pastă din care nu te mai puteai desprinde. Ne mișcam la unison de parcă am fi fost un singur bloc uman și într-un sens chiar eram, numai că fiecare gândea altfel decât lăsa să se vadă din felul în care vorbea". (Eretescu, 91)

[4] Citățm pentru edificare fragmentul la care ne referim: „În holul central, acolo unde e recepția, deasupra tabloului președintelui […] e prinsă […] masca în ipsos a unui indian cu ochii roșii. Mi-a luat câteva zile până am realizat că în găvănelele goale sunt montate camere video care supravehează incinta" (Eretescu, 5).

Sub impulsul unei așa-zise „eliberări" de „pasta uniformizare" și, deși implicat într-o relație cu Maria, mirajul eliberării se evidențiază mai puternic orice altceva. Dorința de eliberare și de evadare, de curățire și de eliberare a tensiunilor interioare se coagulează simbolic, cu un vast orizont de așteptări fiindcă Anghel vede în spațiul american o lume promițătoare în care fiecare element este învestit simbolic, având potențialul unei renașteri interioare: „[a]erul avea densitate", în care „[s]unt usor, compact, încă tânăr" și de aceea poate expia existența sa de toate greșelile trecutului: „[a]m destulă putere să șterg cu buretele parte aceea a vieții de până acum, să uit, să iert, s-o iau de la capăt. Fiecare zi e nouă. Neîntinată de greșeli, fără păcate. Sub tălpile mele pavajul e elastic, mă împinge în sus" (Eretescu, 23).

Mai importantă decât schimbul epistolar tinde să devină scriitura cu valențe cathartice, reechilibrante prin care singurătatea se dorește a fi contrabalansată și anihilată: „Descopăr dintr-o dată că ești departe de mine, inaccesibilă și parcă și dematerializată. N-am mai fost despărțiți niciodată până acum. Nu știu să fiu anahoret" (Eretescu, 9-10), mărturisește Anghel sub povara izolării: „[m]ă apasă singurătatea, soră a morții […] Presimțirea, dacă asta e ceea ce ai gândit, a fost corectă, […] am trecut pe partea cealaltă a lumii. De acolo îți scriu. Corespondență de pe lumea cealaltă". (Eretescu, 9-10). Astfel, epistola tinde să devină treptat jurnal modalizat, dar proiectat simbolic asupra sinelui și a *celuilalt*, conservându-și dimensiunea atât dialogistică, cât și pe cea cathartică, arătând, în mod esențial, că „sinele nu e o reprezentare de sine prin sine – nu e o conștiința de sine", dar mai curând „o recurență prealabilă care numai ea face posibilă orice întoarcere a conștiinței asupra ei însăși" (Levinas, 67). Concentrată primordial asupra privilegierii statutului destinatarului, al *celuilalt*, scrisoarea asigură relaționarea a două entități despărțite în spațiu, două spații care se coagulează din ce în ce mai pregnant în aspecte ireconciliabile și incompatibile. Emerge de asemenea un sens al coparticipării și implicării Mariei în viața sa, în sensul prelungirii existenței sale din România astfel încât scrisoarea să dobândească aspectul de scriitură diaristică, după cum semnalează și Anghel, motivat intern: „[î]ți scriu așa cum alții țin jurnal" (Eretescu, 18) pentru că „ [v]reau să știi tot ce fac și gândesc" (Eretescu, 18), Maria devenind ideatic și sistematic în conștiința un dublu al lui Anghel. Spre deosebire de Anghel, Maria este prudentă în a-și exprima entuziasmul acestuia, devenind o voce disonantă și refractară schimbului epistolar. Răspunsul târziu, detașat și sarcastic al Mariei[5] pun sub semnul întrebării viabilitatea și permanența schimbului epistolar, dar mai ales, condiția exilatului care, pentru cei rămași acasă, este expresia unui „om slab, plângăreț, care lasă totul în urmă și pleacă în bejenie" (Eretescu, 45). Nici consecințele ce se răsfrâng asupra celor lăsați în urmă în țară nu sunt de neglijat, Maria notând că:

> „Văd ca beneficiezi de un serviciu poștal special … doi bărbați. Îmbrăcați ca gemenii … se uită la mine, examinează reacția, privirea aceea cu raze X, dar atât, n-au scot o vorbă… au sunat o singură dată. Știau că sunt acasă, înțelegi? Să-mi spui acum ce-au vrut să-mi transmită? Că știu de tine, de mine, de noi? …. Că sunt la cheremul lor ? că mă pregătesc ca să-ți fac un rău? Eu nu vreau asta." (Eretescu, 46)

[5] Redăm aici fragmentul la care ne referim: „după toate lunile astea de groază, vine o scrisorică de două rânduri din care aflu că te uimești în fața unor ziduri la New York. Și că vrei să te iubești cu mine prin corespondență […] îmi ceri să-ți scriu, să-ți oblojesc singurătatea. Nu mă simt în stare să vărs lacrimi peste plicurile tale"(Eretescu, 45)

Tot scrisoarea instaurează o logică aparte și o ontologie distinctă, iar ambele scot la suprafață fenomenul alienării. Fundamental expresie a hiperlucidității, toate observațiile lui Anghel articulează o pregnant nevoia de a genera un sens unificator evenimentelor din jurul său. Individualitate totuși pasivă, scrisorile sale se constituie într-o manieră menită a-i dubla existența, Anghel încercând să trăiască dublu și simultan, atât în România, cât și în America de Nord. În fapt, esența scrisorilor sale sugerează o formă de a-și reclama și conserva în mod stringent existența din România. „[d]e ce te zgârcești cu mine? De ce uiți cu atâta ușurință ceasurile noastre fericite? N-au fost puține și nici sărace în dăruire" (Eretescu, 53) îi reproșează acesta Mariei. Reproșurile adresate femeii iubite se înmulțesc și sunt primordial alimentate de angoasa și anxietatea resimțite în fața incertitudinilor legate punctual de fluxul epistolar între cele două orașe, New York și București, dar și semnele de întrebare legate de fidelitatea Mariei:

> „Cum, după tot ce-a fost între noi, tu-mi trimiți o pagină de hârtie, și nici aia acoperită cu litere? N-oi fi fost eu primul, … dar sunt acolo, în viața ta, locul meu nu-l poate lua nimeni. Scrie-mi. Am atâta nevoie. Același Anghel." (Eretescu, 53)

În acord cu aceste stări, emerge și sentimentul claustrării, profund interiorizat și care se constituie într-o dominată internă – paradoxal – în continuarea și exacerbarea celei din România.

> „Se împlinesc, uite, două săptămâni de când ți-am expediat primele rânduri. Mă întreb dacă ai început să le primești. Îndoielile mă deprimă tot atât cât mă demoralizează faptul că nu văd cerul. N-am bănuit până acum că e o marfă atât de rară. Ca să-l vezi trebuie să deschizi fereastra, să te întinzi în afară, să-ți sucești gâtul. În capătul de sus al puțului de beton se vede ceva alburiu de mărimea unui timbru poștal" (Eretescu, 15).

Sentimentul înstrăinării, cristalizat gradual, în scrisorile lui Anghel este și un simptom al îndepărtării de femeia iubită, substituibilă simbolic mai târziu în figura resimțită drept purificatoare a Fecioarei Maria, dar și sub imperiul receptării scrisorii ca instrument fragil și manipulabil de comunicare. De aceea, discursul epistolar atât al lui Anghel cât și cel al Mariei se constituie într-o punere sub semnul întrebării a adevăratei naturi a comunicării, relevând fragilitatea și vulnerabilitatea demersului epistolar.

Rămânând sub semnul vulnerabilității și al incertitudinii, comunicare epistolară are pe de o parte, „avantajul că e o formă de comunicare mediată", și pe de altă parte, – teoretizând aspectele temporale care alterează calitățile inițial configurate de aceasta – Anghel observă resemnat „[p]robabil că totul se trage de acolo că între scrisul unei epistole și cititul ei se interpune un timp care modifică intensitatea sentimentului din spatele cuvintelor, așa încât ceea ce primește destinatarul este în fapt o versiune alterată a ceea ce-i fusese expediat" (Eretescu, 9). De fapt, tensiunea sesizată de Anghel, se naște din ecartul evocat de ambii protagoniști: temporalitatea uzează în mod inevitabil moral și devitalizează fondul ideatic sau afectiv al scrisorii, iar conținutul comunicării epistolare este deturnat fundamental de aspectul temporal în condițiile în care: „timpul schimbă textul chiar și pentru autorul lui" astfel încât „ne surprindem mirați, dacă nu de-a dreptul rușinați de propriile noastre scrisori, pentru că ele sunt supuse cel mult acțiunii lui distructive" (Eretescu, 9)[6].

[6] Aceste rânduri din roman constituie neîndoielnic un ecou al unei viziuni mai largi a romancierului asupra relație individ-timp. Un interviu din anul 2001 consemna acest aspect: „[c]eea ce vreau să spun este ca un eveniment oarecare, prin simplul fapt ca s-a consumat în trecut nu devine o fosilă a memoriei. Trecutul este

Alăturată timpului, distanța contribuie la erodarea graduală, dar obsesivă a intimității și a empatiei dintre epistolier și destinatar. Despărțirea fizică și mai ales imposibilitatea de a controla canalul de comunicare pun sub semnul întrebării statutul scrisorii ca mijloc viabil de comunicare. Pe de o parte, mărturisește Anghel, „[s]e interpune între noi distanța, dar și un timp în care sufletul trece prin transformări pe care le asemui unor mari alunecări de teren. Loc în care sunt îngropați de vii oameni și unde, nu de puține ori, sunt scoase la suprafața oasele unor amintiri uitate de multe vreme" (Eretescu, 18), iar pe de alta „se adaugă […] convingerea că până să ajungă la tine scrisorile mele sunt citite de oameni care le schimbă sensurile, poate că adaugă cuvinte pe care eu nu le-am pus pe hârtie. Știi că într-o țară ca a noastră un astfel de lucru este cu putință. Și totuși continui să o fac" (Eretescu, 18), incertitudinea (deopotrivă ontologică și gnoseologică) devenind astfel stigmatul condiției expatriatului.

În contrast, replica epistolară a Mariei pune în lumină jocul ambivalențelor prezență/ absență și (de)materializarea fizică și spirituală a *celuilalt* căci, observă Maria: „[m] ă deprind treptat cu lipsa ta" (Eretescu, 71) ca mai apoi să adauge nostalgic „[e]rai o prezență masivă, umpleai toate colțurile. Acum aud ecouri" (Eretescu, 71). Tot Maria pare a exorciza artistic imaginea lui Anghel din propria conștiință, scriindu-i lui Anghel:

> „[o] să mă crezi masochistă, dar ți-am făcut tabloul. Și mi-a ieșit dintr-odată. […] Memoria a funcționat ireproșabil, mai bine decât dacă ai fi fost de față. Și totuși tu erai acolo, în fața mea. Tot ce a trebuit să fac a fost să te acopăr cu pensula, să te dau afară din mine. Cel mai mult mi-a plăcut jocul de umbre. Ești pe pânză și totuși indistinct, prezent și îndepărtat. Pictura mea … e astfel capabilă să producă astfel de efecte, încât să nu fii pe deplin sigur că ceea ce vezi există cu adevărat" (Eretescu, 71).

Astfel, scrisoarea scoate în relief ecartul nu numai temporal sau spațial, ci și identitar, sursă a deznădejdii lui Anghel. Drept urmare, se instaurează ca dominantă afectivă sentimentul înfrângerii și al eșecul comunicării în ciuda tuturor reconfirmărilor lui Anghel: „[î]n rest, toate la fel. Iubirea mea pentru tine, - neclintită, de nezdruncinat"(Eretescu, 29), deși „[î]ți scriu fără să am convingerea că izbutim să comunicăm" (Eretescu, 18).

Gradual, impulsul puternic imprimat de îndoială și deziluzie face ca dimensiunea epistolară să devină sinonimă cu regresia interioară, scrisoarea purtând amprenta dislocării și a scindării interne. Mijloc deopotrivă cathartic și de asigurare a supraviețuirii interne, dialogul epistolar convențional cu Maria devine un dialog cu sine[7], o hartă a disoluției și a experimentării exilului. După renunțarea la corespondență a Mariei și revelarea Luciei drept epistolierul „de rezervă" care „mima" vocea Mariei, fluxul epistolar continuă, demonstrând faptul că a *scrie* pentru Anghel a devenit un imperativ existențial. De asemenea, în paralel cu pateticele perorații asupra ambiguității sentimentale a Mariei, conștientizarea imposibilității adaptării la o viață lipsită de un scop imediat pare a fi ideografiată pe măsură ce se constituie.

---

reevaluat continuu. Un proces dinamic. Rezultatele sunt mereu diferite. [….] Lucrurile se petrec la fel cu întâmplările. Fie că e vorba de evenimente sociale, fie ca e vorba de relații interumane. Timpul schimbă natura relațiilor; distanta are acelaşi efect. Ca să nu mai spun că noi înșine suntem mereu alții. Ceea ce spun nu este nou. Adeseori uităm totuși că trecutul e o lavă care clocotește în permanență. Cred că cel mai greu ne vine să admitem ca istoria se rescrie și ea continuu" („Convorbire cu Constantin Eretescu", *Viața Românească*, nr. 5/6, 2001, pp. 43-49)

[7] Anghel se confesează: „[m]ă tot încearcă gândul să-mi caut conaționalii. Să mai schimb o vorbă. Poate-mi dau o idee. Vreau să spun un sfat. Am mare nevoie de așa ceva"(Eretescu, 8).

Împrumutând o carte obscură de la bibliotecă, Anghel simte nevoia de a-i transcrie Mariei câteva rânduri simbolice, care, deși oglindesc destrămarea interioară, redau o stare de optimism și speranță: „O, nu viața mea nu a devenit o povară. Încă o doresc, o iubesc încă. Sufletul din care a pierit tinerețea nu e de tot rece. Parcă ar vorbi despre mine. Un rus de care nu am auzit […]" (Eretescu, 18). Emerg astfel ecouri intertextuale cu forță uman-simbolică sau polemică din texte precum cele ale lui Vladimir Nabokov sau Paul Auster care subliniază fluiditatea, anxietatea celor comunicate în epistole. Reflectând într-un mod ideal spațiul claustrant de la Amos House, citarea directă a rândurilor care deschid romanul lui Paul Auster *Ghost*[8] (roman uitat de fostul locatar al camerei de la Amos House) trasează simbolic începutul „destructurării interne" la Amos House, prefigurând depersonalizarea, integrarea într-o schemă fără defecte, și golirea de conținut individualizant a personalității umane. Scindarea între public și privat, condiție a integrării se dovedește imposibilă pentru Anghel, care înțelege că integrarea în sistem este echivalentă cu pierderea identității și capacității de a visa. Tot fragmentul din Paul Auster evocă proleptic figura devitalizată intern a lui „Anghel, fantoma de la Amos House" (Eretescu, 164), care semna ultimele rânduri ale romanului.

Către final, romanul se conturează gradual într-o rescriere lirică a unei coborâri în Infern, o catabază finală în lumea exilatului cu o mobilitate sufletească mai puternică, descurcăreț și aparent lipsit de prejudecăți. Gherasim, singurul liant cu lumea americană și cu cea română, cu prezentul capitalist și trecutul comunist, devenit simbolic G.B., se transformă într-un „Tiresias" modern ocupându-se de „Psychic reading", avându-și localul în „coasta unui cimitir" (Eretescu, 161) lângă „[o] fostă benzinărie" unde ambianța generală evoca un decor „infernal", detalii simbolice ideografiate aparent mecanic : „[î]n fața mea un poster mare, o carte de tarot reprezentându-l pe Diavol. La picioarele lui, doi demoni cu înfățișare umană stau înlănțuiți de el. De cealaltă parte a ușii, plasat simetric The Chariot" iar „[un]n anunț informează clientele că ședința costă 20 de dolari" (Eretescu, 162-163).

Concluzia discuției cu Gherasim și reluată în ultima scrisoare către o Marie reificată în spirit creștin este în deplin acord cu deznădejdea și disoluția interioară a lui Anghel. Viziunea lui Gherasim, holistă și demistificatoare în esență, asimilabilă profilului lui Tiresias, sintetizează fundamentul existențial al umanității:

> „„Hoți de umbre, asta suntem. Niște hoți de umbre […] atrași de sclipici, de lecturi. Dar mai ales de vorbe auzite de la alții. Care sădesc în noi pofte nemaiîncercate, dau năvală vise nebune […] ne-am hrănit cu vorbe. Am urmărit umbre. Suntem noi înșine stafii" (Eretescu, 162-3).

Prefigurând destinul obscur al lui Anghel și încheierea din finalul romanului (Eretescu, 164), figura imanentă a *Mariei* ca epistolier se destramă și este substituită ambiguu de imaginea transcendentă a Fecioarei Maria, ca simbol al dorinței de mântuire și eliberare. Finalul deschis și obscur al romanului lasă la alegerea cititorului decodificarea mesajului în cheia „sentinței" propuse de Gherasim. În același timp, simbolica reluare a cuvintelor acestuia în scrisoarea finală dedicată Fecioarei Maria pare a anula poetica discursivă și comunicativă a epistolei, relevând lichiditatea și iluzia comunicativă oferită de aceasta.

[8] Redăm aici rândurile romanului *Ghost* din Paul Auster incluse de Anghel în scrisoarea sa: "First of all there is blue. Later there is White, and there is Black, and before the beginning there is Brown. Brown broke him in, Brown taught him the ropes, and when Brown grew old, Blue took over. That is how it begins. The place is New York, the time is the present, and neither one will ever change. Blue goes to his office every day and sits at his desk, waiting for something to happen. For a long time nothing does, and then a man named White walks through the door, and that is how it begins." (Auster, în Eretescu, 7)

Protagonistul – Anghel Spiridon – devine expresia unei individualități la capătul unui drum și la începutul unui altuia. Cezura emoțională determinată de exil este brutal și tardiv resimțită în conștiința sa. Lucia, surogatul epistolar al Mariei este singura voce care empatizează cu drama acestuia, oglindind, în fapt, tipologia tragică a individului modern. Astfel aceasta din urmă, sugerând o viziune solipsistică, rezumă drama lui Anghel, incapabil să răspundă „strigătul[ului] meu pentru că și el strigă după altcineva care nu aude. Și uite așa, lanțul țipetelor de ajutor se prelungește în gol și nici unul n-are ecou" (Eretescu, 153). Transpare de aici intenția romancierului de a-l transforma pe Anghel într-o figură arhetipală a exilatului, în timp ce „traseul inițiatic" al expatrierii devine nu numai o radiografie a obstacolelor culturale și sociale, ci și una simbolică a reconfigurării forului interior a expatriatului. Estetica romanului mai pune în lumină și tradiția genului epistolar, în contextul unei tematici bine-definite a exilului, romanescul constituit din scrisori iluminând tensiunile și spațiile vide dintre epistolieri. În paralel cu viziunea alegorică, adânc impregnată în structura romanului, dimensiunea epistolară sondează valabilitatea scrisorii ca mijloc genuin de interrelaționare umană.

Bibliografie

Opera citată:

Eretescu, Constantin, *Dragă Maria,* București: Criterion, 2009.

Bibliografie critică:

Altman, J., *Epistolarity: Approaches to a Form,* Columbus: Ohio State University Press, 1982.

Anghelescu, Mircea, „Căutarea ca inițiere", *România literară*, nr. 27/ 1999.

Astalos,Georges, *Epistolar parizian*, București: Vitruviu, 2003.

Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas, 1983.

Busuioceanu, Alexandru, *Un roman epistolar al exilului românesc*, trad., prefață, postfață Liliana Corobca, București: Editura „Jurnalului literar", 2003-2004.

Stănescu, Gabriel, „Convorbire cu Constantin Eretescu", *Viața Românească* nr. 5/6, 2001, p.43-49.

Levinas,E., *Între noi, Încercare de a-l gândi pe celălalt,* București: *BIC ALL*, 2000.

PANAIT ISTRATI ŞI DIALECTICA IDENTITĂŢII

Drd. PÀPAI (BALÀZS) Réka Katalin
Universitatea Petru Maior, Tg.-Mures

Acest studiu are ca scop relevarea elementelor semnificative prezente în cadrul discursului identitar istratian. Operele lui Panait Istrati reprezintă expresia verbală a gândirii lui. Pornind de la elucidarea noţiunilor precum identitate şi alteritate, intenţionăm să punem în lumină principalele forme ale identităţii. Deşi relaţia dintre IDEM şi IPSE poate fi definită în termenii unei antinomii dialectice, totuşi în cazul operelor lui Istrati, cei doi termeni relativi intră în compoziţia unui tot unitar. Prin intercalarea identităţii IDEM şi IPSE, reprezentate prin scriitorul Istrati cât şi prin personajul – narator, Adrian Zograffi, scriitorul brăilean realizează o expunere prin care fie ni se prezintă fie este în căutarea adevăratei sale identităţi.

Cuvinte-cheie: *discurs identitar, dialectica identităţii, alteritate*

Comunicarea noastră are ca scop principal punerea în valoare a celor mai semnificative tipuri ale identităţii, fără de care numeroase opere scrise de scriitorul brăilean, Panait Istrati, nu ar putea fi discutate din perspectiva discursului identitar. Am dori să menţionăm faptul că prezentul studiu constituie numai o mică parte introductivă a cercetării noastre ştiinţifice, prin care intenţia noastră, pe de o parte, ar fi aceea de a expune principalele abordări ale identităţii scriitorului Panait Istrati, iar pe de altă parte de a pune semnul egalităţii între identitate şi diferitele ipostaze ale eului : eul biografic, eul literar, eul cultural, cel social, politic, moral şi artistic.

Prezentul studiu are ca punct de plecare elucidarea noţiunilor de bază, precum *identitate* şi *alteritate*, prezentate ca şi antinomii dialectice, pe care se construieşte întregul discurs identitar. Prin noţiunea de „discurs identitar", noi înţelegem de fapt acea formă a discursului literar, prin intermediul căreia fie scriitorul însuşi, fie identitatea lui *ipse*, reprezentat de cele mai multe ori de către alter ego-ul său, ne povesteşte întreaga lui viaţă. Despre protagonistul discursului identitar al lui Istrati, am putea spune că nu este niciodată mulţumit cu el însuşi, iar din această nemulţumire se naşte dorinţa lui arzătoare de a fi altcineva, de a suprapune eul său pe un „altul", căutându-şi până la sfârşitul vieţii adevărata lui identitate. Întrebări, de genul: „Cine sunt eu? " sau „Cine suntem?", constituie baza oricărui discurs identitar, iar pentru a răspunde la astfel de întrebări trebuie să luăm în considerare cele două forme esenţiale ale identităţii, *identitatea idem* şi *identitatea ipse*, care intercalându-se, formează în acelaşi timp un tot unitar. Intenţia care ne-a călăuzit pe tot parcursul studiului a fost printre altele şi aceea ca pe lângă perechea noţională identitate-alteritate, să punem accentul şi pe celelalte forme ale identităţii reflectate de către scriitorul brăilean în discursul său identitar. Astfel, pornind de la ipoteza că în cazul paginilor autobiografice scrise de Panait Istrati, se poate vorbi despre identitate ca şi construct narativ, ne-am propus de asemenea să ne oprim asupra unei alte perechi, formată din identitatea personală şi cea narativă. Iar în ceea ce priveşte ultima parte a studiului, aceasta este consacrată identităţii culturale, acea ipostază a identităţii, care în procesul scriiturii se reflectă

în folosirea celor două limbi, limba română şi cea franceză, şi care exprimă sentimentul apartenenţei naţionale.

I. Identitate / Alteritate – antinomii dialectice

Problema identităţii constituie un subiect destul de larg, motiv pentru care aportul metodologic al celor mai diverse discipline este indicat. Clădit pe fundamentele teoretice provenind din spaţiul psihologiei, sociologiei, antropologiei, filosofiei, termenul utilizează transferul unor categorii din ştiinţele amintite în aria literaturii. Prezenţa noţiunii de „identitate" în contextul celor mai diverse discuţii – de la cele privind globalizarea, identitatea culturală, până la cele lingvistice şi literare speciale, duce la ambiguizarea discursurilor exegetice, perechea noţională *identitate/alteritate* fiind înscrisă deseori în aria semantică a diferenţei ostile (identitate vs. alteritate). O asemenea receptare nu numai că este unilaterală, dar generează o criză a alterităţii, care se înscrie în contextul general al crizelor culturale, alături de cea a identităţii. Posibilitatea existenţei unei alterităţi conflictuale, desemnând o coexistenţă a contrariilor, un fel de simultaneitate (şi identitate şi alteritate), este total exclusă. Evitarea confuziilor şi a ambiguităţilor semantice implică parcurgerea unui traseu special, de la definirea noţiunii de *identitate*, la precizarea raporturilor construite în interiorul binomului identitate / alteritate, dar şi la precizarea ariei de manifestare a alterităţii.

Noţiunea de *identitate*, în aparenţă una transparentă, este marcată de o încărcătură de sens care antrenează filosofia, antropologia, psihanaliza, ştiinţele sociale, dar şi analiza discursului. Difuziunea termenului s-a datorat asocierii lui cu domeniul subiectivităţii, ca *identitate personală*. Aceasta vizează sentimentul identităţii, faptul că individul se percepe ca fiind acelaşi în timp. Într-un sens mai larg, noţiunea identităţii personale este asimilată unui sistem de sentimente şi reprezentări prin care subiectul se singularizează. Exegezele actuale definesc relaţia dintre identitate / alteritate în termenii unei antinomii dialectice. Identitatea, în accepţie generală, constă în „faptul de a fi identic în fiecare moment cu sine însuşi, desemnând starea unui obiect de a fi ceea ce este, de a-şi păstra un anumit timp caracterele fundamentale, individualitatea"[1]. Alteritatea însă, reprezintă „caracterul a ceea ce este diferit de un eu, ceea ce constituie o entitate aparte, diferită, dar şi senzaţia unui eu de a fi un altul, de a fi altcineva"[2]. Luând în considerare cele două componente ale identităţii (*idem* sau *mêmeté* şi *ipseitate* sau *sineitate*) trebuie să menţionăm propensiunea cercetătorilor contemporani pentru analiza identităţii în strânsă legătură cu ipseitatea, adică cu alteritatea. În spaţiul românesc s-au cristalizat două teorii emblematice pentru înţelegerea identităţii din această perspectivă, ambele ilustrând paradoxul coexistenţei identităţii şi alterităţii. Prima îi aparţine lui Solomon Marcus, care oferă trei moduri de a înţelege identitatea şi alteritatea : „*material, structural* şi *interactiv"*[3]. Identitatea materială se referă la corpul uman ca entitate vizibilă. Cea structurală este mai profundă şi mai statornică. Cea mai controversată este identitatea interactivă sau de câmp, care corespunde prin excelenţă devenirii, caracterului dinamic al identităţii.

Identitatea sinelui este dată de relaţia sa cu ceilalţi, cu acel *altul exterior*, capabil de critică, dar e la fel de adevărat şi faptul că există un conflict intrapersonal, ilustrat de relaţia cu *altul interior*. Astfel, putem vorbi despre alte două tipuri ale identităţii : o identitate construită

[1] Eugenia Dima, Doina Cobeţ ş.a., *Dicţionar explicativ ilustrat al limbii române*, Bucureşti, editura Arc &Gunivas, 2007, p. 878.
[2]Eugenia Dima, Doina Cobeţ, *idem*, p. 54.
[3] Solomon Marcus, „ Identitatea şi alteritatea sunt de nedespărţit "în *Secolul 21 : Alteritatea*, nr. 1-7, 2002, pp. 84-90.

în afară, *au dehors*, şi încă una construită în interiorul fiinţei, *au dedans*. Acestea corespund celor două tipuri de identificare stabilite de Claude Dubar : identificări atribuite de alţii, numite „identităţi pentru celălalt", şi identificări revendicate de sine însuşi, adică „identităţi pentru sine"[4]. Cea de-a doua viziune asupra fenomenului identităţii este cea propusă de teoreticianul şi criticul Sorin Alexandrescu. Este vorba despre o tipologie a identităţii, cuprinzând patru posibile variante de înţelegere a acesteia :

> „Prima tipologie, *mereu el însuşi şi mereu acelaşi*, desemnează identitatea ideală. Tipologia, *nici el însuşi, nici acelaşi* – este acel tip de identitate care anunţă pierderea totală a identităţii, prin negarea oricărei valori proprii. A treia tipologie, *mereu el însuşi, dar nu mereu acelaşi*, este o identitate cu trăsături generale de continuitate la un nivel superior, dar cu discontinuităţi şi rupturi la nivel inferior. Iar cea de-a patra formă, *mereu acelaşi, dar nu şi mereu el însuşi*, este un tip de identitate care conduce la o imagine falsă."[5]

Această trecere în revistă a teoriilor devenite puncte de referinţă în tratarea noţiunii de identitate ne oferă posibilitatea să rezumăm dimensiunile identităţii personale : *unicitatea*, înţeleasă ca persistenţă numerică, continuitate de sine însuşi, dar şi ca originalitate ; *asemănarea*, *similitudinea* cu sine însuşi ; *schimbarea*, *ipseitatea* ; *temporalitatea*, acea dimensiune care asigură printre altele şi ipseitatea subiectului ; *diferenţierea cognitivă şi afectivă* – arătând caracterul neomogen al identităţii ; *dedublarea internă* ca diferenţiere, adică dubla dualitate *moi/autre* sau *moi / je*. Aceste dimensiuni menţionate mai sus ar putea fi considerate drept componentele unei identităţi ideale a unui subiect complet şi pozitiv, unde *altul* nu va interveni decât cu scopul de a pune în valoare imaginea eului perfect.

Atât noţiunea de „alteritate" cât şi receptarea sa au înregistrat momente semnificative. Interpretând alteritatea ca diferenţă, filosofia clasică nu a făcut altceva decât să încorseteze termenul respectiv, limitându-i ariile de manifestare. Specialiştii din ziua de azi vorbesc atât despre o alteritate fundamentală, având o coordonată socială, cât şi despre o alteritate internă, cu evidente implicaţii psihologice, sau despre o alteritate a limbajului. Existenţa celor două funcţii ale societăţii : *o funcţie integratoare* şi una *umanizatoare*, stârneşte problema etică a alterităţii, a raportului individual dintre Eu şi Celălalt. În ciuda diferenţelor, există o nevoie generală de Celălalt, definită de eseistul român Ştefan Augustin Doinaş în termenii unui paradox, care surprinde dimensiunea alterităţii originare, sublimând-o în imanenţă : „noi nu suntem cu adevărat sociali decât atunci când admitem imanenţa celorlalţi în noi înşine"[6]. Dincolo de a indica conflictul dintre individ şi societate, alteritatea se referă la un întreg ansamblu de diferenţe : fiinţe sau societăţi diferite, fapt care l-a determinat pe Lucian Boia să definească alteritatea drept una din structurile arhetipale susceptibile să acopere esenţialul unui imaginar aplicat evoluţiei istorice. *Celălalt*, afirmă Lucian Boia, „este o persoană sau o comunitate adevărată, observată prin grila imaginarului. În afara celuilalt real, reluat şi deformat de imaginar, există un celălalt pur fictiv. Indiferent de aceasta, mecanismul alterităţii rămâne acelaşi, şi anume proiectarea asupra Celuilalt a propriilor noastre fantasme şi dorinţe."[7]

---

[4] Claude Dubar, *Criza identităţilor. Interpretarea unei mutaţii*, Chişinău, Editura Ştiinţa, 2003, p.9.
[5] Solomon Marcus, „Sorin Alexandrescu, unul de-ai noştri" în *Observatorul cultural*, nr. 130, 2002, p.8.
[6] Ştefan Augustin Doinaş, „Eu şi celălalt", în *Secolul 21 : Alteritatea*, nr. 1 – 7, 2002, p.12.
[7] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000, p. 145.

Concepţia filosofico-lingvistică a lui Eugen Coşeriu cu privire la alteritatea lingvistică se impune prin noutatea viziunii ; accepţiunea dată alterităţii fiind definită de marele lingvist într-un sens opus celei din estetica receptării, unde alteritatea este faptul de a fi altcineva : *Celălalt* nu este străin, ci este un alt Eu. Limbajul este „pentru altcineva" şi „al altcuiva", iar subiectul creator de limbaj nu e un subiect absolut sau universal ci e întotdeauna „subiect între subiecte" şi se recunoaşte ca atare că „eul în limbaj presupune întotdeauna un Tu căruia i se adresează şi cu care comunică."[8]

În viziunea lui Martin Buber, ideea dualităţii subiectului reiese din relaţia dialogică exprimată de cuvântul fundamental Eu – Tu : „Eu din cuvântul fundamental Eu – Tu apare ca persoană şi ia cunoştinţă de sine ca subiectivitate. Eu din cuvântul fundamental Eu – Acela apare ca o fiinţă proprie, ca un individ şi ia cunoştinţă de sine ca subiect"[9]. Această dualitate reprezintă deci dimensiunea existenţială a omului ca subiect şi se manifestă în relaţia dialogică *Eu – Tu*. Omul se percepe pe sine ca subiect nu în interioritatea *Eului*, şi nici în cea a lui *Tu,* ci în relaţia de intersubiectualitate pe care o întreţine cu altul, iar prin altul şi cu sine însuşi. Anume prin *Tu*-ul său, aflat atât în exterior cât şi în interior, *Eu* poate să-şi realizeze dualitatea fiinţei sale şi să-şi conştientizeze propria alteritate, să se cunoască pe sine ca fiind *Acelaşi* şi totodată *Altul*.

Bipolaritatea structurală şi funciară a fiinţei umane este demonstrată, de M. Bahtin, nu numai în baza interacţiunii şi comunicării dintre doi indivizi umani, ci şi în baza actului de „vorbire internă" ca o convorbire imaginară, conştientă sau inconştientă, dintre „eu" şi „tu" sau „altul". Dialogând cu un *altul* real, dar şi cu un *altul* imaginar, care se află nu în afara sa, ci în interiorul său, *eu* mereu se dedublează, această scindare fiind una unificatoare, privilegiind reidentificarea continuă a lui „eu" ca „acelaşi". Operând cu uneltele temporalităţii şi ale spaţialităţii, în viziunea lui Şt. Aug. Doinaş, alteritatea se afirmă „ca o condiţie de existenţă nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalţi, ci şi înlăuntrul meu, prin raportarea la mine însumi : propriile-mi ipostaze fac din mine o fiinţă multiplă : Eu este un Unu plural (…)"[10]. Aceeaşi percepţie a alterităţii interioare se regăseşte la Tzvetan Todorov, conform căruia „îi putem descoperi pe ceilalţi în noi înşine, putem înţelege că nu formăm o substanţă omogenă şi radical străină de tot ceea ce nu este sinele : *eu* este un *altul*."[11]

În fine, alteritatea *interioară* trebuie înţeleasă ca decalaj între finitudinea noastră reală şi amplitudinea câmpului spre care ne deschidem, semn că fiinţa noastră nu e pură identitate cu sine însăşi, ci pluralitate, deci alteritate. *Altul* ar fi imaginea din noi care ne scapă, a celui ascuns în profunzimile fiinţei. Această dedublare internă poate fi considerată o diferenţiere intersistematică care reprezintă una din dimensiunile identităţii personale şi pune problema legăturilor existente între unitatea şi diversitatea sinelui constituit din identităţi multiple. Analiza raportului *identitate* / *alteritate*, înţeles ca diferenţă în cazul alterităţii fundamentale, sau ca o unitate de contrarii, alterul fiind coexistent *eului*, în cazul alterităţii interioare, duce la un numitor comun : alteritatea reprezintă o dimensiune a existenţei umane, proiectându-se atât în exterior, cât şi în interior. Această întâlnire cu alteritatea în spaţiul comunicării interumane asigură depăşirea prăpastiei dintre Eu şi Celălalt, statuând alteritatea într-o dimensiune originară, înnăscută a *eului* spre un alt *eu*. La limită, alteritatea ne oferă posibilitatea de a ne

[8] Eugen Coşeriu, *Alteritate, toleranţă şi masochism* în „Revistă de lingvistică şi ştiinţă literară", nr. 3, 1997, p.80.
[9] Martin Buber, *Eu şi Tu*, Bucureşti, Editura Humanitas, prefaţă de Ştefan Aug. Doinaş, 1992, p. 89.
[10] Ştefan Aug. Doinaş, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21. Alteritate", nr. 1 – 7/2002, pp. 23-27.
[11] Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iaşi, Institutul European, 1994, p. 7.

imagina orice, de a ne concretiza visele prin intermediul unui Celălalt fictiv, care este tot Eu. Este important să privim aria de manifestare a alterităţii ca un spaţiu al semnificaţiilor multiple, al dialogului, şi nu neapărat al confruntării.

II. Identitatea – un construct narativ la Panait Istrati

Pornind de la teoria modernă a lui Paul Ricoeur, reprezentată de acel *soi-même comme un autre*, în ceea ce urmează vom încerca să accentuăm rolul identităţilor IDEM şi IPSE în căutarea şi în definirea sinelui la Panait Istrati. Pentru a ne înţelege viaţa, care este o poveste incompletă, Ricœur consideră că avem nevoie de un model ficţional, de căutarea de sine prin ficţiune. Conform concepţiei lui Ricoeur, Alasdair MacIntyre şi Daniel Dennet, „sinele este un centru de gravitate narativă, căci în absenţa unei naraţiuni sau o dată cu intrarea ei în criză, sinele însuşi devine victima unui colaps identitar."[12]

Definind identitatea drept „un câmp de tensiuni"[13] – dar şi de potenţial echilibru între *idem* şi *ipse*, Ricoeur sugerează posibilitatea de descoperire a identităţii în alteritate. Identitatea de tip „idem" (identitatea cu sine a aceluiaşi) se defineşte prin trei criterii : unicitatea sau persistenţa numerică şi permanenţa în timp. Dintre acestea, temporalitatea serveşte drept liant între stabilitatea identităţii, care îi conferă persoanei caracter durabil, şi *ipseitate*, înţeleasă ca evoluţie imprevizibilă a sinelui, inevitabil schimbător (identitatea ca subiectivitate). O astfel de abordare a problemei identităţii personale deschide calea spre o teorie narativă a sinelui, susceptibilă de recuperarea noţiunii de subiectivitate. *Identitatea narativă* reprezintă pentru Paul Ricœur, o modalitate de constituire a identităţii, implicând o raportare la limbaj, definit ca o componentă majoră a subiectivităţii, deoarece limbajul are puterea de a ne arăta fiinţa, dar şi de a actualiza autodezvăluirea acesteia.

În volumul intitulat „Soi-même comme un autre", hermeneutul francez elaborează o teorie narativă a identităţii, folosind modelul eului ficţional ca bază pentru definirea celui personal. O astfel de ipoteză porneşte în mod implicit de la ipoteza sinelui reprezentat drept construct, naraţiune a sinelui şi presupune faptul că atât întâmplările interioare cât şi cele exterioare, izolate ale vieţii unui individ devin coerente şi semnificative în contextul naraţiunii care le înglobează, devenind, astfel, episoade narative ale poveştii personale recunoscută ca atare şi elaborată de „sine", întocmai cum identitatea narativă se constituie în şi din organizarea naraţiunii. Spaţiul narativ asigură unui personaj fictiv posibilitatea de identificare, de unicitate datorită unui număr de trăsături distinctive pe care le posedă şi le dezvoltă pe măsură ce se derulează firul epic, dar mai ales datorită coerenţei narative, noţiune transferată de Ricœur la nivelul organizării interioare a sinelui. Folosind în mod inspirat etimologia cuvântului *identitate*, hermeneutul francez integrează şi explică deosebit de sugestiv în conceptul de identitate personală cele două coordonate oarecum contradictorii care stau la baza acestuia : similaritatea cu ipostazele anterioare şi diferenţa faţă de sinele anterior şi faţă de ceilalţi. Făcând distincţia dintre cele două componente interdependente ale identităţii, Ricœur afirmă că *identitatea idem* reprezintă nucleul dur, centrul, forma stabilă, constantă şi permanentă în timp a identităţii, în timp ce *identitatea ipse* înglobează şi chiar stimulează schimbarea, alteritatea, desemnând variaţiile, zona dinamică a sinelui. În ceea ce priveşte cele două „feţe" ale identităţii personale, acestea nu există independent în persoane diferite, ci coexistă în interiorul aceluiaşi individ, întreţinând o relaţie tensionată şi totuşi echilibrată, care

[12] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 9.
[13] Paul Ricoeur, op. cit., p.12.

elaborează continuu sinele şi-l conservă în mod unitar. Relaţia dintre cei doi poli tensionaţi şi totuşi echilibraţi ai eului este întreţinută într-un spaţiu narativ, cel al povestirii personale, care se aseamănă celui narativ ficţional. O astfel de teorie, cum este cea a identităţii narative, prezintă mai multe avantaje, atât pentru înţelegerea şi aprofundarea identităţii personale, umane, cât şi pentru identitatea ficţională, a personajelor literare şi a relaţiei simbiotice pe care aceasta o întreţine cu acţiunea.

Datorită faptului că teoria identităţii narative a lui Paul Ricoeur afirmă interdependenţa dintre identitatea personajului şi naraţiunea care o construieşte, despre criza identităţii personajului nu putem afirma că a rămas fără urmări la nivelul elaborării naraţiunii. Unul dintre motivele pentru care am recurs la abordarea teoriei identităţii prin prisma acestei concepţii a identităţii narative a fost acela că majoritatea operelor istratiene care fac parte din cele două cicluri mari : *Povestirile lui Adrian Zograffi* şi *Viaţa lui Adrian Zograffi*, nu sunt altceva decât naraţiunea (povestea) construirii unei identităţi, o ultimă încercare disperată a scriitorului brăilean de a închega o identitate dispersată. Cât despre naraţiunea prezentă în operele lui Panait Istrati am putea afirma că aceasta înglobează o suită de amintiri ale unor întâmplări, experienţe, senzaţii, obsesii ale personajului - narator, Adrian Zograffi, organizate prin intermediul procedeului memoriei afective, din care se încheagă autentic şi tulburător un sine, o identitate narativă. O dată cu alegerea scrisului ca modalitate de recuperare a eului, intenţia scriitorului a fost aceea de a-şi închega o identitate, de a dobândi un nume prin scris. Pe parcursul naraţiunii, apar numeroase semne ale crizei identităţii, momente în care personajul – narator al lui Istrati nu mai ştie cine este şi simte lipsa identităţii sale de departe, ca şi cum ar fi devenit, pentru o clipă, o persoană străină. Legat de aceste crize ale identităţii, trebuie să vorbim şi despre ceea ce conform conceptului de identitate narativă, elaborat de Ricœur, putem numi *sciziunea idemităţii de ipseitate*, moment în care ipseitatea pierde suportul idemităţii. Tensiunea dintre cele două forme ating punctul maxim, producând astfel ruperea echilibrului identitar al sinelui. La nivel terminologic, „persoana reală" a naratorului istratian se suprapune identităţii *idem*, cât despre Adrian Zograffi, el se suprapune identităţii *ipse*. Această sciziune se produce de nenumărate ori pe parcursul diferitelor etape ale vieţii personajului narator.

Cauza principală a crizelor de identitate este de fapt, ceea ce ar putea fi numit o *idemitate slabă*, adică o non-similaritate cu ipostazele anterioare ale sinelui dar şi lipsa validării sinelui de către celălalt, de un grup social, ceea ce duce la exacerbarea dimensiunii ipseităţii până la a eluda idemitatea. O consecinţă a crizei identităţii este pierderea simţului realităţii. Am putea spune că această ruptură a individualităţii conştientizată de narator s-a manifestat încă din copilărie, determinând o continuă căutare a identităţii, diverse încercări de apropiere a unei alte identităţi, a unui *ipse* care să se transforme în *idem*. Considerăm că personajul-narator al lui Panait Istrati şi-a explorat la maximum latura ipse, dorindu-şi să fie altcineva, să-şi suprapună sinele pe un alter. Având în vedere faptul că unei fiinţe umane nu-i este dat să-şi aleagă identitatea, ci doar să o accepte pe cea care s-a constituit prin şi în sine, fie ea şi scindată, încercările naratorului istratian de a alege o altă identitate, am putea spune că au eşuat. El a înţeles până la urmă că niciodată nu va putea deveni un altul şi astfel a încercat programatic să-şi reconstruiască propria idemitate prin intermediul naraţiunii personale. El este ceea ce-şi aminteşte şi ceea ce povesteşte despre sine în paginile sale autobiografice, cuprinse în volumul intitulat *Viaţa lui Adrian Zograffi*. Aceasta este cea din urmă strategie de recăpătare a identităţii, este şi singura cu şanse de reuşită, deoarece

organizarea narativă a amintirilor pe baza memoriei dă coerenţă şi unicitate sinelui, similaritate cu ipostazele sale anterioare (copil, adolescent, tânăr, adult).

Binomul identitate / ipseitate poate deveni unul operant în cazul unui scriitor autoexilat, precum Panait Istrati, deoarece prin intermediul lui putem urmări problema definirii de sine prin raportare la valorile tradiţionale, implicând temporalitatea, dar şi prin raportare la condiţia de auto-exilat, condiţie care induce şi aspectul spaţialităţii. La Panait Istrati, se poate vorbi despre un exil autoimpus, iar în ceea ce-l priveşte pe exilat, am putea spune că acesta este o făptură cu două identităţi, una pe care i-o impune lumea pe care a ales-o, şi alta la care nu vrea să renunţe. Păstrarea identităţii lingvistice este echivalentă cu lupta împotriva destabilizării identitare. Pentru un om de litere, de genul lui Panait Istrati, faptul de a scrie în limba franceză este echivalent cu eliberarea de sinele *idem* şi cu disponibilitatea către sinele *ipse*, chiar dacă acest lucru nu se întâmplă imediat.

La întrebarea dacă există sau nu un model narativ identitar, caracteristic acestui scriitor auto-exilat sau emigrat, tindem să dăm un răspuns afirmativ. Atâta vreme cât pendulează între trecut şi prezent, Istrati ca şi exilat poate fi considerat drept un traducător, care călătoreşte permanent între două universuri. Traducerea, în cazul acestui autor, nu este altceva decât metafora percutantă a exilului autoimpus. Exilatul Istrati e vindecat de nostalgie în momentul în care abandonează îndeletnicirea de traducător, acceptând în schimb bilingvismul, ca perspectivă în mod constitutiv dual şi multiplă. Statutul de autoexilat al lui Istrati desemnează o categorie a cărei identitate se constituie din paradigma alterităţii ei pentru ceilalţi.

III. Identitatea culturală şi sentimentul apartenenţei naţionale

O altă tipologie a identităţii, care ocupă un loc deosebit de important în discursul identitar istratian şi la care dorim să ne referim, este cea a identităţii culturale. Problema identităţii personale şi sociale cât şi raportul lor cu literatura, pare să fie o adevărată provocare. În cadrul crizei de identitate, provocată de întâlnirea *eului* cu *Celălalt*, identitatea culturală constituie un element dominant. Identificarea propriei culturi constă în acceptarea propriului trecut, în evaluarea prezentului prin intermediul trecutului, cât şi în diversificarea *celuilalt* într-un context ideologic şi cultural.

Noţiunea identităţii culturale semnifică pe de-o parte „totalitatea trăsăturilor culturale proprii unui grup (limbă, religie, artă) care îi conferă individualitate, iar pe de altă parte însă, prin această noţiune putem înţelege raportul imaginar sau utopic cu o lume reală sau imaginară”[14]. Datorită conotaţiilor lingvistice, referinţelor istorice şi tradiţionale, acest imaginar va fi cunoscut şi înţeles de către cititor. Această noţiune ne sugerează printre altele şi ideea conform căreia comportamentul individual sau social, pretins de către identificare şi de apartenenţă, devine o mentalitate, transformându-se în tradiţie culturală, constituindu-se în mit, obligându-l pe individ să conştientizeze apartenenţa lui la o comunitate. Prin intermediul trăsăturilor fictive, mitice sau utopice, orice individ sau grup social îşi pune în valoare caracteristicile acestei apartenenţe (limbă, istorie, moravuri, comportament), pe care le raportează la trecut. Având în vedere faptul că între identitatea naţională şi cea culturală există o strânsă legătură, în tratarea temei identităţii culturale ne vom referi la elementul cel mai

[14] Jean, Bessière, André, Sylvie – *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Paris, Edition l'Harmattan, 2002, p. 185-186.

important, şi anume limba. Atât identitatea culturală cât şi cea naţională exprimă, în cazul scriitorului Istrati, sentimentul apartenenţei la o anumită cultură, la un anumit grup etnic. Precum se ştie, majoritatea operelor au fost scrise mai întâi în limba franceză, limbă învăţată din operele marilor scriitori clasici, şi numai ulterior le-a tradus în limba lui maternă. Aflat sub influenţa puternică a limbii materne, autorul conferă textelor sale o sensibilitate românească.

Panait Istrati se numără printre acei scriitori francofoni care duc tot timpul o luptă permanentă pentru a se autodefini, pentru a se autoidentifica. Limba franceză, folosită de scriitor, constituie prin excelenţă acel mijloc care exprimă căutarea identităţii. Această limbă nu apare ca un cod naţional, ci mai degrabă ca un semn al creativităţii literare. Am putea afirma că această limbă reprezintă o legătură între alianţa originală de unitate şi de diversitate culturală. Ea este mijlocul expresiv care permite metisajul celor două culturi, române şi franceze, dar poate fi considerată drept un topos cultural, care permite scriitorului să-şi aprofundeze şi să-şi diversifice ideea identităţii sale. Un scriitor francofon, de genul lui Panait Istrati, se ocupă cu identitatea lui, redefinind-o în raport cu alteritatea. Folosind codul lingvistic francez, Istrati ne prezintă un univers în raport cu *celălalt*, în raport cu contextul policultural, cu lumea polivalentă în care se recunoaşte. Stăpânirea unei limbi afirmă originalitatea, identitatea, punctul de vedere al scriitorului, iar ceea ce exprimă fără încetare individualitatea lui este fără îndoială folosirea limbii. În cazul lui Panait Istrati, francofonia literară apare ca un ansamblu multicultural, plurilingvistic. Aceasta devine o formă de exprimare lingvistică, care duce la simultaneitatea unei pluralităţi de culturi dar şi la confundarea identităţii eului cu identitatea celuilalt. Pentru acest scriitor brăilean, afirmarea identităţii sale culturale are un dublu scop : cunoaşterea sinelui dar şi recunoaşterea lui de către celălalt. Cultura pentru el devine un ideal de atins.

Căutarea identităţii culturale într-un context multicultural se înscrie ca o tentativă ideală de a-l convinge pe Celălalt, de a-l face să înţeleagă propriul său principiu de realitate, de a-l face să înţeleagă identitatea propriei sale societăţi. Identitatea multiculturală în cadrul unei entităţi multiculturale, cum este şi francofonia, constituie „acel element care salvează atât pe scriitor cât şi pe cititor de la faimosul angrenaj al mutaţiilor culturale, de la agonie”[15]. Francofonia literară apare ca un adevărat proces de echilibru între arta scrisă şi identitatea culturală, deseori înţeleasă ca şi identitate naţională. Am putea spune chiar că ea determină modalitatea de contribuire a creaţiei literare la instaurarea şi la difuzarea sentimentului colectiv al identităţii culturale. Scrierea operelor istratiene în limba franceză, în viziunea noastră, nu trebuie interpretată în niciun caz ca fiind un act de negare al identităţii naţionale. Interesul pentru învăţarea acestei limbi străine ar putea fi explicat şi prin „setea” scriitorului pentru lectură. Întreaga lui operă se caracterizează prin prezenţa surprinzătoare a cuvintelor şi expresiilor româneşti sau de origine românească. A scrie în limba franceză nu se echivalează, la Istrati, cu dispariţia limbii şi a culturii româneşti, ci din contră, se poate spune că stilul său se află sub influenţa limbii române, iar atmosfera creată în opere este una specific românească. Scopul scriitorului a fost acela ca prin intermediul creaţiei sale să apropie barierele existente între cele două tipuri de culturi şi scrituri. Opere precum *Chira Chiralina, Moş Anghel, Ţaţa Minka, Ciulinii Bărăganului*, pun în lumină acele modalităţi folosite de către Istrati care contribuie la reflectarea culturii româneşti. Trebuie să recunoaştem că textele lui Istrati scrise iniţial în limba franceză sunt marcate din punct de vedere stilistic. Dar totuşi,

[15] Jean, Bessière, André, Sylvie, *op. cit.*, p. 188-189.

prin materialul principal al interpretării, care este limbajul, aceste texte constituie sprijinul demonstrativ şi necesar în relaţia naratorului cu receptorul şi cu textul său. Creaţia iniţială este precedată de momentul căutării interioare ale subiectului, ale sentimentelor, ale formelor şi cuvintelor. Este vorba despre momentul precreaţiei, despre o construcţie mintală, dinamică, din care lipseşte convenţia textului scris şi în care se manifestă relaţia intimă dintre autor şi limba lui maternă, aceasta fiind limba în care autorul îşi gândeşte textele şi în care, mai târziu, le şi va traduce. Luând în considerare cele afirmate, am putea spune că stilul lui Panait Istrati s-a format prin asimilarea conştiinţei de apartenenţă naţională. Modalitatea de inserare a cuvintelor străine în textul francez explică modul în care scriitorul brăilean şi-a construit textul înainte de a-l scrie în limba franceză, accentuând astfel şi existenţa a priori al textului :

> „ Majoritatea eroilor mei sunt români sau din România ; aceşti eroi au gândit şi au trăit în sufletul meu, timp de ani îndelungaţi în româneşte, oricît de universale ar părea simţirea lor redată în artă. Voi spune încă oamenilor de bine că dintre toate meleagurile contemplate de lumina ochilor mei, acelea care mi s-au întipărit în suflet pe când mă purta mama de mână, îmi sunt cele mai scumpe, şi numai un înstrăinat ca mine va şti să le ducă dorul şi să le dezmierde amintirea."[16]

Această modalitate la care apelează scriitorul este semnul căutării originilor, a identităţii culturale prin intermediul limbajului. Exprimarea sentimentului identităţii naţionale şi culturale va fi posibilă prin folosirea sinonimelor, a expresiilor idiomatice, a arhaismelor şi regionalismelor, prin adnotarea sau suprimarea detaliilor, cât şi prin folosirea unui limbaj muzical. Intenţia scriitorului cu introducerea cuvintelor româneşti scrise cu italic în textul francez, a fost aceea de a păstra culoarea locală a realităţii evocate într-un mod extralingvistic.

Prin urmare, putem afirma că anumite părţi ale operelor lui Panait Istrati pot fi discutate din perspectiva discursului identitar. Pe lângă faptul că oferă cititorilor o imagine complexă despre omul şi scriitorul Istrati, paginile autobiografice au deasemenea rolul de a pune faţă în faţă identitatea idem şi cea ipse, sau identitatea interioară şi exterioară a autorului. Oscilând tot timpul între două universuri, cât şi între trecut şi prezent, acest Gorki balcanic a simţit nevoia să aducă la suprafaţă toate ipostazele posibile şi existente ale identităţii sale, stârnindu-ne astfel atenţia asupra operelor sale semnificative. În ciuda atacurilor venite din partea criticilor literari, acest scriitor a reuşit întotdeauna să ne arate adevăratul său eu, pe acel idem pe care a fost suprapus un ipse.

BIBLIOGRAFIE

Bessière, Jean ; André, Sylvie – *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Paris, Edition l'Harmattan, 2002.

Boia, Lucian – *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000.

Buber, Martin – *Eu şi tu*, traducere şi prefaţă de Ştefan Aug. Doinaş, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.

Camilleri, C. – *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990.

Dubar, Claude – *Criza identităţilor. Interpretarea unei mutaţii*, Chişinău, Editura Ştiinţa, 2003.

Jutrin – Klener, Monique – *Panait Istrati, un chardon déraciné*, Paris, Editions Maspero, 1983.

[16] Al. Oprea, *Panait Istrati. Dosar al vieţii şi al operei*, Bucureşti, editura Minerva, 1976, pp. 376 – 377.

Kauffmann, Jean-Claude – *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Éditions Hachette Littératures, collection „Armand Collin", 2004.
Marian, Rodica – *Identitate şi alteritate*, Bucureşti, Editura Fundaţia Culturală Ideea Europeană, 2005.
Marin, Louis – *L'écriture de soi*, Paris, Editions Presses Universitaires de France, 1999.
Mucchielli, Alex – *L'identité*, Paris, PUF, 2002.
Oprea, Al. – *Panait Istrati. Dosar al vieţii şi al operei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984.
Ricoeur, Paul – *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
Ricoeur, Paul – *Temps et Récit. Le Temps raconté, T3*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
Todorov, Tzvetan – *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Institutul European Iaşi, 1994.
Revista de lingvistică şi ştiinţă literară, nr. 3, 1997.
Secolul 21 : Alteritatea, nr. 1-7, 2002.
Observatorul cultural, nr. 130, 2002.

ALICE VOINESCU ŞI DECADELE DE LA PONTIGNY

Drd. Oana HILOHI
Universitatea Bucureşti

Alice Voinescu, personalitate intelectuală complexă a perioadei interbelice, a participat între 1925 şi 1939 la Abbaye de Pontigny, loc unde amplitudinea orizontului său spiritual a aşezat-o firesc, alături de elita culturală europeană a timpului.

Conferinţa de la Institutul Francez, susţinută de Alice Voinescu în 1943, a reprezentat oportunitatea de a reda esenţa spirituală a Decadelor (o „Republică a Literelor", fenomen datorat iniţiativei lui Paul Desjardins), drept un mediu de dezbatere al unei pleiade europene de conştiinţă universală (André Gide, André Malraux, Roger Martin du Gard, Charles du Bos...).

Cuvinte-cheie: *Decade, Pontigny, erudit, tradiţie umanistă, conferinţă, jurnal*

În România interbelică a existat o galerie impresionantă de figuri feminine marcante, înzestrate atât cu inteligenţă, cât şi cu putere creatoare. Printre aceste personalităţi s-a remarcat şi Alice Voinescu, scriitoare, eseistă, profesoară universitară, critic de teatru.

Se naşte la 10 februarie 1885, la Turnu Severin, într-o familie de intelectuali. În 1908, a absolvit Facultatea de Litere şi Filosofie de la Bucureşti, luându-şi licenţa în filosofie cu Titu Maiorescu. Familia o trimite la studii în Germania şi Franţa pentru pregătirea unui doctorat, unde audiază cursurile unor cărturari precum Th. Lipps sau J.Volkett, Brunschvicg, Lalande, Dumas sau Delbos, familiarizându-se cu filosofia lui Cohen. În 1903, obţine doctoratul în filosofie la Sorbona cu tema „ L'interpretation de le doctrine de Kant par l'Ecole de Marburg. Etude sur l'idealism critique". Teza a fost publicată în Franţa, fiind apreciată în lumea academică occidentală. În 1922, devine profesor titular de estetică şi istoria teatrului la Conservatorul de Artă Dramatică din Bucureşti.

Între anii 1925-1939, a fost invitată verile în Franţa, în arondismentul Yonne din Bourgogne (la S-E de Paris) la Abbaye de Pontigny. Acolo, în incinta unei mănăstiri cisterciene, fondate în secolul al XII-lea, se organizau reuniuni culturale pe decade, la care luau parte personalităţi intelectuale de pretutindeni.

Transformarea abaţiei în centru cultural internaţional se va datora lui Paul Desjardins (1859-1940), profesor şi jurnalist francez, proprietar al castelului, care înfiinţează „Şcoala libertăţii", transformată în 1892 în „Uniunea pentru acţiune morală" şi apoi în „Uniunea pentru Adevăr".

În august 1910, s-au deschis Decadele de la Pontigny, reunind elitele intelectualităţii din toate ţările pentru a dezbate teme filosofico-religioase şi probleme literare. A fost adoptată o durată de şedere de zece zile (o decadă) şi la fiecare decadă participau 20 de persoane înainte de 1914 şi 50 de persoane după 1922. Către 1924-1925, Conversaţiile de la Pontigny au devenit o uimitoare reuşită intelectuală, chiar mondenă; pelerinajul aducea oameni de litere, profesori universitari, jurnalişti, oameni politici. Decadiştii au semnat cea mai frumoasă

carte de aur: de la Gide la Valéry, de la Malraux la Raymond Aron, de la Charles du Bos la Francois Mauriac, de la Leon Brunschvicg la Gaston Bachelard.

Decadele promovau marea tradiţie umanistă, fondată pe confruntarea opiniilor şi pe grija constantă a respectului libertăţii de spirit şi a metodelor care o apărau. Acest „Port-Royal de Champ" al secolului al XX-lea îşi fixase, ca regulă, să incite personalităţi străine acestui proiect de liberă conversaţie a spiritelor.

La 31 iulie 1910, se inaugurează Decadele de la Pontigny, consacrate „sentimentului justiţiei". Pentru a pregăti această redeschidere a abaţiei, Desjardins a imaginat un caiet-program adresat oaspeţilor prezenţi. Întâlnirile au fost organizate după modelul din epocă al congreselor internaţionale, al reuniunilor de vară ale universităţilor engleze şi al atelierelor de vacanţă americane.

Pontigny a oscilat între a reprezenta un ordin laic şi a fi o reţea deschisă şi fraternă a oamenilor reuniţi în mod voluntar. Atmosfera frăţiei monahale era completată de modelul familial, recognoscibil şi în revista „l'Union", care defineşte coordonatele secrete ale participanţilor.

Perioada 1922-1923 reprezintă o primă etapă semnificativă în istoria schimburilor intelectuale la nivel european, imediat după război apărând o criză a valorilor occidentale şi o nouă înţelegere a Orientului, după titlul anchetei „Apeluri din Orient". A urmat o confruntare pasională care a unit Orientul şi Occidentul, anul 1925 marcând apogeul acestei mişcări, care a împins Europa către o mai bună cunoaştere a Asiei. Actualitatea acestui demers multicultural l-a determinat pe Paul Desjardins să îl înscrie în programul Decadelor, Sylvain Lévi[1] şi René Grousset[2] îndemnând publicul să descopere comorile de înţelepciune şi de frumuseţe ale artei indiene şi chineze, pe care lumea occidentală nu trebuia să le mai ignore, aceste valori fiind văzute într-o complementaritate necesară celor vestice.

Acest apel nu a fost împărtăşit de Massis[3] şi Valéry[4], care identificau un pericol spre iraţionalism ori, respectiv, o tendinţă germanică, implicit franceză. În 1925, Valéry vine pentru două zile la Pontigny, unde îşi consacră poziţia sa de apărător al viziunii europene, fiind combătut de Paul Desjardins, care se manifesta explicit în favoarea unui curcubeu spiritual.

Unul din motivele prestigiului oferit de cercurile de la Pontigny era dat de selecţia rafinată a participanţilor, care funcţiona după criteriile larg cunoscute ale culturii franceze în general, elitiste şi aproape rezervate. Dezbaterile formale erau completate de o atmosferă de viaţă cotidiană, care a avut un rol esenţial în întâlnirile dintre participanţi, contactul personal – în afara exprimărilor ce ţineau de comunicarea academică – favorizând „chimia" unor relaţii umane faţă în faţă. Chiar personalităţi consacrate, cu o operă cunoscută reciproc, au ajuns să închege amiciţii, datorită momentelor exterioare prezentărilor cu caracter oficial (Gide şi Mauriac, Gide şi du Bos, Maurois şi du Bos au dezvoltat raporturi foarte strânse).

[1] Sylvain Lévi (1863-1935) , orientalist şi indianist. Cartea sa „Teatrul Indian" este o lucrare de referinţă pe această temă. A predat sanscrita la Sorbona. După numirea sa ca profesor la Collège de France , a vizitat India şi Japonia şi a publicat „Doctrina sacrificiului în Brahmanele".

[2] René Grousset (1885-1952), istoric francez, pasionat de cultura Asiei. A urmat facultatea din Montpellier, după care a devenit profesor de istorie şi geografie la Şcoala de Limbi Orientale din Paris. În anul 1946 , intră în Academia Franceză cu drepturi depline. Opere: „Istoria Asiei", „Civilizaţiile din Orient", „Epopeea Cruciaţilor".

[3] Henri Massis (1886-1970), eseist francez, critic literar şi istoric al literaturii.

[4] Paul Valéry (1871-1945), scriitor francez, autor de poeme şi eseuri, reprezentant al simbolismului tardiv în literatura franceză.

Calea succesului intelectual şi monden, care făcea din Pontigny un forum redutabil, se înscria pe rezultanta unui triplu patronaj al unei comunităţi frăţeşti („monastico”- literare), aristocratice (sub raportul unei atente selecţii) şi ezoterice (dată de înţelesul că valoarea este legată de secretul şi de superioritatea iniţierii). În ciuda unui risc de a fi perceput altceva, el nu a fost un club oligarhic, arogant şi steril, întâlnirile fiind deschise atât universitarilor, cât şi tinereţii.

Dintre tinerii, care au avut Pontigny ca parcurs al consacrării lor, se pot numi: Jean Prévost şi Ramon Fernandez, Malraux, André Chamson – care se exprima astfel:

Avantajul inestimabil al acestei întâlniri de la Pontigny este că a făcut posibilă intrarea noastră, (a tinerilor) în intimitatea celor mai vârstnici. Gide, Martin du Gard, Schlumberger ne-au primit în intimitatea lor. Generoşi cu timpul lor, atunci când era vorba de tinerii confraţi, ne invitau, ne vizitau... (Mazauric 1972: 126)

Unul din punctele cardinale, asupra căruia s-a orientat Pontigny, a fost modalitatea aplicării unui umanism total, fiind tentat să identifice sursa valorilor umanismului occidental sau locul unde se întrepătrund creştinismul cu umanismul laic. Această problemă a unui supracreştinism (care i-a divizat aici pe Desjardins de Gide sau de Martin du Gard) s-a pus în contextul în care intelectualitatea catolică trebuia să admită că, începând cu secolul al XX-lea, catolicismul nu mai însemna decât un angajament personal, la rândul lui în acord necesar cu societatea şi politica timpului său.

Paul Desjardins, care era o conştiinţă liberă, nu renunţase la reflecţii asupre raporturilor dintre religie şi raţiune, între o religie spiritualizată şi o raţiune critică şi practică. Brunschvicg[5] identifică religia cu viaţa spirituală, crezând că un plus de ştiinţă conduce în mod necesar către o religie de un nivel superior, respingând abordarea psihologistă sau personală a lui Kierkegaard referitoare la divinitate.

Modelul şcolar pe care Paul Desjardins a încercat să-l promoveze era, înainte de toate, legat de ceea ce punea în valoare omul, adică mult mai mult decât cunoştinţele sau aptitudinile intelectuale sau practice. Acestea erau văzute obligatoriu convergente către un punct cert, verificabil, acela al unei unităţi şi al unei integralităţi ale fiinţei umane. Aceste principii – care fuseseră exprimate anterior de către gânditorii socialişti, favorabili unei educaţii integrale – rămăseseră în viziunea lui Desjardins mereu actuale şi mereu ardente.

În 1923, la Pontigny, el amintea cele trei accepţiuni ale termenului „umanist”. Primul propunea opoziţia dintre cunoaşterea omului şi cunoaşterea de Dumnezeu, al doilea încerca să distingă omul de animal şi ultimul definea unitatea omului prin opoziţie cu cea a specialistului, a tehnicianului, prezentându-se materiale ale unui „nou umanism” (Maurice Emmanuel, Pierre Hamp, H.G.Wells etc.).

Aceste două teme (religia şi educaţia) au legat Pontigny de dinaintea războiului cu cel de după, descoperindu-l pe Desjardins ca fiind un viguros idealist. Viziunea lui nu putea fi redusă la identificarea cu vreun curent doctrinar cunoscut, însă, în mod cert, Desjardins se afla la polul opus faţă de raţionalismul sectar.

Pontigny nu a fost un focar de propagandă revoluţionară, ci un loc al apărării valorilor esenţiale ale unui liberalism aflat în pericol de contestare; a încurajat cugetările critice la adresa democraţiei parlamentare, menite a corija cele mai vizibile erori ale

[5] Léon Brunschvicg (1869-1944), filosof francez, profesor de filosofie la Sorbona. A scris studii despre Montaigne, Descartes şi Pascal, precum şi.-
un manual de filosofie publicat postum. Reinterpretarea lui Descartes a devenit fundamentul noului idealism.

sistemului politic. Întâlnirea dintre Desjardins şi Henri de Man[6] a contribuit la o orientare treptată a Decadelor către chestiuni politice şi, începând din 1932, evenimentele internaţionale, prin gravitatea lor, s-au impus de la sine în atenţia generală a societăţii şi, firește, a decadiştilor.

La Decade au participat atât liberali, cât şi socialişti. Ideile politice erau promovate de practicieni ai mediului politic şi social, mari jurnalişti sau universitari de seamă. Contextul intelectual al anilor 1928, 1929 reflecta din plin întrebările unei epoci, ce dorea o înnoire salvatoare, fiind convinsă de o degradare politică a prezentului. Termenul ,,revoluţie" se întâlnea frecvent în discursuri, atitudini sau gânduri personale. Henri de Man a fost figura centrală a Decadei din 1929, prezentând chestiuni ce puneau în legătură socialismul cu capitalismul.

Reuşita unică a Decadelor dintre 1922-1931 s-a datorat promovării unei Europe intelectuale, dincolo de naţionalitate sau de clasă socială, lucru inedit al acelei epoci. Faptul se poate explica prin definirea lui Paul Desjardins nu doar ca un învăţat francez, ci mai ales ca un adept al unui travaliu colectiv. El a rămas consecvent acestui crez, chiar dacă, începând din 1930, primele semne ale fragilităţii proiectului său general european au început să se adune. Totuşi, Pontigny s-a dovedit drept manifestarea colectivă a unui vis despre o ,,Republică a Literelor", chiar dacă, în mod sincer, acest spirit n-a fost îmbrăţişat decât de o minoritate a unei alte minorităţi – de cea intelectuală. În august 1937, Roger Martin du Gard îi scria lui André Gide, anunţându-l de pregătirile pentru o viitoare decadă literară, în acest scop căutând să mobilizeze decadiştii clasici pentru un Pontigny de modă veche, ce ar fi adus la viaţă, pentru ultima dată, spiritul Decadelor. Dar, la Decada franco-engleză, problemele literare au fost depăşite, înglobate de temele politice şi sociale sau de cele filosofice (acestea, tradiţional, aveau consacrată o întâlnire din trei).

Decadele de la Pontigny dintre 1910-1939 au permis generaţiilor de intelectuali să se întâlnească şi să se angajeze în diverse dezbateri. Spiritul de la Cerisy a fost marcat de o mare participare a femeilor, care au completat varietatea temelor şi au adăugat pe agenda colocviilor idei remarcante. Nu există nicio îndoială că femeile au lucrat pentru a deschide seminarii intelectuale, acestea păstrându-şi specificitatea, şi anume aceea de a fi deschise, libere, permiţând unui număr important de femei să se afirme pe scena intelectuală.

Michel Trebitsch,[7] la simpozionul din 2002, ,,100 de ani de întâlniri intelectuale de la Pontigny şi Cerisy", a declarat că:

> Prezenţa feminină la Cerisy, departe de a fi semnificat doar o anumită virilizare a atributelor feminine, a deschis, de asemenea, şi alte tematici – atât în privinţa rolului crescând al femeilor în câmpul intelectual, cât şi în ceea ce priveşte refuzul acestora de a rămâne în interiorul unor posturi tradiţional desemnate. (Trebitsch 2005: 27)

În 1925, la recomandarea lui Charles du Bos[8] şi Bernard Groethuysen[9], Alice Voinescu este invitată la Decadele de la Pontigny, participând la întrunirile din 1928, 1929,

[6] Henri de Man (1885-1953), om politic belgian şi publicist socialist, profesor de psihologie socială.
[7] Michel Trebitsch, istoric francez, preocupat de poziţia intelectualilor în istorie; studii despre filosoful Henri Lefebvre.
[8] Charles du Bos (1882-1939), critic literar francez, studii de mare erudiţie şi intuiţie critică, preocupat de analiza individualităţii artistice a operei literare.
[9] Bernard Groethuysen (1880-1946), filosof, sociolog, istoric şi critic literar german, cunoscut pentru studiile sale în antropologie şi despre Revoluţia Franceză.

1930, 1932 şi 1938, de care îşi aminteşte atât în „Jurnal", cât şi într-o conferinţă susţinută la 25 mai 1943 la Institutul Francez din Bucureşti.

Odată cu participarea entuziastă la acele activităţi, Alice Voinescu s-a făcut cunoscută în Occident şi a legat preţioase şi trainice prietenii cu André Gide, Paul Claudel, André Malraux, Francois Mauriac, Charles du Bos, Roger Martin du Gard. Decadele de la Pontigny i-au inoculat respectul faţă de valorile umane, morale şi culturale, precum şi spiritul de toleranţă, principii pe care n-a încetat să le apere, chiar cu preţul libertăţii sale individuale. Prin formaţia sa spirituală deja confirmată, Alice Voinescu poate fi creditată că nu Pontigny reprezintă filonul devotamentului său social şi filosofic, ci întâlnirile de la Pontigny reprezintă confirmarea unui nivel de conştiinţă deja probat.

Întrunirile la care a participat Alice Voinescu au abordat teme diverse, cu subiecte anume alese, cu caracter general şi de actualitate, din diferite domenii: artă, literatură, politică, religie, istorie, filosofie, muzică etc. În legătură cu decada 21 august-31 august 1930, cu tema „Despre reuşita clasicului în artă", Alice Voinescu aminteşte în „Jurnal" dezamăgirea resimţită din cauza absenţei lui Gide, a lui Martin du Gard sau a lui Mauriac, însă atmosfera se animează prin prezenţa altor intelectuali de valoare (Emmanuel, Frank Martin, de Souza, Massignon) :

Nu cunosc la noi savanţi şi eruditi, mai ales de calibrul acestora. Lecţie foarte profitabilă de probitate intelectuală – învingerea superficialului. Generalizare numai pe temei de experienţă bine analizată.... Ceilalţi dau un impuls şi conversaţiei, şi întregii atmosfere, care o mută din actual în viitor. (Voinescu 1997: 32-33)

La decada din acelaşi an dintre 1 septembrie – 11 septembrie cu tema „Despre transformarea adevărurilor speculative privind Universul fizic şi efectele sale în ordinea adevărurilor reale", îi remarcă pe tinerii Abraham şi Dustain, aşteptând mult de la Aron şi Jankélévitsch. A considerat întrunirea ca fiind bună, cel puţin din punct de vedere spiritual, dacă nu intelectual:

M-am mângâiat de lipsa notei eroice a acestor decade, a notei de «privilegiu» pe care o purtau aşa de izbitor decadele anului trecut. E o antrenare pe pista obişnuită a conştiinţei, dar cu siguranţă e o antrenare. Voi alerga, desigur mai departe cu o unitate cel puţin, decât am făcut-o până acum. (Voinescu 1997: 38-39)

În schimb:

Ce bucurie a spiritului lecţia lui Desjardins!...Am fost o clipă aşa fericită când mi-a spus – ca pe o taină ce nu trebuia comunicată decât celor iniţiaţi:«Dieu est du côté des infidèles[10]». Surâdea, dar nu ca Voltaire de data asta, ci ca un bătrân care a descoperit un leac! (Voinescu 1997: 37-38)

La 23 mai 1943, Alice Voinescu este invitată la Institutul Francez din Bucureşti, unde a susţinut o foarte interesantă conferinţă în limba franceză[11], depănând câteva amintiri despre Pontigny. Ca pedagog şi orator, ţine să-şi introducă auditoriul nu numai în atmosfera spirituală a Decadelor, dar şi în peisajul natural în care superlativul de conştiinţă îşi găseşte refugiul său de mediu înconjurător. Reuşeşte să redea atât din magia unor iniţiaţi ai logosului – conclav la care este invitată să i se alăture - , cât şi din armonia pastorală a locurilor:

[10] „Dumnezeu este de partea necredincioşilor".

[11] Textul conferinţei s-a regăsit în articolul „Abaţia din Pontigny" din revista „Amfitrion", nr.1, 2007 şi în articolul „Alice Voinescu, témoin de Gide à Pontigny" din „Bulletin des Amis d'André Gide", vol.27, nr.121, 1999.

Traversând câmpia vălurită a Burgundiei înspre capătul regiunii Champagne, acolo unde viile şi câmpurile de grâu îşi desfăşoară abundenţa până la orizontul împresurat de păduri, călătorul e surprins să vadă de departe răsărind din acest pământ atât de calm şi înălţându-se spre cerul nespus de diafan, imensa şi masiva stâncă arhitecturală a Abaţiei de la Pontigny. (Voinescu 2007: 65)

Alice Voinescu primeşte un botez spiritual de intrare în lumea destul de restrânsă a vârfurilor intelectuale europene prin sprijinul acordat de două mari nume ale momentului:

Unul din naşii mei a fost acel drag Charles du Bos – critic literar de mare clasă, între timp profesor universitar şi fervent catolic. Celălalt, Bernard Groethuysen, filosof german de origine olandeză – autor al «Originii burgheziei franceze», lucrare scrisă în franceză, din convingere cetăţean al lumii, cu inima cetăţean francez – şi inima aceea va avea întâietate înainte de război, căci şi-a cerut naturalizarea franceză...Cu «naşi» atât de zdraveni, nu era prea greu să fi admis la Pontigny. (Voinescu 2007: 66)

Faptul că spiritul e transcendent în vitregia epocilor, este dovedit de convergenţa între o aristocraţie cavalerească – responsabilă de cucerirea locului cu opt secole înainte – şi o aristocraţie intelectuală, care îşi găseşte găzduire la Pontigny:

Desigur, aşa cum o releva Curtius, nota fundamentală a vieţii la mănăstire era nobleţea ţinutei spirituale, dar această notă era mai puţin susţinută de acele imperceptibile armonii, care dau reuniunii bărbaţilor şi femeilor de toate vârstele acea graţie a relaţiilor umane impecabile; şi pentru aceste nuanţe, zâna de la Pontigny era în mod particular sensibilă. Până la urmă, care erau condiţiile pentru a fi admis la Pontigny? Cred că pot răspunde fără ezitare, că se cerea, înainte de toate, o inteligenţă loială, o inimă deschisă şi acea modestie, fără de care cercetarea adevărului nu este decât o parodie înşelătoare. (Voinescu 2007: 66)

Pontigny dovedea, ca spaţiu intelectual, ceea ce durase şi ca spaţiu monastic: o fraternitate de grup, indiferent de datele ,,civile" ale membrilor săi. Impulsul unei atracţii către grup, către o desfăşurare cenobitică a individului meditativ, vine din conştiinţa necesităţii unei confrerii olimpiene a momentului:

Nu e nicio îndoială că această atmosferă era datorată tactului delicat al gazdelor, a căror energică îndrumare nu se exprima decât prin privirile şi surâsurile cele mai amable. Paul Desjardins ne-a dezvăluit odată secretul său: «legătura de prietenie e ţesută în întregime din idei adevărate».(...)

Astfel, Paul Desjardins spunea, cu surâsul său uneori de temut, că, dacă Pontigny în secolul al XII-lea fusese un refugiu al credinţei, noul Pontigny era o organizaţie în ajutorul inteligenţelor. Frământând cu curaj ideile, cercetând împreună valoarea lor, despărţind cu un eroic efort împotriva impulsurilor inimii, ideile adevărate de cele false, se ţesea acea lume în care sufletul şi spiritul puteau, în sfârşit, să respire. (Voinescu 2007: 66-67)

Alice Voinescu rememorează pentru auditoriu întâlnirile la care a participat, reuşind să transmită surescitarea către privitorii imaginari, atraşi către miracolul unei cunoaşteri spontane şi profunde prin talentul său pictografic. Emoţia descrierilor sale se transmite în fiecare scenă expusă, fie că este vorba de portretul unei personalităţi, fie că se referă la receptările sale proprii faţă de dialogurile acelui spaţiu apus:

Cât aş vrea să fiu în măsură să vă evoc una dintre aceste decade! Dar, pentru asta, ar trebui încă mai mult decît amintirea tuturor mişcărilor. Cum să retrăieşti aceste zvâcniri de

gânduri limpezi care se încrucişează, dar se şi ciocnesc, se topesc unele în altele, pentru ca apoi să se separe din nou, urmărind înălţimi care ar ameţi până şi pe cel mai iniţiat?(...)

Puteţi întrevedea chipul enigmatic şi fremătător al lui André Gide, aplecat cu fervoare asupra abisurilor tragice ale lui Shakespeare sau Nietzsche pentru a pândi în ele secretul succesului? Îl auziţi scandând cu voce slabă, pentru un auditoriu imaginar, versurile celui de-al 13-lea act din Faust, în care Goethe, printr-o pulsare vie interioară, face să se ivească un colţ al frumuseţii veşnice prin singurul ritm al cuvintelor? Puteţi înţelege această voce lâncezândă în replicile inflexiunilor sale precum o durere secretă, când vă vorbeşte de Keats sau de Hölderlin? (...)

Şi această linişte intenţionată, încăpăţânată a lui Roger Martin du Gard, de formare cartistă, care observa, înregistra, evalua cu atenţie ceea ce se petrecea, pentru a nu răspunde întrebărilor care i se puneau, decât mai târziu, prin vocea lui Jacques, Antoine sau Oscar Thibault. (Voinescu 1999: 96)

Alice Voinescu trece în revistă subiectele discutate la aceste întrevederi, reuşind să extragă exemplarul, ideea matrice a unor tematici de forţă în deceniile respective:

Cu altă ocazie, poate voi încerca să derulez înaintea voastră ceea ce am putut reţine din aceste numeroase discuţii. Pentru a vă face o idee totodată, urmaţi-mă în acest salon inundat de lumina atât de inedită a unei după-amiezi de august. Era în 1930, se discuta despre rolul tehnicii în dezvoltarea umanistă. Luc Dustin, medic şi poet, se întorsese de curând din China: aducea cu el o febră malignă, dar şi o largă documentare asupra evenimentelor care zdruncinau vechea civilizaţie. Conversaţia, prin nişte meandre neprevăzute, se abătuse de la cadrul iniţial. Umanistul european mergea să caute omul dincolo de continente (...)

Pe măsură ce discuţia avansa şi noi ne îndepărtam de Europa, se făceau simţite semnele indiferenţei în rândul auditoriului. Intervenţiile se făceau mai rar şi din ce în ce mai reci. Atunci, un suspin sugrumă vocea lui Paul Desjardins: «Ce ar putea face Europa pentru a salva sufletul Chinei?» (...)

Altă dată, tema discuţiilor ducea la tinerii de după război. Generaţia tinerilor de după 1870 şi cea de după 1914 îşi confruntau idealurile, metoda lor de lucru şi viaţa lor. Paul Desjardins şi Arthur Fontaine evocau amintiri personale atât de strâns legate de istorie: ne vorbeau despre doi liceeni care au mers în mod spontan să îşi ofere serviciul lui M. Thiers şi surâdeau la aceste amintiri, ca şi cum ar fi surâs la poznele nepoţilor lor.

Apoi derulau sub ochii noştri dramatica afacere Dreyfuss[12], care împinsese pe fiecare francez la meditaţie, iar pe unii dintre ei să aibă curajul să se implice. Apoi vine războiul din 1914, acest război inutil. Nu mai aveau vârsta de a merge pe front... (Voinescu 1999: 97-98)

Tonul expunerii este alert, povestitoarea reuşind să găsească prin cuvinte-cheie drumul către, mai curând, o realitate cinematografică, decât către o rememorare oarecare. Se poate ghici că profesoara Voinescu a fost, la rândul ei, în plină maturitate intelectuală, un discipol al unor iniţiaţi spiritual – nu doar emoţia adjuvantă acestor reconstituiri se poate observa în relatarea ei, dar şi convingerea, soliditatea unor aflări, pe care le degajă apelul la amintire, duc cu gândul la un extaz de cunoaştere, din care, gustând, ţine să împărtăşească la rându-i:

[12] „Afacerea Dreyfus" a fost unul din semnificativele momente din istoria contemporană a Franţei. Căpitanul francez Alfred Dreyfus şi-a legat numele de acest eveniment cu implicări importante pentru societatea franceză, dar şi europeană. Trădare, spionaj, antisemitism sunt câteva din „temele" acestei „afaceri" , în care s-au intersectat armata, justiţia, jurnalismul cu viaţa culturală şi cu opinia publică.

În fine, răsunau vocile sexagenarilor, a căror influenţă îşi luase avântul la începutul secolului. Unul din principalii săi lideri era André Gide. În compania lui Jean Schlumberger, ei evocară, în faţa noastră, munca combinată cu cea mai mare renunţare ascetică, pe care o făcea necesară apartenenţa privilegiată a gardei apropiate lui Stéphane Mallarmé, căreia i se propunea să cucerească viaţa prin frumuseţe pură(...)

Îmi amintesc de ziua în care vocea ezitantă a unei tinere – de origine germană – s-a ridicat pentru a examina conştient, loial, crimele trecutului. Ea înainta pe drumul adevărului, dar inima ei nu o putea susţine: izbucnea în plâns. Atunci s-a apropiat de ea un grup, care simboliza această prietenie frăţească de la Pontigny-le-Neuf: un mare rănit de război, Guérin Desjardins, şeful cercetăşiei din Franţa, sir Wiliam Stuart, profesor de franceză la Universitatea Cambridge, decanul unei universităţi americane, un tânăr scriitor italian, reprezentanţi ai ţărilor adversare patriei sale. Ei au înaintat către ea spontan, pentru a o consola, când vocea tânărului André Chamson, fiu de ţăran din Cevennes, a urcat parcă inspirată de această înţelepciune; el spunea că însuşi adevărul putea uneori să se nege în faţa ataşamentelor afective dintre fiinţele umane, fie ele ataşamente faţă de patrie. Un acord tacit încărcat de emoţie ne-a unit atunci (...)

Ultima dimineaţă la Pontigny, ziua plecării, precum prima serată a zilei sosirii, ne atingea aprig, aşa cum o pot face două anotimpuri: sosirea, şi anume primăvara, era îngrijorată, dar plină de speranţă, plecarea, asemenea unei dimineţi de septembrie, atunci când carele cu boi încep să adune recoltele în hambare şi rândunelele se îndepărtează uşoare şi suple. Dulce şi melancolică serenitatea sufletului, calmat de poverile sale şi copleşit de credinţa în viitor. Ultima convorbire are loc dimineaţa, uşor în grabă, nu se poate crede că s-a sfârşit, că trăsurica scârţâie sub greutatea bagajelor şi va pătrunde inima, după cum doar un sentiment de mâhnire şi de inevitabilă tristeţe ştie să o facă.

Vocea lui Paul Desjardins străpunge încă o dată liniştea aşteptării: nu trage nicio concluzie , dar oferă celor care duc mai departe numele de Pontigny în umanitate, o înviere a încrederii în forţa serenităţii lor regăsite; după cum odinioară călugării din Clairvaux se îmbărbătau pentru a fonda comunităţi noi, pelerinii din Abaţia Pontigny-le-Neuf se răspândesc în Europa şi chiar dincolo de oceane. (Voinescu 1999: 98-100)

Conferinţa susţinută de Alice Voinescu este ocazia a două probe: prima, a mărturisirii unui crez – Europa, în plină desfăşurare a unui război fratricid, nu cunoaşte beligeranţi în spaţiul spiritului, învingători sau învinşi; a doua este testul identităţii şi solidarităţii profesoarei faţă de o lume concretă, însă, în acelaşi timp, prin forţa împrejurărilor tragice, părând să aparţină unui paradis fratern, ideal, aproape imposibil de susţinut într-un vacarm al înfruntărilor somatice, gregare, distrugătoare. Cele două probe sunt, în fapt, axe ale unui filosof, care-şi exercită fiinţa, devenirea în circumstanţe, ce anticipează viitorul calvar postbelic.

Decadele de la Pontigny, departe de a întoarce spatele lumii, au tentat intelectualitatea să o descifreze, ghidată cel mai adesea de busola bogatului trecut umanist european şi de virtuţile sale de toleranţă şi de spirit critic. Pontigny a fost una dintre rarele instituţii intelectuale mediatoare într-o epocă traversată de conflicte. Poate pentru că, în Franţa, de la Montaigne încoace, cultul literaturii, atât de bine organizat de către Decade, avea ca scop să liniştească spiritele şi să exprime ce e mai bun în civilizaţie:

Cred că la Pontigny e atmosfera în care scăpam de falsificare. E climatul meu. Aşa îmi închipui «climatul» Paradisului, cel puţin pentru mine. Acolo, nicio tensiune. Sunt aşa cum

sunt – idealistă, firește... Mulţumesc lui Dumnezeu pentru zilele de viaţă adevărată... ca la Pontigny. (Voinescu 1997: 48)

Bibliografie

Surse

VOINESCU, Alice (1997), *Jurnal.* Ediţie îngrijită, evocare, tabel biobibliografic şi note de Ana Maria Murnu, cu o prefaţă de Alexandru Paleologu, Bucureşti, Editura Albatros.
VOINESCU, Alice (1999), « Alice Voinescu, témoin de Gide à Pontigny » în *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol.27, nr.121, 1999;
VOINESCU, Alice (2007), « Abaţia din Pontigny », traducere din limba franceză de Ana Maria Murnu, în revista *Amfitrion*, nr.1, 2007;

Referinţe

CHAUBET, François (2000), *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion .
MAZAURIC, Lucie (1972), *Avec André Chamson,* Paris, Plon;
TREBITSCH, Michel (2005), « Pour en finir avec l'histoire des intelectuels », dans S.I.E.C.L.E., *Colloque de Cerisy, 100 ans de rencontres intellectuelles de Pontigny à Cerisy,* éditions de l'IMEC, coll.„Inventaires".

"ÎNGERII ALBI" - JURNALUL DE FRONT: EXPERIENŢE FEMININE

Drd. Elena-Claudia ANCA
Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Războiul constituie o temă de predilecţie masculină, însă experienţa războiului a fost descrisă şi de către femei. Lucrarea îşi propune prezentarea unor jurnale feminine care evocă Primul Război Mondial. Este vorba despre doamne aparţinând aristocraţiei, care s-au implicat în îngrijirea răniţilor de pe front, înfiinţând spitale de campanie şi activând ca infirmiere: Regina Maria, Maria Cantacuzino-Enescu, Arabella Yarka, Yvonne Blondel.

Cuvinte-cheie: *tema războiului, jurnal feminin, războiul la feminin, stereotip*

Războiul la feminin – stereotipuri şi clişee ale Primului Război Mondial

Discursul istoric tradiţional, oficializat asupra războiului este axat asupra masculinului, rolul femeilor fiind minimalizat. Într-o lucrare celebră din 1929 asupra mărturiilor despre Primul Război Mondial, scriitorul francez Jean Norton Cru nu se referă în cele peste 300 de mărturii pe care le analizează la nicio scriere feminină, iar în definiţia pe care o dă termenului de „combatant" include personalul sanitar masculin, nu însă şi infirmierele de pe front.[1]

Primele studii de specialitate referitoare la rolul femeilor în războaie datează de la sfârşitul anilor '80 ai secolului trecut, ajungându-se în zilele noastre la o bibliografie impresionantă în domeniu. Foarte multe dintre lucrări se referă la implicarea femeilor în Primul Război Mondial. Prin amploarea sa, prin caracterul modern şi total al conflictului, „marele război" a presupus mobilizarea civililor în egală măsură cu cea a soldaţilor. Conceptul de *front* a fost reconsiderat şi există sintagma „frontul de acasă" care include eforturile celor rămaşi acasă pentru buna desfăşurarea a războiului, dar şi riscurile permanente la care erau supuşi civilii prin atacuri, bombardamente ale armatelor inamice, la fel ca şi în tranşee.

Experienţa femeilor în Primul Război Mondial a diferit în funcţie de naţionalitate, vârstă, statutul familial, poziţia socială. În lucrarea *Femeile şi Primul Război Mondial* Susan Grayzel[2] a analizat rolul pe care l-au jucat femeile în timpul desfăşurării războiului în diverse ţări, evocând experienţe şi viziuni diferite. În propaganda războiului, în afişe şi campanii de presă, imaginea femeii a fost clişeizată în ipostaze adesea contradictorii. La începutul războiului femeia a fost asociată cu căminul care trebuie protejat de atacurile inamicilor, femeia fiind mama şi soţia iubitoare, care din ipostaza de victimă neajutorată îşi îndeamnă soţul sau fiul să se înroleze. În acelaşi timp, unele afişe aduceau în prim-plan imagini alegorice ale diferitelor ţări implicate în conflict, reprezentate sub forma unor femei războinice, cu trimiteri mitologice, care îşi îndeamnă fiii să meargă la luptă. Treptat, femeile

[1] Jean Norton Cru, *Témoins,* Paris, Éditions Les Etincelles, 1929.
[2] Susan R. Grayzel, *Women and the First World War*, New York and London, Longman, 2002.

rămase acasă au preluat sarcinile bărbaţilor, implicându-se în munca din fabrici destinate tradiţional bărbaţilor (în special industria armamentului). După cum subliniază Susan Grayzel în lucrarea amintită, acest proces a generat o ambivalenţă a perceperii rolului femeii în război: pe de o parte femeile erau eroizate pentru munca pe care o depuneau, contribuind la desfăşurarea războiului, pe de altă parte erau condamnate pentru abandonarea rolului tradiţional de casnică şi mamă, fiind acuzate de imoralitate prin noul stil de viaţă adoptat şi asociate cu promiscuitatea sexuală.

Un rol important în crearea unor imagini stereotipe ale femeii în Primul Război Mondial l-au avut şi romanele de război apărute în epocă. În anul 1914 în Franţa guvernul a făcut un apel la scriitori pentru publicarea de scrieri cu caracter propagandistic pentru influenţarea opiniei publice asupra războiului. Cercetătoarea Nancy Sloan Goldberg a analizat rolul atribuit femeilor în romanele de război şi a constatat viziunea diferită, adesea contradictorie a autorilor. În romanele bărbaţilor femeia a fost frecvent asociată cu roluri negative, reluându-se stereotipuri ale literaturii din secolul anterior, precum femeia adulterină, profitoare, nimfomană, de unde tendinţa moralizatoare a autorilor, în timp ce în romanele scrise de femei predomină stereotipuri pozitive precum mama înţeleaptă şi iubitoare, logodnica sau soţia credincioasă care îşi aşteaptă iubitul plecat pe front, femeia războinică, martira.[3]

Una dintre imaginile emblematice ale femeii în Primul Război Mondial a fost aceea de infirmieră. Conform unor statistici ale Crucii Roşii franceze peste 20 de infirmiere franceze au fost ucise pe front, peste 1000 au fost decorate pentru meritele deosebite, iar peste 100000 de femei au fost implicate în Franţa în activitatea medicală pe front în anul 1918.[4] Infirmierele participante la Primul Război Mondial au lăsat mărturii importante, majoritatea redactate sub forma jurnalului. Jurnale de război ale infirmierelor (profesioniste sau voluntare) au existat în toate ţările implicate în conflict, însă multe dintre acestea s-au pierdut sau au fost distruse. În Europa există studii de specialitate dedicate analizei acestor mărturii, însă la noi este un domeniu de cercetare foarte puţin explorat.

Regina-soldat şi idealul României Mari

Lucrarea de faţă îşi propune prezentarea imaginii războiului în scrierile unor doamne din înalta societate românească de la începutul secolului al XX-lea, care s-au implicat în Primul Război Mondial prin acţiuni de voluntariat, înfiinţând spitale pentru răniţii de pe front sau activând ca infirmiere: Regina Maria, Maria Cantacuzino-Enescu, Arabella Yarka şi Yvonne Blondel.

Regina Maria, considerată într-o celebră biografie realizată de Hannah Pakula drept „ultima romantică", a fost cea mai admirată, carismatică şi mediatizată figură a monarhiei româneşti. Descendentă a regilor Angliei şi a ţarilor Rusiei, Maria şi-a dobândit celebritatea prin acţiunile caritabile întreprinse în timpul Primului Război Mondial şi activitatea sa de infirmieră pe front care i-au adus supranumele de „Mama răniţilor" sau „Regina-soldat". În anii care au urmat războiului s-a afirmat şi în plan politic, fiind un ambasador neoficial al ţării sale, făcând ca imaginea României să se identifice cu chipul său. Intrarea României în război a

[3] Nancy Sloan Goldberg, *Les Femmes, le civil et le soldat dans les romans de la Grande Guerre*, dans *Des Femmes écrivent la guerre*, sous la direction de Frédérique Chevilot et Anna Norris, Paris, Éditions Complicités, 2007.

[4] Cf. Ruth Amossy, *Les Recits des infirmieres de 1914-1918*, dans *Des Femmes écrivent la guerre*, sous la direction de Frédérique Chevilot et Anna Norris Paris, Éditions Complicités, 2007.

constituit punctul de plecare pentru redactarea jurnalului reginei, fragmente din jurnalul acelei perioade fiind reproduse în diverse publicaţii din ţară şi din străinătate.

Primul contact al Mariei cu realitatea războiului s-a produs cu ocazia Războaielor Balcanice din 1912-1913. Prima impresie a fost reacţia neaşteptată pe care o poate produce o declaraţie de război asupra mulţimii:

„E ciudat că o declaraţie de război poate stârni atâta entuziasm în popor; mulţimea e cuprinsă de o bucurie necugetată, ca şi când războiul ar fi un prilej de mare înveselire."[5]

Vizita pe front a constituit un punct de cotitură în viaţa tinerei prinţese care a fost profund impresionată de „grozăviile" războiului. Epidemia de holeră e declanşat în Maria dorinţa de a se face folositoare, trezind energii nebănuite. Iniţiativele sale în organizarea spitalelor şi activitatea de infirmieră i-au adus prestigiul de persoană curajoasă şi responsabilă, schimbând astfel percepţia anterioară de „prinţesă veselă şi zburdalnică". Prezenţa în mijlocul soldaţilor şi medicilor din lagărul de holerici de la Zimnicea a întărit legăturile viitoarei regine cu armata, constituind o experienţă utilă pentru conflictul care avea să izbucnească peste câţiva ani.

Jurnalul din timpul Primului Război Mondial constituie baza celui de al III-lea volum din memoriile reginei Maria, un adevărat best-seller din anii 1934-1936. Publicate iniţial în limba engleză sub titlul *The Story of My Life* la Londra, Toronto, Melbourne şi Sydney, memoriile au fost traduse în română, franceză, germană, suedeză, greacă, poloneză, cehă, italiană, sârbo-croată şi maghiară. Partea cea mai consistentă a memoriilor este dedicată anilor de război, autoarea introducând texte de corespondenţă, fotografii şi largi pasaje din jurnal, pe care le însoţeşte adesea de explicaţii şi comentarii:

„De aici înainte voi lăsa jurnalul meu să povestească cele ce se întâmplau, căci începând cu 14/24 august, mi-am scris în fiecare zi jurnalul. […] Bineînţeles, nu pot să-mi copiez jurnalul zi cu zi, aşadar, aleg ceea ce se integrează mai bine în povestirea mea. Uneori copiez mai multe zile în şir şi alteori trec peste câte un timp în care nu s-a întâmplat nimic mai însemnat."[6]

Anii de război sunt trăiţi cu fervoare de regina care face tot posibilul pentru a se pune în slujba ţării sale. Ea descrie toate evenimentele majore ale perioadei: neutralitatea, moartea reginei Elisabeta, intrarea în război de partea aliaţilor, invazia germană, moartea prinţului Mircea, retragerea la Iaşi, epidemia de tifos, activităţile de voluntariat în spitale, vizitele pe front, pacea impusă de germani şi sfârşitul războiului care a condus la naşterea României Mari.

Regina Maria a avut un rol esenţial în intrarea României în război de parte Antantei, iar discursul său diaristic evidenţiază asumarea statutului de „Mamă a naţiunii", reflectat în mentalul colectiv al soldaţilor care îndeplinesc gesturi sacrificiale motivaţi de idealul uniunii naţionale:

„După dejun am fost timp de vreo trei ceasuri în spitalele militare […] Cu cei grav răniţi încerc să vorbesc ceva mai mult. Ceea ce mă înduioşează mai mult decât pot spune, şi îmi umple ochii de lacrimi, e că ori de câte ori întreb dacă au dureri, toţi până la unul răspund: «Da, mă doare, dar nu-i nimic, numai să te faci împărăteasa tuturor românilor». Acesta e veşnicul lor refren."[7]

[5] Maria, Regina României, *Povestea vieţii mele,* vol. II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991, p. 353
[6] Maria, Regina României, *Povestea vieţii mele,* vol. III, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991, p. 69.
[7] *Ibidem*, p. 74.

Vizitele Mariei în spitale nu au încetat nici în preajma morţii prinţului Mircea, accentuând astfel zbuciumul lăuntric al femeii care nu trebuia să uite că este „Mama-Regină", nu doar mama lui Mircea. Activitatea din spitale a fost dublată de o susţinută propagandă pentru ridicarea moralului opiniei publice şi al soldaţilor în timpul retragerii la Iaşi, concretizată în articole pentru ziarul soldaţilor, cartea *Ţara mea*, realizarea de calendare pentru soldaţi, vizite pe front, vizite în sate.

În memorii regina sintetizează eforturile extraordinare, implicarea totală şi greutăţile acelei perioade, cu regretul de a nu fi putut face suficient:

„Camera mea ajunsese centrul tuturor energiilor, al tuturor disperărilor şi de la 9 dimineaţa la 11 seara nu puteam zice că un singur ceas era al meu. În afară de agitaţiile politice şi de strivitoarea chestiune a evacuării, mai aveam şi grija tuturor spitalelor şi neîncetata durere de a vedea că ne lipsesc cele mai necesare lucruri, care nu se puteau găsi nicăieri. Toate nevoile se adunau la mine şi nu le puteam rezolva decât ducându-mă eu însămi, mereu, în toate părţile şi supraveghind totul în persoană."[8]

Vizitele pe front în iarna anului 1916-1917 relevă starea deplorabilă a soldaţilor (slabi, zdrenţuiţi, prost hrăniţi), iar în Iaşi situaţia era îngrijorătoare din cauza lipsei de combustibil şi provizii şi a răspândirii tifosului. În aceste condiţii, este cu atât mai lăudabilă victoria românilor pe frontul de la Mărăşeşti în 1917.

Există momente în care suverana se simte copleşită de absurditatea războiului, văzând atâta suferinţă, „fiinţe atât de tinere şi atât de ciopârţite", iar umanitatea sa depăşeşte sentimentul naţional, pentru că în egală măsură simte compasiune faţă de soldaţii răniţi români, ruşi sau germani. Este semnificativă în acest sens întâlnirea cu un prizonier german rănit, un pictor din Munchen, cu care schimbă impresii despre artă, război, România, uitând „că ar fi trebuit să fim duşmănoşi."

Momentul de maxim dramatism al războiului pentru regină a fost constituit de semnarea păcii cu Germania, la care a refuzat să consimtă, preferând o abdicare demnă. Suferinţa provocată de plecarea forţată a Aliaţilor din România, deznădejdea şi jalea şi-au găsit cea mai potrivită exprimare în interpretarea unei bucăţi muzicale de către George Enescu, în onoarea străinilor veniţi să-şi ia rămas-bun:

„În fiecare notă mi se părea că aud strigătul de agonie al ţării noastre, iar în agonia ţării noastre se amesteca dârzenia rănită, încă neînvinsă, a unei regine care încerca cu ultima putere să ducă poporul pe singura cărare ce i se părea vrednică de el. […] Enescu sta drept, liniştit în mijlocul furtunii şi cânta ca un zeu una din cele mai splendide bucăţi de muzică ce s-au scris vreodată şi mi se părea că în sunetul viorii lui, se tânguia în hohote de jale, în noapte, toată durerea sufletului meu, pe care n-o puteam rosti în cuvinte."[9]

După lunile de restriște sub ocupaţia germană, vestea înfrângerii turcilor la Dardanele a readus speranţa românilor, iar capitularea Austriei a grăbit victoria Aliaţilor. Primirea triumfală de care s-a bucurat Maria la sosirea în Iaşi a confirmat recunoaşterea meritelor sale. Astfel, regina şi-a întărit faima de „Mamă" a tuturor românilor, contribuind la îndeplinirea idealului unităţii naţionale.

[8] *Ibidem*, p. 142.
[9] *Ibidem*, p. 381.

Maria Cantacuzino-Enescu – amintirile unei prinţese

Maria Cantacuzino-Enescu a fost una dintre marile doamne ale începutului de secol XX, fiind una dintre cele mai frumoase şi mai curtate femei din înalta societate românească. Părinţii ei, Dimitrie Rosetti Tescani şi Alice - născută Jora, făceau parte din vechea nobilime a Moldovei. Prin căsătoria cu Mihai Cantacuzino, Maruca dobândeşte titlul de prinţesă, devenind nora unuia dintre cei mai bogaţi oameni din România acelei vremi (prinţul Gheorghe Grigore Cantacuzino, zis „Nababul").

În anul 2000 au fost publicate pentru prima dată în traducere românească amintirile prinţesei cu titlul *Umbre şi lumini. Amintirile unei Prinţese Moldave*, în traducerea Elenei Bulai şi o prefaţă de C. Th. Ciobanu. Scrise în limba franceză la începutul anilor 1950 şi publicate în Franţa în 1955, cele peste 400 de pagini ale amintirilor acoperă aproape un secol (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea) şi constituie o bogată sursă documentară privind evoluţia societăţii româneşti.

Autoarea realizează o amplă autobiografie, folosind însemnările din jurnalul său, din care citează pasaje semnificative, pe care mai apoi le comentează. Temporalitatea este discontinuă, iar acolo unde sunt prezente, fragmentele diaristice vin să ilustreze evocările. Deşi declara că nu a dorit „să pozeze în scriitoare", autoarea dovedeşte talent narativ în conturarea unei atmosfere şi creionarea unor portrete, imprimând un stil unic scrisului său, caracterizat de către Dan C. Mihăilescu drept un fel de îmbinare între „forţa egocentric-pasională ce irigă tiparul reflexiv la Jeni Acterian, cu seninătatea princiară şi nobila stăpânire de sine din paginile lui Alice Voinescu, ori frenezia, fanteziile şi capriciile Cellei Delavrancea (din corespondenţă) cu buna cenzură de salon regal a Zoei Camărăşescu."[10]

Referindu-se la particularitatea stilului Mariei Cantacuzino-Enescu, Costi Rogozanu observa "cochetăria extraordinară a discursului său memorialistic" şi „regulile aristocratice ale expunerii", „un soi de omniscienţă memorialistică, arhaică şi fermecătoare în acelaşi timp". „Această omniscienţă este însoţită de o "interiorizare"-plafon, extrem de convenţională: izbucniri lirice, meditaţii filosofice de pension, toate întinzându-se pe foarte multe pagini şi camuflând, de multe ori, duritatea poveştilor în sine. Efectul este extraordinar: o viaţă tumultuoasă relatată lin, echilibrată perfect, transformată în destin."[11]

Amintirile au o dublă dedicaţie: lui George Enescu („cel care, de mai bine de o jumătate de secol, oferă Omenirii comorile inepuizabile ale geniului şi ale sufletului său") şi lui Constantin Cantacuzino („cel care a purtat trăsnetul în focul bătăliilor, întru salvarea ţării sale")[12].

Anii de război sunt descrişi prin transcrierea unor fragmente din jurnalului acelei perioade, fără respectarea ordinii cronologice, autoarea introducând portrete retrospective al unor personalităţi sau comentarii asupra evenimentelor prezentate. Izbucnirea Primului Război Mondial a surprins familia princiară în vacanţă în Franţa, ceea ce a condus la o întoarcere grăbită în România. O dată cu intrarea României în război, Maria Cantacuzino a preluat conducerea pavilionului 1 din cadrul Spitalului militar, „cel mai nenorocit, cel mai plin de păduchi dintre toate spitalele noastre", pe care l-a transformat în doar trei săptămâni „într-

[10] Dan C. Mihăilescu, *Maruca de sărbători*, în „Idei în dialog", nr. 1, ianuarie 2007.
[11] C. Rogozanu, *Poveştile Marucăi*, în "România literară", numărul 10, 2002.
[12] Maria Cantacuzino-Enescu, *Umbre şi lumini. Amintirile unei prinţese moldave*, text francez stabilit, traducere şi note de Elena Bulai, ediţie şi prefaţă de C. Th. Ciobanu, Oneşti, Editura Aristarc, 2000, p. 23.

un sanatoriu lucind de curăţenie, cu sală de operaţie de unde nu lipsea nimic şi cu o echipă de chirurgi englezi ce opera zi şi noapte."[13]

Retragerea populaţiei în Moldova este comparată cu un „exod în masă, neînchipuită defilare de fugari, pe jos, călare şi în trăsură". La Iaşi, Maruca se află adesea în prezenţa familiei regale şi are chiar câteva iniţiative politice şi diplomatice menite să influenţeze opinia suveranului, nu toate încununate de succes. Activitatea de îngrijire a răniţilor este continuată prin înfiinţarea unui spital având faima de „cel mai bine întreţinut", însă către sfârşitul războiului directoarea de spital simte lipsa de entuziasm într-un spital „lipsit de iluzii", în care până şi englezii par să se fi molipsit de spiritul „lasă-mă să te las" specific oriental. Tragismul războiului este accentuat de numărul mare al morţilor care sunt „atât de numeroşi că nu mai ajungi nici să-i îngropi ca pe nişte oameni şi sunt aruncaţi cu duzinile, la grămadă, într-o groapă, săpată în grabă, în afara oraşului, fără serviciu religios cel mai adesea, grăbiţi cum sunt toţi să scape de ei."[14]

Amintirile din anii de război ale Mariei Cantacuzino surprind o lume complexă, fiind mărturie a unui destin individual şi a unei epoci, iar inteligenţa, cultura şi sensibilitatea autoarei se fac simţite pe parcursul evocării.

Arabella Yarka – un jurnal despre dragoste şi război

Arabella Yarka este autoarea unui jurnal scris în limba franceză, publicat fragmentar în anul 1937, acea ediţie fiind tradusă recent şi publicată cu titlul *De pe o zi pe alta: carnet intim (1913-1918)*. Arabella a fost una dintre vedetele Bucureştiului *Belle Époque*, un copil adoptat, crescut într-o familie cu o avere impresionantă. Mama adevărată era o vieneză şi este posibil ca tatăl adoptiv, Scarlat Yarka, să fi fost tatăl natural. Tânăra s-a bucurat de o educaţie aleasă, fiind o fire veselă, o dansatoare entuziastă, o sportivă la modă, apărând adesea în cronicile mondene ale lui Claymoor, dar şi în anturajul familiei regale. Logodna şi căsătoria cu Carol Davilla (fiul actorului şi dramaturgului Alexandru Davilla şi nepotul doctorului Carol Davilla) au constituit punctul de plecare în redactarea jurnalului în anul 1913. Îndrăgostită de soţul chipeş, inteligent, dar cartofor, Arabella a fost în scurt timp dezamăgită, dar a continuat să se iluzioneze, iar divorţul din 1924 a lăsat-o într-o situaţie materială precară.

Iminenţa intrării României în Primul Război Mondial a fost o realitate greu de acceptat pentru tânăra aflată în vacanţă la mare: „Toate acestea sunt cleveteli. Nu vreau să ştiu de război!"[15] Arabella trăieşte drama războiului din perspectiva femeii îndrăgostite care îşi vede iubitul plecând pe front:

„Chiar dacă îmi dau foarte bine seama că a venit momentul să trecem la fapte şi că nu trebuie cu niciun preţ să ne abandonăm idealul naţional – recucerirea frumoasei Transilvanii – nu mă pot gândi decât cu groază, cu oroare la plecarea iubitului meu."[16]

Bombardamentele asupra Bucureştiului sunt descrise în detaliu, diarista criticând autorităţile pentru lipsa de informare faţă de locuitorii capitalei. Este criticată şi slaba pregătire a armatei române pentru confruntarea cu atacurile aeriene ale inamicilor. Fire voluntară, Arabella decide să se înroleze ca infirmieră a Crucii Roşii, nu înainte de a se fi convins că este în stare să reziste în faţa rănilor grave ale muribunzilor. Veştile despre actele

[13] *Ibidem*, p. 489.
[14] *Ibidem*, p. 623.
[15] Arabella Yarka, *De pe o zi pe alta: carnet intim (1913-1918)*, Bucureşti, Editura Compania, 2010, p. 87.
[16] *Ibidem*, p. 88.

de eroism ale soţului său pe front o fac să mediteze asupra condiţiei sale feminine şi a prejudecăţilor epocii care nu permit femeilor să se implice activ, dându-le ocazia de a-şi demonstra curajul în luptă:

„Mă simt împuţinată, umilită că trebuie să stau aici şi să nu fac nimic bun, nimic măreţ. Când va veni oare ziua în care voi putea da şi eu dovadă de curaj, săvârşind vreo faptă eroică? Fără doar şi poate, niciodată: mă voi învârti prin vreun spital din spatele frontului, îndeplinind nişte amărâte de sarcini de infirmieră. E revoltător să fii femeie!”[17]

Activând ca infirmieră la Filantropia, Arabella Yarka este nemulţumită de administrarea defectuoasă a spitalului, de mizerie, dezordine şi condiţiile insalubre care generează un spectacol grotesc:

„Peste tot domneşte o putoare îngrozitoare – un miros de mortăciune, nici mai mult nici mai puţin! Curăţenia din saloane lasă de dorit în chip ruşinos. Calci în puroi, în bălţi de sânge uscat sau pe jumătate închegat. Pe coridoare şi prin colţurile cabinetelor zac aruncate de-a valma membre amputate, lucruri hidoase uitate acolo, fără să se ţină seama că prin aceste încăperi trec răniţi.”[18]

Un episod tragicomic este reprezentat de plecarea Arabellei din Bucureşti către Moldova, într-o şaretă trasă de trei cai costelivi, într-o ţinută total nepotrivită pentru o astfel de călătorie. Diarista notează cu autoironie comicul situaţiei:

„Nu ştiu de ce m-am îmbrăcat de dimineaţă de parcă aş fi plecat într-o călătorie cu Orient-Express-ul. […] Trebuie că eram tare carghioasă, cocoţată pe capra şaretei ţărăneşti, împopoţonată ca o pariziancă şi ţinând în mână un nenorocit de bici cu mânerul noduros.”[19]

După aproape trei săptămâni de peripeţii, tânăra şi-a întâlnit soţul la Adjud, unde s-a alipit unui spital ambulant cu speranţa că va ajunge la Botoşani, unde s-ar fi aflat în siguranţă în casa soacrei sale, deşi visul ei secret era să plece pe front alături de Carol. Călătorind cu trenul-spital aproape două săptămâni, dedică mult timp redactării jurnalului şi meditează asupra „mentalităţii româneşti”, regretând, din perspectiva străinului nevoit să trăiască în altă ţară, „descompunerea morală ce macină toate clasele sociale din România”, demagogia politicienilor, incultura maselor, spiritul de „lasă-mă să te las”.

Ipostaza de „infirmieră privilegiată” în spitalul improvizat de către soacra sa la Botoşani nu o mulţumeşte pe Arabella care visează încă să îşi urmeze soţul pe front: „Doamne, să particip la o bătălie înverşunată, să aud «şuierând gloanţe» în jurul meu, să ajung, în sfârşit, să-mi pun cu adevărat curajul la încercare!”[20]

Încălcând regulamentele de război, cu complicitatea câtorva camarazi, Carol Davilla este de acord cu sosirea soţiei sale pe front. Este o adevărată aventură, iar tânăra vrea să se facă folositoare soţului şi regimentului. Este tratată cu încredere de către ofiţeri şi i se face „botezul focului”, fiind invitată să participe la un tir asupra tranşeelor inamice, însă în scurt timp prezenţa ei pe front este deconspirată. Nu i se va mai permite să revină pe front, în schimb i se acceptă înrolarea ca infirmieră într-un spital aflat în prima linie, la Oneşti. Alături de medicii Misiunii franceze, Arabella devine o infirmieră destoinică şi devotată, acceptând cele mai grele şi periculoase misiuni şi nu acceptă ideea părăsirii ţării în eventualitatea ocupării de către germani:

[17] *Ibidem*, p. 114.
[18] *Ibidem*, p. 117.
[19] *Ibidem*, p. 128.
[20] *Ibidem*, p. 189.

„Cum mi-ar sta să-mi las ţara acum? Aici nu mai e vorba de dragoste, ci de demnitate patriotică. Onoarea trebuie să rămână nepătată..."[21]

Jurnalul Arabellei Yarka constituie un document cu valoare istorică, dar şi literară, autoarea demonstrând talent în notarea febrilă a zilelor tensionate ale războiului, în descrierea portretelor şi a locurilor prin care trece, peste toate dominând zbuciumul interior al iubirii, oscilând între elanul inimii şi îndoiala raţiunii.

Yvonne Blondel – războiul pe frontul de sud al României

De origine franceză (fiica ambasadorului Franţei Camille Blondel), Yvonne Blondel a devenit româncă prin căsătoria cu Jean Cămărăşescu, membru al înaltei societăţi româneşti de la începutul secolului al XX-lea, prefect de Durostor şi Galaţi între 1913-1919. Yvonne este foarte ataşată de ţara de adopţie, însuşindu-şi idealul uniunii naţionale şi implicându-se în război pentru cauza românească, păstrând în acelaşi timp valorile franţuzeşti şi analizând uneori realităţile româneşti din perspectiva „străinului". Este foarte mândră de contribuţia tatălui său în consolidarea alianţei dintre cele două ţări, aceasta conducând la intrararea României în război de partea Franţei.

În jurnalul său autoarea descrie experienţa dramatică de pe frontul de sud al României, în Cadrilater şi Dobrogea, apoi retragerea în Moldova la începutul lui 1917. La fel ca şi în cazul Arabellei Yarka, vestea izbucnirii războiului o surprinde în vacanţă la Constanţa şi marchează ruptura între „viaţa de ieri şi cea de astăzi":

„Sosirea bruscă a unei telegrame a întrerupt dintr-o dată această încântare şi, ca o lovitură de tun, a spart frumoasa oglindă în care se reflectau marea şi infinitul ei, farmecul seducător al serilor cu lună şi orele trandafirii fără griji."[22]

Este interesant cum autoarea îşi însuşeşte motivaţia intrării României în război printr-o imagine emblematică a României Mari: „Fie ca din forma sa de corn, scumpa noastră Românie să redevină o mică pâine rotundă."[23]

Pentru a păstra impresiile imediate ale evenimentelor care vor urma, diarista ia hotărârea notării fidele în jurnal, deşi varianta publicată este o transcriere fragmentară (jurnalul se opreşte brusc în anul 1917, deşi notaţiile au continuat cu siguranţă) şi foarte stranie este eliminarea oricărei referiri la soţul Jean Cămărăşescu, ceea ce induce o oarecare îndoială asupra autenticităţii şi sincerităţii însemnărilor.

Yvonne Blondel relatează experienţa războiului în special din perspectiva infirmierei neobosite, care a înfiinţat şi condus spitale pentru răniţi. Primul spital improvizat este organizat chiar în clădirea prefecturii din Silistra, însă Yvonne va activa ca infirmieră în numeroase spitale aflate totdeauna în apropierea frontului, refuzând activitatea de infirmieră în spitalele bucureştene alături de mama sa.

Pe lângă descrierea ororilor războiului (morţi, răniţi, boli, foamete etc.), Yvonne Blondel acordă o deosebită atenţie prezentării locurilor de care se simte foarte ataşată (sudul Dobrogei), dar şi a locuitorilor săi (români, bulgari, turci, tătari, ţigani) pe care războiului i-a transformat din conlocuitori paşnici în duşmani. În acest sens sunt privite cu oroare atrocităţile săvârşite de bulgari asupra românilor, exemplele fiind numeroase în jurnal. Diarista priveşte

[21] *Ibidem*, p. 229.
[22] Yvonne Blondel, *Jurnal de război 196-1917. Frontrul de sud al României*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2005, p. 36.
[23] *Ibidem*, p. 39.

cu interes şi celelalte popoare cu care intră în contact: soldaţii ruşi şi sârbi pe care îi va îngriji în spitale cu aceeaşi abnegaţie, indiferent de naţionalitate. Pentru meritele sale deosebite, Yvonne Blondel a fost răsplătită cu Crucea Sfântul Gheorghe.

Concluzii

Discursul diaristic feminin din perioada Primului Război Mondial în România este constituit din mărturiile unor doamne aparţinând aristocraţiei, care şi-au redactat jurnalele în franceză sau engleză. Este posibil ca numărul relatărilor feminine despre război în România să fi fost mai mare (exista o modă a jurnalului în epocă), însă, din păcate, multe s-au pierdut sau au fost distruse, o cercetare în acest sens fiind necesară.

Cele patru scrieri la care ne-am referit nu constituie o sursă primară, toate fiind transcrise la vârsta senectuţii de către autoare sau membri ai familiei (cazul Yvonne Blondel), fiind adesea punct de reper pentru redactarea memoriilor (Regina Maria, Maria Cantacuzino-Enescu). Făcând parte dintr-o clasă socială privilegiată, autoarele s-au bucurat de o mai mare libertate de expresie şi acţiune faţă autoarele unor jurnale de război din alte ţări. Descrierea războiului surprinde o complexitate de aspecte: organizarea spitalelor pentru răniţi şi activitatea de infirmieră, pregătirea armatei, situaţia politică, evenimentele de pe front. Jurnalele cuprind meditaţii asupra războiului, asupra condiţiei feminine, având o deosebită valoare istorică, documentară, dar şi o valoare literară, impresionând prin frumuseţea evocărilor, acurateţea descrierilor şi galeria impresionantă de portrete, fiecare dintre autoare imprimând scrierii stilul său unic, original.

BIBLIOGRAFIE:

Blondel, Yvonne, *Jurnal de război 196-1917. Frontrul de sud al României*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2005

Cantacuzino-Enescu, Maria, *Umbre şi lumini. Amintirile unei prinţese moldave*, text francez stabilit, traducere şi note de Elena Bulai, ediţie şi prefaţă de C. Th. Ciobanu, Oneşti, Editura Aristarc, 2000

Chevilot, Frédérique, Norris, Anna, *Des Femmes écrivent la guerre*, Paris, Éditions Complicités, 2007

Cru, Jean Norton, *Témoins*, Paris, Éditions Les Etincelles, 1929

Grayzel, Susan R., *Women and the First World War*, New York and London, Longman, 2002

Maria, Regina României, *Povestea vieţii mele*, vol. I-III, traducere din limba engleză de Mărgărita Miller-Verghi, ediţie îngrijită şi note de Ioana Cracă, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceauşism,* I. *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iaşi, Editura Polirom, 2004

Pakula, Hannah, *Ultima romantică: viaţa reginei Maria a României*, Bucureşti, Editura Lider, 2003

Rogozanu, C., *Poveştile Marucăi*, în "România literară", numărul 10, 2002

Săndulescu, Al., *Întoarcere în timp. Memorialişti români,* Bucureşti, Editura MNLR, f.a.

Yarka, Arabella, *De pe o zi pe alta: carnet intim (1913-1918)*, Bucureşti, Editura Compania, 2010

UN OPTZECIST TIPIC: IOAN GROŞAN

Ramona Carla FĂRCAŞ (TRIFAN)
Universitatea Petru Maior, Tg.-Mures

Scopul acestei lucrări este de a evidenţia trăsăturile prozei lui Ioan Groşan. Ea scoate cu precădere în evidenţă calea pe care autorul a parcurs-o, de la tehnicile textualiste la cele existenţialiste, umorul şi intertextualitatea, trăsături care sugerează în mod clar faptul că este un scriitor tipic al optzecismului. Ioan Groşan se remarcă în peisajul literaturii române ca un scriitor matur, cu o abordare cu precădere ironică şi parodică a scriiturii.

Cuvinte-cheie: *tehnica textualistă, tehnică existenţialistă, umor, intertextualitate, ironie*

Referindu-se la scriitorii optzecişti în genere, Nicolae Manolescu observa o curioasă maturitate artistică a acestora, survenită nu se ştie când sau cum şi care nu permite, de cele mai multe ori, detectarea unui traseu iniţiatic, de formare, în cazul acestora.

Ioan Groşan nu face excepţie de la această trăsătură a generaţiei sale, el dovedindu-se şi prin alte aspecte ale stilului său literar, un postmodern clasic. Asumându-şi la modul ironic conştiinţa faptului că textul se fundamentează pe alt text, că la originea oricărei tentative de a scrie stă biblioteca, Groşan este însă atent şi la experienţa realului, la cotidian. Premisa livrescă se face simţită în toate prozele sale de debut, chiar dacă nu la fel de evidentă şi la fel de uşor de detectat.

Textualistul Ioan Groşan

Debutând în 1985 cu volumul de proză scurtă *Caravana cinematografică*, Ioan Groşan este unul dintre scriitorii optzecişti care au confirmat speranţele legate de această generaţie. Un inventar al temelor scriiturii lui ne indică înclinaţia acestuia pentru cotidian, derizoriu, banal, reunind întreaga panoplie a elementelor prozei optezciste: preferinţa pentru proza scurtă, tentele parodice, umorul de factură caragialiană, orientarea spre ludic şi experiment, spre ironie, autoreferenţialitate, spre livresc şi intertextualitate.

Critica l-a decretat , la debut, pe Ioan Groşan drept textualist, dar nu lipsesc şi alte –*isme*: realism, experimentalism, existenţialism,etc.

Deşi Eugen Simion nu pronunţă cuvântul textualist, proza lui Groşan este considerată ca având o deschidere tipică acestui procedeu:„…scriitorul stă la masa de lucru şi meditează, notează, corectează povestirea pe care tocmai o scrie…Povestirea are ca personaj-narator un autor care îşi caută temele şi stilul de a nara.”[1]

Nicolae Manolescu evită să-l încadreze pe Groşan în vreo direcţie anume, iar Radu G. Ţeposu apreciază că autorul „este printre puţinii creatori de şcoală nouă care n-au devenit prizonierii unei singure formule epice, asimilând, cu o complicitate matură, atât experienţa

[1] Eugen Simion, **Scriitori români de azi, IV,** Ed. Cartea românească, 1989, p.653

intertextualităţii, cât şi stilul perifrastic faulknerian ori minuţia cehoviană în descrierea platitudinii existenţiale."[2]

Încadrarea grăbită a lui Groşan, la debut, în rândul textualiştilor se datorează, în parte, unora dintre prozele sale scurte, în care acest procedeu este folosit mai degrabă ironic şi parodic, abordare regăsită, de altfel, şi la alţi scriitori optzecişti, pentru care, textualismul a reprezentat o temă ca oricare alta.

Jocul de-a textualismul este uşor de reperat în unele povestiri, precum în *Insula*, în care, autorul, parodiind blând textualismul, urmăreşte la treabă un narator ce tocmai scrie proza următoare a volumului său, *Caravana cinematografică*: „Chiar aşa: te aşezi comod, îţi pui scrumiera la îndemână, cotul se sprijină uşor de masă, încă nu apuci stiloul, deşi totul e foarte clar, mai ales începutul: caravana cinematografică intrând în sat pe un drum ciopârţit de ploaie (nu merge *ciopârţit,* e prea căutat, schimbi în minte cu *desfundat*), claxonând în neştire ca să-şi anunţe sosirea…Cuvintele se mişcă în tine, se dezmorţesc, trebuie să apuci stiloul, îi laşi vârful încet pe hârtie, un pic mândru, un pic temător, la treabă deci. Înţelegi? Aproape începi, aproape că rotunjeşti prima literă. Dar deodată îţi spui nu, nu încă, şi tot ce rămâne e o linie curbă, spinarea unei litere frângându-se brusc într-o pată grăsulie de cerneală."[3] Descoperim încă de aici, calitatea de personaje a actanţilor din povestirea *Caravana cinematografică*.

Modul şi scopul în care Ion Groşan foloseşte procedeele textualiste, jocul cu aceste tehnici ale creaţiei, este diferit de cel al textualiştilor, textualismul reprezentând in cazul lui-şi aici se apropie de Petru Cimpoeşu- doar un mijloc în plus de a demonstra stăpânirea tehnicilor optzeciste. De altfel încă din primul volum are loc o deplasare a interesului autorului dinspre problematica textuală spre cea existenţială.

Nici Eliza Deac nu-l înregimentează pe Groşan în direcţia textualistă, considerând că „ textualismul se dovedeşte o categorie prea strâmtă pentru abordarea acestor proze scurte; este mai justificat ca alăturarea lor să fie făcută în afara limitelor unei orientări anume, în baza tendinţei naturale a fiecărui scriitor de a medita, într-un mod mai mult sau mai puţin explicit, asupra instrumentelor pe care tradiţia i le pune la îndemână şi asupra rolului artei sale."[4]

La fel, Virgil Podoabă atrăgea atenţia că, în cazul lui Ioan Groşan, accentul ar trebui pus nu pe textualism ci pe problema revelaţiei:„…ioan Groşan are un instinct artistic prea puternic spre a se cantona în cadrele unei doctrine şi dacă majoritatea povestirilor sale din volumul de debut porneau de la şi se desfăşurau în virtutea unui principiu doctrinar, dar ajungeau în orizontul unei substanţe pe care n-o exploatau, cele din cartea de faţă, în schimb (*Trenul de noapte* – n.n.) pornesc din capul locului în căutarea substanţei, pe care o şi găsesc şi care este experienţa subiectivă, revelatoare, a personajelor".[5]

Critica literară s-a ferit să încadreze opera literară a lui Ion Groşan într-o anumită şcoală, generaţie sau curent, oferind în locul răspunsurilor doar anumite piste interpretative ale operei acestuia. S-a vorbit de Groşan ca de un continuator al realismului interbelic şi postbelic, un optzecist cu predispoziţie livrescă sau un rafinat umorist pe linia lui Caragiale. Acest statut indefinit poate fi un rezultat al absenţei unui centru de greutate determinat al operei sale, fapt ce permite diverse viziuni interpretative.

---

[2] Radu G. Ţeposu, ***Istoria tragică&grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.232

[3] Ioan Groşan, ***Insula*, în *Caravana cinematografică***, Ed. Corint, Bucureşti, 2005, p.20

[4] Eliza Deac, ***La uşa scriitorului***, în Vatra, nr. 9-10, 2009

[5] Virgil Podoabă, ***Dinspre tehnică spre substanţă***, în Familia, nr. 4/1990

De altfel autorul nu respinge aşezarea debutului său sub semnul textualismului, declarând într-un interviu că:„am fost textualist atât cât mi-a trebuit ca să intru în plutonul fruntaş care conducea atunci Turul Literaturii Române."

Deşi este de acord cu o oarecare seducţie exercitată la debut de către textualism asupra autorului, Virgil Podoabă respinge ideea căderii autorului în capcana textuării si vorbeşte despre o adoptare a acestuia doar în scopul subminării lui din interior, cu propriile arme:„Căci el, scriitor mai curând născut decât făcut, nu şi-a însuşit retori-poetica noilor prozatori şi nu i-a aplicat-în volumul de debut-prescripţiile decât pentru a o trăda din interior. Pentru a o trăda, firește, împrumutându-i fațada, convenţiile, mecanismele, topoi-i, litera, dar refuzându-i spiritul, ba chiar subminându-l în punctul său cel mai important şi, poate, cel mai vulnerabil: acela al raportului răsturnat dintre eveniment şi formă, trăire şi text, realitate şi livresc."[6]

În ce mă priveşte, eu n-aş merge atât de departe ca Virgil Podoabă în a vedea o intenţie de subminare a textualismului încă de la bun început în proza lui Ioan Groşan, acesta angajându-se, ca mai toţi optzeciştii, în curentul de denunţare a convenţiilor literaturii, chiar dacă stilul în care realizează această denunţare este unul impregnat de ironie şi umor. De altfel Ioan Groşan nu respinge *acuza* de textualism, care, în opinia lui, în acel context social-istoric, nu reprezenta practic o acuză „ci o etichetă ce-ţi conferea o oarecare nobleţe, fiindcă textualismul se opunea, pieziş şi eficient, literaturii oficiale (şi oficioase)."[7]

Ar fi o altă discuţie despre eficacitatea acestui tip de dizidenţă literară, caracterizată mai degrabă prin evadare şi eschivare de la realităţile sociale decât prin implicare şi luare de atitudine, fie ea şi în planul literaturii.

Prin aşezarea formei înaintea conţinutului, a livrescului înaintea trăirii, a realităţii, prozele textualiste sunt marcate de semnul eşecului. A scrie despre cum scrii în timp ce scrii înseamnă a transforma actul scrisului şi tehnicile ce-i sunt aservite în temă literară, limitând prin aceasta drastic posibilităţile scriiturii şi ignorând semnalele realului. Dacă debutul lui Ioan Groşan dă semnele unei astfel de contaminări păguboase, revirimentul nu întârzie să se producă chiar în acelaşi volum, orientarea autorului către existenţialism fiind considerată de către Virgil Podoabă o pârghie de salvare pe care prozatorul o acţionează la timp:„Prozatorul plonjează, firește, de pe malul livrescului şi înoată, respectând tehnica *noului val* deja vechi, în apele intertextualităţii, dar nu se lasă în voia curentului până la capăt, ci, desprinzându-se încet-încet de cei împreună cu care pornise şi virând într-o altă direcţie, ajunge să calce pe malul celălalt-acela pe care tocmai îl ignorase iniţial."[8] Celălalt mal, este reprezentat, firește, de experienţa realului, de trăire, mai pe scurt spus, este malul existenţialist.

Sustrăgându-se îngrădirilor unei singure formule epice, Ioan Groşan utilizează, ca toţi optzeciştii, procedee şi tehnici diverse, amestecând „în pasta perfidă a parodiei şi ironiei cele mai diverse maniere."[9]

Deşi Mircea Mihăieş vede şi el primele trei proze din volumul de debut ca stând sub semnul textualismului, consideră ca ele nu-l reprezintă pe Groşan, pe care îl situează în descendenţa *epicii pure* a lui Slavici şi Rebreanu, recunoscându-i autorului drept principală calitate mobilitatea.

[6] Virgil Podoabă***, Metamorfozele punctului***, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2004, p.120
[7] Nicoleta Cliveţ, ***Ioan Groşan, monografie***, Ed. Aula, Braşov, 2002, p.50.
[8] Virgil Podoabă, op. cit. p.
[9] Radu G. Ţeposu, op. cit. p. 232

Astfel, s-a vorbit în cazul lui Ioan Groşan despre o proză de analiză psihologică (M. Mihăieş), de o proză de atmosferă (Radu Călin Cristea), despre o artă epică ,,de o vigoare şi concizie aproape caragialeşti(V. Podoabă), de un epic similar lui Rebreanu sau Slavici.

De la textualism la existenţialism

Odată cu prozele din *Trenul de noapte*, Virgil Podoabă salută trecerea lui Ioan Groşan ,,de la experienţa textuală la cea existenţială şi, pe deasupra, chiar metafizică, întorcându-se astfel de pe promotoriul postmodernismului contingentalist şi antimetafizic-unde se cocoţase, dar numai spre a-l boicota din interior, în primele două texte şi în ultimul, Marea amărăciune-din volumul său de debut-pe malul modernismului metafizic, de-a dreptul! Unde îşi scrie povestirile discutate aici, din al doilea volum."[10]

Trecerea cu arme şi bagaje a scriitorului în altă tabără este uşor de remarcat, originea livrescă a povestirilor din primul volum fiind înlocuită de experienţa realului, redată printr-un fir epic viguros şi alert, printr-un umor de o factură diferită acolo unde apare, parcă potolit, grav.

Povestirea titulară a volumului debutează cu o discuţie dintre şeful de gară, domnul Fotiade şi acarul Simion. Domnul Fotiade este el însuşi un personaj oarecum misterios, fără biografie, acarul neştiind gara de unde fusese mutat în acel canton fără nume. Precizarea numelui locului e mereu amânată, literele de pe panoul cantonului fiind şterse de vreme. Iar intenţia fermă a acarului de a vopsi literele ce compun numele rămâne mereu în faza de intenţie.. Un loc fără nume prin care va trece un tren fără identitate sau oricum, cu o identitate misterioasă. Povestea trenului fantomatic ce trece fix la orele trei şi şapte minute din noapte, pe care domnul Fotiade i-o relatase deseori lui Simion, pare să se confirme, un telefon anunţând că trenul urma să treacă timp de trei nopţi (cifră cu atât de multe semnificaţii) prin halta lor. Simion, deşi nu prea credea în existenţa trenului, jucând rol de Toma necredinciosul, hotărăşte să sărbătorească evenimentul tăind în fiecare zi o găină. Trecerea trenului e însoţită de parfum de trandafiri (amintind de fantasticul lui Eliade din *Domnişoara Christina*), pe care însă Simion nu îl simte, dar şi de urletele rău prevestitoare ale câinelui.

Evadând din pustiul şi banalitatea unei vieţi cotidiene ajunse într-o fundătură (,,-Unde să mai zburăm? Mai pustiu ca aici nu e nicăieri." e răspunsul lui Simion la observaţia lui Fotiade că dacă ar opri trenul, aşa cum propusese Simion, ar putea fi mutaţi), Simion va face saltul în necunoscut, spre altceva, urcând în trenul de noapte al cărui parfum îl va simţi doar în momentul în care va fi prins înăuntru:,,Stâlpul semnalului cu lumină pâlpâitoare trecu pe lângă el şi el continua să izbească în uşa întunecată cu umărul şi cu genunchiul drept, şi-abia mai zări cu coada ochiului câinele zbătându-se în lanţ şi felinarul rămas în pragul uşii, şi-apoi cantonul dispărând şi grinzile verticale ale magaziei de lemne înşirându-se tot mai iute în urmă, şi se-ntoarse puţin şi văzu dalele peronului fugind una după alta şi, ca-ntr-o fulgerare, în lumina verzuie a propriei lanterne, faţa îngrozită a domnului Fotiade, fântâna, şi se gândi c-ar mai putea sări în şanţul cu iarbă ce trebuia să urmeze, dar atunci uşa se deschise, trăgându-l înăuntru, şi-n clipa aceea simţi, izbindu-l greu, mirosul de trandafiri."[11]

[10] Virgil Podoabă, ***Metamorfozele punctului***, Ed. Paralela 45, 2004, p. 129
[11] Ioan Groşan, ***Trenul de noapte***,în vol Caravana cinematografică Ed. Corint, 2005, p.307

În *Adolescentul* moartea bunicului îl determină pe copil să-şi pună primele întrebări serioase referitoare la viaţă şi moarte, la trecerea dincolo.

Poveştile bunicului despre cum reuşeau turcii şi tătarii să adune aurul cu care erau poleiţi pereţii bisericilor, dându-le foc, îl inspiră pe nepot să încerce să extragă aurul din bolovanii cu vine gălbui observaţi în albia râului de Feri, tovarăşul său de joacă:,,Aurul e un lucru viu, a zis atunci bunicul, trebuie numai să-l trezeşti, să-l scoţi din piatră, din apă, de unde se ascunde. El a întrebat cum să-l scoţi şi bunicul le-a spus că turcii şi tătarii când voiau să scoată aurul cu care erau poleiţi pereţii mănăstirilor, le dădeau foc şi aurul se mişca, se scurgea pe ziduri şi păgânii îl adunau, săreau pe cai şi ţuşti cu el în stepă, la nevestele şi copilaşii lor."[12]

Extragerea aurului este precedată de un întreg ritual care are rolul de a-i asigura reuşita, cei trei prieteni înţepându-şi degetele şi amestecându-şi sângele într-un legământ de sânge.

Însă încercarea de a extrage aur din piatră cu ajutorul focului, adică de a separa viul de masa inertă a pietrei, eşuează şi tot cam atunci se aud şi clopotele ce vestesc trecerea bunicului la cele veşnice.

Credinţa copilului în moartea aparentă a bunicului e întemeiată pe înţelegerea pe care ei doi o făcuseră:,,Claudiu, după ce-o să mor o să vii tu la mine la mormânt? O să vin bunicule, răspunse el…Când vii la fotbal, zisese bunicul ca şi cum i-ar fi ghicit gândurile, să treci pe lângă mormânt şi să baţi aşa, de trei ori, cu palma pe pământ. Eu o să aud şi-o să ştiu că eşti tu." [13]

Dar această credinţă în ideea că bunicul e viu va fi zdruncinată şi ea, atunci când, apropiind flacăra lumânării de un deget am acestuia, degetul va rămâne nemişcat şi nu se va feri din calea focului ca orice lucru viu pe care ,,focul îl doare". Dispariţia una câte una a credinţelor copilăriei şi revelaţia deplină a morţii îi vor provoca ieşirea din copilărie şi saltul spre o altă vârstă.

Umor şi intertextualitate

Excelent povestitor, Ioan Groşan şi-a câştigat un loc de onoare în rândul umoriştilor români, după cum remarca şi Nicolae Manolescu:,,Un umorist adevărat este Ioan Groşan în *Caravana cinematografică* şi în toate celelalte, şi încă unul doldora de talent, stăpân pe arta lui, de la început, ca mulţi dintre tinerii prozatori din generaţia 80, care nu ştiu unde şi când au învăţat să scrie."[14]

Apreciind calitatea umorului, *a hazului stilat* al lui Ioan Groşan, Manolescu subliniază numărul mic al prozatorilor care se pot lăuda că posedă această calitate şi-l încadrează pe Groşan în rândul umoriştilor ce par serioşi:,,E, cel puţin până la o anumită dată, serios, extrem de preocupat de ţinuta (dacă pot să mă exprim aşa) prozei lui…Ni se pare, depildă, că una din naraţiunile lui Ioan Groşan are un debut de proză umoristică; se adaugă însă numaidecât că proza cu pricina este de fapt serioasă şi dramatică."[15] Această alăturare a două calităţi, la prima vedere opuse, calitatea de a avea haz şi calitatea de a fi grav, la care critica procedează

[12] ibidem***, Adolescentul***,p.316
[13] Ioan Groşan, ***Adolescentul,*** în vol. ***Caravana cinematografică***, Ed. Corint, 2005, p 351
[14] Nicolae Manolescu, ***Istoria critică a literaturii române***, Ed. Paralela 45, Piteşti, p. 1369
[15] ibidem

atunci când vine vorba de textele lui Groşan, ar putea fi un rezultat al temerii că i se va imputa subaprecierea prozatorului.

În timp ce Nicolae Manolescu îl consideră un umorist de prim rang iar Eugen Simion îi recunoaşte ,,un fin simţ al umorului şi un stil ironic de bună calitate", Paul Cernat se disociază de vocile critice amintite, considerând că romanele publicate de la începutul anilor 90-metaficţiunea istorico-parodică din *O sută de ani de zile la porţile Orientului* sau satira SF din *Planeta Mediocrilor* nu depăşesc zona *facilului spumos*:,,Interesant e faptul că o parte a criticii vede în prozatorul maramureşean un *umorist* pornind de la volumele sale de povestiri din anii 80, Caravana cinematografică şi Trenul de noapte. În realitate, *umorismul* lui Groşan ţine mai ales de participarea scriitorului la gruparea satirică *Ars amatoria* din anii 70-80 şi de volumele sale postdecembriste, tributare băşcăliei social-politice de *moravuri grele* din *Academia Caţavencu* şi *Plai cu boi*".[16]

Umorul de bună calitate al lui Groşan şi numeroasele situaţii comice în care eroii lui se trezesc puşi transformă lectura într-una cu zâmbetul pe buze. Situaţiile comice rezultă, cel mai adesea, (aici proza lui Groşan întâlnindu-se cu cea a lui Petru Cimpoeşu) din discrepanţele ce apar între aşteptare şi realitate sau aşteptare şi împlinirea aşteptării. Un umor cu tente satirice, ironizând ridicolul unor personaje sau situaţii, se întâlneşte în *Insula* sau *Marea amărăciune*. În prima proză satira vizează cele două personaje: scriitorul de proza scurtă, după cum are el grijă să specifice şi directorul de gostat, plecaţi la vânătoare de teme literare şi clasificând speciile literare în funcţie de mărimea vânatului. În locul aşteptatei vânători de fazani care să se lase înghesuită în trei pagini şi jumătate, autorul de proză scurtă se va mulţumi, în disperare de cauză , cu o vânătoare de ciori.

Confirmând parcă afirmaţia lui Gheorghe Crăciun conform căreia nu se poate scrie decât unei femei, naratorul-scriitor din *Insula* îi scrie iubitei, povestindu-i un vis în care ei se află pe o insulă-bibliotecă în care ,,ultimele jucării rămase-cuvintele" e singura activitate posibilă, comunicarea prin propriile cuvinte fiindu-le imposibilă.

Conversaţia livrescă a celor doi ne aminteşte ca nimic nu se mai poate spune decât punând ghilimele de rigoare, pentru că totul a fost spus deja de alţii: ,,Era mai greu să vorbim, dar după o vreme reuşisem să ave, un repertoriu de fraze-tip din clasici cu care ne înţelegeam destul de bine…*Arăţi obosită astăzi* (Dreiser) – ziceam eu. *Mă doare capul* (Cezar Petrescu) – răspundeai tu. *Hai să plecăm de aici* (Cehov). *Nu!* (Ionescu). *Atunci pofteşte de îmbucă ceva* (Sadoveanu). *Nu vreau!* (Moartea lui Ivan Ilici). Făceam o pauză ca să-mi adun gândurile. *Am văzut azi-dimineaţă în dreptul peninsulei un animal ciudat* (Mihai Tican Rumano). *Ce vorbeşti?*! (Caragiale). *Aşa că ar fi bine s-o-ntindem mai încolo* (Faulkner). *N-ar fi mai bine să ne apărăm aici?* (Jules Verne). *Cum?* (Camus). *Să punem mâna pe-o lopată*…(A Toma). *Nu este o soluţie* (Eusebiu Camilar). *Au!* (Joyce). *Ce s-a întâmplat?* (Ibsen).*Migrena asta îngrozitoare* (Huxley). *Te doare tare?* (Ionel Teodoreanu. *Paştele mă-sii, dac-ai ştii!...(*Gib Mihaiescu). *Da, îngerul meu, înţeleg…* (Bolintineanu). *Nu înţelegi nimic. Şi de ce mă priveşti aşa*? (Agatha Christie). *Te iubesc* (Ion Grecea). *Cruţa-mă, te rog*…(Dostoievski). *Nu mai vrei să fim împreună?* (Cella Serghi). *N-am zis că nu vreau, am zis că nu pot* (Pascal). *Atunci du-te la dracu*! (Brecht). *Porcule!* (Celine*). Salutare*! (Breban). *Bună seara.* (Buzzati)."[17]

[16] Paul Cernat**,** ***Marea Amărăciune***, în Bucureştiul cultural, nr.94, 2010
[17] Ioan Groşan,op. cit.,p. 28

Încercarea naratorului scriitor (ale cărui scrisori adresate iubitei se vor transforma *în pretexte literare*) de a-şi păstra iubirea nu poate avea şanse de reuşită decât în singurul univers pe care-l înţelege şi stăpâneşte: cel al cuvintelor, decorul devenind, la propriu, livresc.

Odată cu descoperirea întrebării *Cine eşti?* Se pune însă şi problema identităţii, a indeterminării, a descoperirii că *eu sunt altul*, identitatea celor două personaje robinsoniene putând fi recompusă doar din trăsăturile altor personaje literare. Săpând în propria memorie, dar şi în nisipul insulei, naratorul încearcă cu febrilitate să dea un răspuns întrebării, livrescă şi ea:„Bine, dar atunci cum dracu să…cine Dumnezeu sunt?”

Încercarea de a-şi aminti date din biografia de dinainte de insulă, eşuează în livresc; amintirile lui sunt amintiri livreşti, accesul la amintiri personale fiindu-i blocat, la fel şi comunicarea prin propoziţii proprii, în final naratorul realizând statutul său de personaj de hârtie (tema Cărţii ce ne scrie pe toţi va apărea şi la Cărtărescu):„ Adu-ţi aminte, trebuie să fi fost o învăţătoare…sau strada, o stradă a ta, cu casa aceea frumoasă în care stătea madam Bova…nu, sigur că nu, nu madam asta…poate doamna Bovarinski, lăptăreasa poloneză care stătea în colţ…care colţ? Colţ cu Fialkovski? Aiurezi, monşer…Doamne, poate am fost bolnav odată, poate că am suferit şi m-am temut de moarte sau poate că am vrut o jucărie şi nu mi s-a dat, poate că am furat şi eu cireşe şi-am încurcat cânepa mătuşii Madeleine, adu-ţi aminte, ziceam…”[18] Trimiterile livreşti sunt nenumărate, de la Flaubert la Caragiale sau de la Creangă la Proust, naraţiunea e împânzită de aluzii intertextuale.

Săpăturile în nisipul insulei duc la descoperirea faptului că însuşi insula e o carte uriaşă, a cărei primă frază este identică cu cea cu care naratorul îşi începe scrisoarea, revelaţia statului lor de personaje de hârtie fiind primită cu resemnare:„Draga mea, stăm pe o carte. Asta e.”

Întreaga povestire devine astfel o parabolă a intertextualităţii, „o parabolă estetică şi prin reflex, ontologică (prescrierea realităţii prin ficţiune)…”[19]

Povestirea ce dă titlul volumului, *Caravana cinematografică*, reia, aşa cum observase Eugen Simion, tema pătrunderii ideologiei socialiste în satul tradiţional şi un personaj omniprezent în romanele obsedantului deceniu:activistul de partid. Însă, săpând în textul poveştii, se poate observa o altă temă, ce-i stă la bază: tema cărţii ce apare şi în alte povestiri. Şi nici n-ar putea fi altfel din moment ce existenţa livrescă a personajelor din Caravana cinematografică ne este semnalată încă din Insula, unde naratorul scriitor tocmai începuse o povestire a cărei primă frază este o variantă a celei cu care începe Caravana cinematografică. Livresc este naratorul din Insula, captiv într-o carte cu copertă roşie, livreşti sunt şi personajele sale, a căror existenţă se învârte în jurul carţilor cu scoarţe roşii ce constituie biblioteca, fiecare fiind, în felul său un povestitor: ţiganul Darcleu ce joacă rolul Şeherezadei pe lângă şeful de post pentru a i se ierta micile găinării comise, bibliotecara Corina ce povesteşte unui auditoriu absent. Tot povestitor este şi şoferul camionului, ce-i narează tânărului activist de partid idila sa cu Rosa Teleki.

Terenul pentru ideologizarea de partid este pregătit prin trimiterea în sat a camionului cu cărţi roşii însă îndoctrinarea celor din Mogoş este o sarcină practic imposibilă, disponibilitatea lor fiind doar una aparentă. De un umor spumos este încercarea de a-i explica teoretic ţiganului Darcleu ce presupune colectivizarea, acesta fiind absolut de acord cu ea,

[18] ibidem, p.30
[19] Radu G. Ţeposu**, Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.233

atâta timp cât nu aduce atingere proprietăţii sale. Eşecul încercării de a-l face pe Darcleu să priceapă devine ilustrativ pentru fiecare locuitor al satului.

O *insulă* este şi satul Mogoş, înconjurat de apele revărsate şi ,ţinându-i captivi pe cei veniţi să îndoctrineze şi pe viitorii îndoctrinaţi.

Aluziile intertextuale sunt şi în *Caravana cinematografică* la ele acasă:pe domnişoara Corina în timp ce-şi contemplă ciorapul agăţat în cuiul unei bănci, o duce gândul la Eminescu-„pe bănci de lemn, în scunda tavernă mohorâtă", directorul Benea, înscris la cuvânt în cadrul dezbaterii culturale ce urmează vizionării filmului, confirmă că „exact aşa a fost, luptam prin ploaie, prin frig, prin glonţ, prin baionete, vorba poetului, smulgând duşmanului terenul palmă cu palmă. *Tot înainte*!-striga sublocotenentul, *pentru România Mare, Dumnezeii mamii lor, că ne-au luat pământul sfânt al ţării*!...Purtaţi de vântul biruinţei săream toţi ca unul din tranşee.", şoarecele din biblioteca şcolii a fost botezat Grişa după *Cotul Donului*, şoferul Anton îi recită bucătăresei „Muma lui Ştefan cel Mare" de Bolintineanu, etc.

În *Marea amărăciune* eroul încearcă să-şi depăşească mediocritatea prin scris:„Ce să scrie. Scriere antimediocră. Era o dimineaţă senină de primăvară şi în camera lui de la cabană se trezi pe la orele şapte transformat într-o lăcustă uriaşă. Ce chestie ar fi. Ce s-ar mai speria. S-o cuprindă tandru, pe după umeri, c-o elitră. Da' şi nebunu ăla, ce imaginaţie. Cum dracu i-a putut veni în minte." *Nebunu* e uşor de identificat în persoana lui Kafka. Asemenea trimiteri intertextuale sunt extreme de numeroase în *Marea amărăciune* dar ele nu rămân la acest prim nivel al intertextualităţii ci –aşa cum observase Nicolae Manolescu-vizează un al doilea nivel, mult mai cuprinzător prin similarităţile voite cu *Lumea în două zile* a lui G. Bălăiţă.

În *Spovedania* umorul este unul aşezat, subtil iar aluziile intertextuale fac trimitere spre Biblie şi alte cărţi bisericeşti:„*Viaţa preotului celibe e împreunată cu o mulţime de dificultăţi de ordin corporal, spiritual şi economic Preotul are să fie mereu atent la ele, să le înlăture din timp şi în chip potrivit, ca nu cumva să cadă jertfă acelora. Dificultăţile trupului le descrie Sf. Pavel la Rom. 7, 14 şi urm.* Ei, ia să revadă care sunt dificultăţile trupului după Sf. Pavel. Lăsă *Păstorul şi Turma*, se-ntinse şi luă de pe noptieră Biblia. Căută la paragraful indicat şi citi:*Căci ştim că legea e duhovnicească, dare u sînt trupesc, vândut sub păcat. Pentru că ceea ce fac nu ştiu; căci nu săvârşesc ceea ce voiesc, ci ceea ce urăsc, aceea săvârşesc.* Mda. Însă n-avea rost să urmărească mai departe subtilităţile logicii apostolice, el nu era preot *celibe*, era căsătorit. Dovada, zdravănă, sforăia încetişor alături, întoarsă cu spatele."[20]Deşi preotul se considera pus la adăpost de ispitele cărnii datorită statutului său de bărbat căsătorit, realitatea era cu totul alta, el fiind atras de Ana.

Plina de umor este şi scena în care profesorul de dogmatică din *Spovedania* explică fascinaţia firilor artistice pentru analiza propriilor senzaţii , reflexivitatea, drept o pedeapsă divină, urmarea exasperării dumnezeieşti:„De fapt, conchidea compătimitor profesorul, puţini artişti trec cu gândul dincolo de vârful nasului lor, căci, având firi nepotrivit de iscoditoare, i-a pedepsit Domnul să-şi iscodească trupul. Na-vă un trup, a zis El, şi iscodiţi-l, *balbaţi-l* pân-o să-l faceţi ferfeniţă!" Trimiterea este la Arghezi care, supremă blasfemie pentru un fost călugăr, îi cerea într-unul din Psalmii săi poetici-cel mai nereuşit, în opinia profesorului-să se lase pipăit, să devină palpabil. Cuvântul palpabil îi provoacă în sine o sfântă indignare profesorului, ca şi impertinenţa unora de a pretinde demonstrarea existenţei lui Dumnezeu cu dovezi palpabile.

[20] Ioan Groşan, Spovedania, Ed. Corint , Bucureşti, 2005, p.440

Bibliografie

Romane şi volume de proză scurtă

Groşan, Ioan, *Caravana cinematografică*, Ed. Corint, Bucureşti, 2005
Groşan, Ioan, *O sută de ani de zile la porţile Orientului*, Ed, Fundaţiei culturale române, Bucureşti, 1992
Groşan, Ioan, *Planeta mediocrilor,* Ed. Polirom, 2008
Groşan, Ioan*, Judeţul Vaslui în N.A.T.O.*, Ed. Aula, Braşov,
Groşan, Ioan, *Un om din Est,* Ed.Noul Scris Românesc, 2010

Bibliografie critică şi teoretică

Articole

Buciu, Marian Victor, *Proza lui Ioan Groşan*, în Convorbiri literare, decembrie, 2005
Cernat, Paul, *Marea amărăciune,* în Bucureştiul cultural, nr. 94, 2010
Deac, Eliza, *La uşa scriitorului*, în Vatra, nr. 9-10, 2009
Terian, Andrei, *Un om din est,* în Observator cultural, 7 apr., 2010

Volume

Cliveţ, Nicoleta*, Ioan Groşan, monografie*, Ed. Aula, Braşov, 2002
Manolescu, *Nicolae, Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008
Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică şi pedagogică, 1996
Podoabă, Virgil, *Metamorfozele punctului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2004
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV,* Ed. Cartea românească, 1989
Ţeposu, G. Radu, *Istoria tragică&grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2002

CARAGIALE ÎN 1907. ASPECTE ALE ŢĂRII VĂZUTE DIN EXIL

Drd. Oana Andreea CONTOMAN
Universitatea ”Dunărea de Jos” - Galaţi

Articolul politic 1907 al lui Ion Luca Caragiale ilustrează momentele sociale şi politice trăite de poporul român în perioada revoluţiei de la 1907, văzute prin ochii marelui scriitor şi publicist, aflat în exil la Berlin în acea perioadă. Întreaga pleiadă de descrieri şi ilustrări ale vietţi românilor se face cu ironie şi simţ critic, folosindu-se un limbaj popular, nepretenţios, dar bine ales în contextul frământărilor şi suferinţelor naţiei. Caragiale foloseşte un ton direct, radical, ca un atac la adresa scenei politice contemporane şi ca o previziune la ceea ce urma să vină.

Cuvinte-cheie: *exil, ironie, simţ critic*

Se poate spune că, pentru Ion Luca Caragiale, meseria de gazetar “s-a întâlnit cu un tip de activitate, politica, şi această meserie, fericită sau nu, a avut ca rezultat o operă amplă, realizată pe parcursul unei întregi vieţi. Din 1873, când începe să scrie la *Telegraful*, şi până în 1911, când îşi încheie activitatea de gazetar politic la ziarul arădean *Românul*, Caragiale publică un număr impresionant de articole, pamflete şi note politice, care alcătuiesc împreună unul dintre cele mai voluminoase sectoare ale carierei sale de scriitor.” [1] În anul 1904, Ion Luca Caragiale părăseşte ţara şi se stabileşte împreună cu familia la Berlin, loc unde se autoexilează sătul de evenimentele din România timpurilor sale, de unde a continuă să scrie şi să publice lucrări.

În anul 1907, gazetarul Ion Luca Caragiale surprinde pe toata lumea publicând un studiu amplu despre realităţile sociale din România zilelor sale, precum şi despre cauzele răscoalelor ţărăneşti. În aprilie 1907 se publică prima parte a eseului în ziarul vienez *Die Zeit,* iar în luna noiembrie, întregul material se editează de către C. Mille, într-o broşură de 32 pagini. Broşura se vinde imediat, astfel că la sfârşitul lui 1907 s-a scos o nouă ediţie, care depăşeşte 10000 de exemplare. [2]

Din punctul de vedere al lui Nicolae Iorga, studiul lui Caragiale nu vine cu nicio idee nouă, iar critica socială este atât de crudă, “ca şi cum n-ar fi fost vorba de ţara sa”. [3] România lui Caragiale este “un stat de ordine par excellence”, “cel mai solid element de civilizaţie între statele balcanice, iubitor de pace şi bună înţelegere, atît în relaţiile claselor sale sociale, cît şi în relaţiile internaţionale”, motiv pentru care gazetarul este surprins să afle de revoltele sociale din ţara sa. Fiul său a amintit cum a reacţionat tatăl său la aflarea veştilor despre revolta ţăranilor din 1907: “în omul acela, care persiflase veşnic avânturile patriotice, o groaznică suferinţă a început să clocotească. A stat zile întregi nemişcat, cu capul sprijinit în mâini...Pe urmă desnădejdea era înăbuşită de revoltă. Striga că bine le face ciocoilor. Voia să plece să vadă ce se întâmplă în ţara lui şi desnădejdea iarăşi îl paraliza.” [4] Pe fondul acestei suferinte se naşte articolul ***1907 - din primăvară până’n toamnă***.

Caragiale ne prezintă practic, în acest fel, tema articolului. Caragiale îşi începe discursul printr-o enumerare a realităţilor economice şi sociale ale ţării, diferite de modul în

care Regele le percepe şi le tratează. România este o ţară predominant agricolă, pământul fiind principala sursa de muncă şi subzistenţă a poporului. Proprietarii mici, adică ţăranii, duc viaţa cea mai grea, pentru că, aşa cum explică Caragiale, porţiunea lor de pământ, fragmentată pentru a ajunge la toate neamurile, nu este suficientă pentru a produce direct proporţional cu nevoile lor, astfel că sunt nevoiţi să lucreze şi pământurile proprietarilor mari, între care Statul, Coroana, domeniile de apanaj, fundaţiile de binefacere şi cele culturale, marii proprietari particulari. La final, producţia trebuie împărţită cu proprietarul mare după cum fusese învoiala: "Aceştia lucrează din primăvară pînă în toamnă, din revărsatul zorilor şi pînă în răsăritul stelelor; iar toamna, potrivit învoelii, ţăranul îi cară întîiu arendaşului partea acestuia la hambar sau la gară, şi numai în urmă are voe să-şi ridice şi el partea ce i se mai cuvine şi lui." [5]

În perioada în care nu au de lucru, şi astfel, nici producţie, ţăranii sunt obligaţi să se împrumute cu camătă de la arendaşi şi să se facă datorii pentru primăvara ce urmează, deşi muncesc pământurile pentru aceiaşi arendaşi timp de opt luni. Revolta din tonul lui Caragiale ilustrează şi sentimentul de revoltă al ţăranilor nedrept de săraci, osândiţi de sistem şi de grupurile de interese existente atunci.

La nivelul discursului, Caragiale îşi pune în scenă ideile şi prezintă publicului larg, celor străni de realităţile româneşti, modul în care se desfăşoară viaţa ţăranilor români, văzută de către autor ca o luptă pentru supravieţuire. În prima parte a lucrării, scriitorul cu discurs duplicitar, bazat pe antifrază, pare să admire tânăra monarhie română. Realitatea este, însă, cu totul alta, şi jocul ironiei discursive se răsfrânge atât asupra societăţii române a epocii, cât şi asupra *personajele de hârtie,* actori ai scenetei tragice pe care scriitorul o cosntruieşte: publicistul însuşi, ţăranii, marii proprietari, proprietarii mijlocii, Regele, partidele politice, arendaşii, elementele alogene ca grecii şi evreii. Între categoria ţăranilor izolaţi şi exploataţi şi numeroasele înfăţişări ale exploatatorilor există o uriaşă disproporţie. Exploatatorii sunt numeroşi şi puternici în persoana Statului, a Coroanei, a domeniilor de apanaj, a fundaţiilor de binefacere şi a marilor proprietari particulari. Dacă până în acest punct, Caragiale a prezentat "generalitatea", de acum încolo urmează particulartatea.

La finalul primului pasaj al capitolului I, concluzia lui Caragiale vine să lămurească cititorul cu privire la ceea ce înseamnă împărţirea nedreaptă a muncii şi a foloaselor pământului: "Aşa dar, avem următoarea formulă strictă: coarda îndrăsnelii la concurenţă din partea arendaşilor mari se'ntinde pe măsura supunerii la învoeli din partea arendaşilor mici, a plugarilor. Ei! aci stă rădăcina răului; aci stă ascunsă cauza actualei stări de lucruri - coarda s'a întins peste măsură. Şi răul mai are şi alte rădăcini cum vom arăta îndată..." [6]

Unele dintre cauzele şi efectele vieţii grele de la 1907 sunt notate "în treacăt" de către publicist, strecurând pleonasme permise limbii de atunci, arhaisme şi un ton extrem de aprig. Caragiale dă explicaţii exacte, matematice, făcând un rezumat al stării de fapt: "Cruzimea interesului, comună lumii, se mai înăspreşte aici prin lipsa de solidaritate naţională, prin nesocotirea tradiţiilor şi opiniei publice, prin îndrăsneala ce o dau pe o parte coruptibilitatea administraţiei publice, pe de alta protecţia or a pavilionului străin, or a cine ştie cărei puternice Alianţe universale, şi printr'un manifest dispreţ brutal faţă de ţăranul incult, umilit şi îndelung-răbdător. Ce a rezultat din această sistemă ? Iată: 1. Scăpătarea atîtor proprietari mari, cari şi-au sporit cheltuielile pe măsura creşterilor arenzilor, înnecîndu-se în risipe de lux din ce în ce mai exagerate pe speranţa unei continue progresiuni a veniturilor; 2. Prosperitatea fenomenală a clasei arendaşilor mari …avîntul prodigios al băncilor şi institutelor de

credit…disproporţionat cu o ţară agricolă; şi 3. Mizeria ţăranilor… Din stoarcerea forţelor acestora din urmă a resultat şi luxul nechibzuit al proprietarilor, şi înavuţirea nemăsurată a arendaşilor, şi cîştigurile enorme ale Băncilor, şi bacşişurile administraţiei publice şi, mai încă, ridicarea mereu crescîndă a veniturilor Statului." [7] Caragiale a folosit procente şi enumerări, făcând o radiografie a societăţii românesti, la toate nivelurile sale. Exploatarea ţăranilor ia forme crâncene. Diferitele obligaţii de mai sus şi plocoanele forţate, fac în aşa fel încât partea cuvenită proprietarului sau arendaşului să întreacă cu mult jumătate din produsele muncii ţăranului. Mizeria de neinchipuit, pelagra şi alte boli, analfabetismul total reprezintă condiţiile de viaţă ale ţăranului român.

Studiul lui Caragiale realizează o evaluare a responsabilităţii partidelor politice în crearea şi în declanşarea răscoalei ţărăneşti: "cele două aşa numite partide istorice care alternează la putere nu sînt, în realitate, decît două mari facţiuni, avînd fiecare, nu partizani, ci clientelă". Caragiale este încă o dată ironic: "fireşte că nu punem la îndoială nici patriotismul, nici curatele lor intenţiuni", şi continuă să îi desconsidere folosind diminutive: "productul ibrid al şcoalelor de toate gradele, intelectualii semiculţi, avocaţi şi avocăţei, profesori, dascăli şi dăscălaşi, popi libercugetători şi răspopiţi, învăţători analfabeţi - toţi teoreticieni de berărie; - după aceştia, mari funcţionari şi impiegaţi mititei, în imensa lor majoritate amovibili". Scriitorul se revoltă şi foloseşte scrisul ca unealtă de a-şi spune oful, deşi se afla la Berlin, departe de întâmplările din ţara lui. Concluzia acestui prim paragraf, legat de realităţile politice, este de asemenea marcată: "Astfel dar, Camerele sînt în marea lor majoritate reprezentantele intelectualilor şi ale plebei oraşelor. Pe lîngă agricultură deci, trebue să'nflorească în Romînia şi o vastă industrie, industria politică, şi, ca orce industrie bine şi inteligent desvoltată, trebue să prospereze." [8]

Administraţia statului nu scapă nici ea comentariilor şi analizei lui Caragiale. Pe aceasta o împarte în două tabere: puterea şi opoziţia, ambele incapabile de a guverna, având în vedere faptul că nu rezistă revoltei populare, formată din "plebea, clienţii, cu studenţii universitari şi şcolarii din licee, conduşi uneori de profesori universitari" şi trebuie schimbată o dată la trei ani, "după bunele obiceiuri consacrate". Scriitorul prezintă şi motivul pentru care societatea românească este pe dos: "Care va să zică, în loc să derive guvernul din majoritatea reprezentaţiei naţionale, derivă unanimitatea acesteia de la guvern". Adevărul epocii lui Caragiale este şi adevărul nostru, dacă ţinem cont că acelaşi lucru continuă să se întâmple şi astăzi: "o clientelă pleacă, alta vine; flămînzii trec la masă, sătuii la penitenţă. Şi asta aşa mereu şi pe rînd din trei în trei ani, ba şi mai des uneori." Caragiale este actual şi real, continuă să existe şi astăzi în aceeaşi formă. Scrisul caragialian postulează cu precădere o poziţie ironică faţă de personaje şi timpuri. Realismul lui Caragiale ar putea primi denumirea de realism ironic. Caragiale figurează o lume cu tristeţea de a-i contesta imperfecţiunile, cu evidentă preocupare pentru limbaj şi comportamente, fiind tot timpul un autor aflat la echidistanţă între serios şi hilar. [9]

Pentru a prezenta marca identitară a unui popor, al său, îi denumeşte pe toţi conaţionalii săi "Romînul", iar ţara este "patria bacşişului şi hatîrului", unde nimeni nu are încredere în justiţie pentru că, deşi are autoritate, nu are prestigiu. Aceste cuvinte au statut de embleme naţionale. Critica lui Caragiale intră şi pe teritoriul educaţiei: "şcoala romînă, în loc de a fi un mijloc de educaţiune şi cultură a poporului şi a claselor dirigente, devine un canal de scurgere al poftelor de întîietate între cetăţenii, de eftină parvenire, de scutire de îndatoriri, de sporire de drepturi şi privilegii". [10] Oamenii îşi doresc să parvină, să se şcolească doar

pentru prestanţă şi recunoaştere într-o societate măcinată de orgolii şi lupte de clasă. Nu contează decât diploma şi aprecierea publică a celor de aceeaşi teapă: “o pletoră de semidocţi, fără caractere, fără omenie, adevăraţi cavaleri de industrie intelectuală, cărora le trebuesc numai decît onoruri cît de multe fără niciun merit şi cîştig cît de mare fără multă osteneală”. [11] Fiindcă singurul mod de a te realiza profesional era să urmezi aceeaşi cale, mai mult sau mai pţtin condamnabilă, în funcţie de cunoştinţe şi educaţie, “ familiile sîrmane din plebea orăşenească...trăind din mica precupeţie...ori din meserii mai puţin uşor de mărturisit - toate aspiră, graţie şcoalelor naţionale, să-şi vadă copiii cât mai degrabă...în cel mai rău caz funcţionari; în cel mai bun, măcar deputaţi ministeriabili, dacă nu chiar miniştri...” [12] În acest fel, oamenii îşi alinau suferinţa, dezamăgirea faţă de ceea ce trăiau şi sperau la o viaţă mai bună, măcar prin scutirea urmaşilor lor de nedreptăţile clasei politice care îi osândea, chiar dacă a ajunge în acele funcţii însemna a se comporta identic celor care le făceau viaţa grea.

Administraţia sau oligarhia era cea care stăpânea ţara românească, iar pentru a putea ajunge să stăpâneşti era nevoie de “îndrăzneală multă, lipsă de orce scrupuluri, renunţare la demnitate personală, la onoarea familiei, infamie chiar, dacă trebue, şi puţintel noroc - şi cariera strălucită e gata”. [13] Caragiale îşi justifică afirmaţiile la tot pasul dând dovadă de o bună cunoaştere a realităţilor româneşti.

Oligarhice sunt considerate şi partidele politice, asociate cu nişte “bande” cu pretenţii istorice, “fără respect de lege, fără milă de omenire, fără frică de Dumnezeu”. Broşura politică a lui Caragiale se încadrează în curentul anti-monarhic, la care şi-a adus adus contribuţia şi Alexandru Vlahuţă care, la 7 noiembrie 1907, i-a scris lui Caragiale: “Frate Caragiale, am citit şi recitit minunatul, lapidarul tău 1907. Aşa-i. Toate-s adevărate. Şi ce lămurit le arăţi. Credinţa mea, însă, e că nu ne deşteptăm nici de data asta. Cu toate tunurile câte s-au tras! Să te ferească Dumnezeu de surdul care nu vrea s-audă. Se pare că Doctorii curanţi au tot interesul de a lungi boala pacientului, căci doar din boala lui trăiesc. Ce-ar mai însemna cutare bărbat de stat-cutare ministru de ieri şi de azi…în ţara pe care o vrei tu? Şi cine s-o facă? Regele?...” [14]

Deşi face o vehementă denunţare a oligarhiei, Caragiale nu generalizează şi menţionează că “între politicienii romîni şi în rîndurile profesiunilor liberale, se găsesc şi mulţi oameni de inimă, de caracter şi de ispravă; ei văd şi deplîng, ca şi noi, răul patriei; dar, perduţi în mulţimea celor răi n'au puterea să răstoarne blestemata sistemă, în care sînt ţinuţi captivi, cu zălogirea intereselor lor vitale...”. [15]

Capitolul I se încheie cu ruga scriitorului către cer, ca jertfirea să fie cât mai puţin dureroasă pentru popor, pentru că fără jertfe nu pot exista istorie si eroism; mai mult, scriitorul crede că a găsit soluţia pentru a rezolva cererile poporului, iar aceasta stă în implicarea Regelui, singurul abilitat să aducă liniştea, prosperitatea şi dreptatea. Însa dorinţa de implicare a Regelui în aplanarea revoltei stă sub un mare semn de întrebare. Atitudinea anti-monarhică este cât se poate de evidentă la Caragiale, iar justificarea ei stă în paginile articolului.

Capitolul al II-lea începe cu prezentarea maselor de ţărani răsculaţi şi cu o altă antfrază: “Nici un om cuminte nu poate da dreptate deplină ţăranilor răsculaţi”. Aceştia sunt văzuţi ca fiind dezorientaţi, luptând fără să ştie exact principiile răscoalei, fără să ştie ce vor, dar hotărâţi totuşi, “în pornirea lor vulcanică”, să îşi dobândească cele cuvenite şi să îşi apere drepturile. Caragiale descrie psihologia de masă şi o asociază mişcării: “De unde să vie

concertarea, solidaritatea ?... de unde acea comunitate vastă a unui fond parcă logic pentru săvîrşirea unei asfel de nebuneşti acţiuni în masă ?... Cînd s'aprinde şi arde un lucru, s'aprinde şi arde nu numai fiindcă cine-ştie-cum, ci şi fiind-că, de felul lui, era un lucru ce se putea aprinde".[16] Autorul trece în revistă toate întâmplările politice premergătoare răscoalei. Memoria scriitorului este foarte bună, amintindu-şi cu lux de amănunte şi detalii începuturile tulburărilor sociale: "Cum au isbucnit primele flăcări, guvernul conservator (sub barba căruia, pe'ndelete, încă din vara anului trecut 1906, pe vremea Exposiţiei jubiliare, se organizase mişcarea maselor ţărăneşti) s'a declarat cu toată candoarea incapabil să ţină pept elementului deslănţuit. Regele, fireşte, adînc îngrijat şi bănuind, cu drept cuvînt, El care'şi cunoaşte bine oamenii, că liberalii nu erau atît de ignoranţi în privinţa evenimentelor, a făcut apel la patriotismul şefului lor. Acesta a primit sdrobitoarea sarcină a puterii numai cu condiţia ca facţiunea conservatoare şi majorităţile ei să'i promită concursul fără nici o reservă; iar conservatorii, ruşinaţi şi îngroziţi de moştenirea ce lăsau, s'au plecat învoelii." [17] În următorul paragraf, gazetarul prezintă cu ironie scena marelui teatru politic românesc, scene lacrimogene în Parlament, cu arta proprie de a construi un teatru în teatru: "Au urmat, în Camere, duioase scene teatrale...n publicitatea romînească, foarte înclinată, la ocaziuni mari, către nota sentimentală, astfel de exibiţiuni se numesc « scene înălţătoare ». Toată lumea a plîns, miniştri de azi, miniştri de eri, deputaţi, senatori, publicişti, raportori şi tribunale publice; şi'n faţa lumii acesteia atît de emoţionate, doi mari între mari fruntaşi, un conservator şi un liberal, s'au strîns în braţe cu efusiune şi s'au sărutat solemn, spălînd cu lacrimi fierbinţi tot trecutul - care, ce'i drept, cam avea nevoe de spălat: în căldura luptelor de pînă eri a celor două facţiuni, primul nu numea pe al doilea decît « trădător de neam », iar acesta pe acela « fiul lui Belzebut »". [18] Precizia lui Caragiale este precizia unui om care s-a aflat în mijlocul evenimentelor, dacă nu efectiv, cel puţin cu întreg sufletul. Ironia scriitorului faţă de "duioasele scene teatrale" este asociată comportamentului partidelor politice care s-au transformat brusc din duşmani în prieteni, pactizând în defavoarea răsculaţilor. Liberalii, care la început păruseră a încuraja mişcarea, sperând că va lua doar forme antisemite şi xenofobe şi că-i va ajuta la răsturnarea guvernului conservator, n-au întârziat să se unească cu adversarii lor politici, în vederea luptei în comun împotriva ţărănimii. Putem vedea cum a zugrăvit Caragiale, în studiul lui despre 1907, această cinică împăcare a celor două partide politice, discursurile şi lacrimile false care au însoţit-o. [19] Prin spectacolul ridicol al confruntării falselor opinii, Caragiale dă o notă de spectacol discursului său, propunând o imagine a lumii şi, totodată, o interpretare a acesteia.

Guvernul care a venit la putere este unul fals, ipocrit, cu intenţii şi o atitudine promiscue, dorind doar să stăpânească şi să fie la putere cu orice preţ: "Biruitor în războiu, guvernul capitulează în pace... S'ar zice că e absurd. Nu; din contra, e logic şi consecuent cu principiul de Stat... Se răstoarnă sacra sistemă !... Orice ! numai să salvăm pentru moment oligarchia de primejdia iminentă !" [20] Dar cum s-au văzut cu frâiele puterii în mână, politicienii, „baba chioară", au uitat repede ce au promis şi au continuat cu vechile obiceiuri, fără să se dezmintă de ipocrizia ce îi caracterizează: "Cum i-a venit sufletul la loc, oligarchia şi-a luat iar bunele clasice năravuri; a început iar jocu'i normal de cacialmale între fracţiuni, grupuri şi grupuşoare şi în sînul acestora, ca în frumoasele senine zile de pace... Şoapte şi intrigi de culise; sfori şi sforicele, cît mai subţiri dacă trebuesc, cît mai groase dacă merg; emulaţie de subtile ergoterii bizantine pe faţă; concurs de pişicherlîcuri pela spate; adevărul curat, strecurat la ureche cu acele clipeli din ochi şi cu acel tremur de buză, caracteristice

minciunii; minciuna rostită tare în vileag cu glaciala neşovăire, pecetea sfîntului adevăr". [21] Caragiale ţine să-şi apostrofeze personajele cu o ironie exprimată la nivelul enunţiativ al discursului: "Şi cîte griji pentru atîtea grave probleme publice !"

Caragiale foloseşte propoziţii scurte, creând suspans - tehnică folosită adesea în presă, şi menită să capteze interesul cititorului. În felul acesta îşi acuză cu mult mai multă vehemenţă contemporanii de lipsă de patriotism, de oportunism, făţărnicie şi dezmăţ. În ţara românească totul decurge contra legii firilor, a civilizaţiei şi a bunei credinţe: "aci sunt slujbe pentru slujbaşi, nu slujbaşi pentru slujbe; biserici pentru popi şi paracliseri, nu paracliseri şi popi pentru biserici; gîşte pentru hahami, nu hahami pentru gîşte; catedre pentru profesori, nu profesori pentru catedre... Aci e, în fine, o patrie pentru patrioţi, nu patrioţi pentru o patrie...". [22] Capitolul al II-lea se încheie pe acelaşi ton ca şi primul, păstrând acelaşi lait motiv. Poporul vrea pământ, iar Regele nu e rege.

Capitolul al III-lea începe cu o vehementă denunţare a oligarhiei, pe care gazetarul o consideră "fără limite de ranguri, fără raţiune istorică, fără tradiţie şi fără posibilitatea de a şi le crea măcar cu timpul". [23] Ţara trebuie să se cureţe de oligarhi şi să crească, să se dezvolte aşa cum merită, iar asta se poate face în primul rând prin schimbarea conducătorilor ei, a celor care îi decid viitorul. Chiar cu preţul jertfei şi al suferinţei, poporul trebuie să ia aminte la ce a pătimit şi să înveţe din greşeli. Caragiale aşteaptă cu optimism şi îşi doreşte, speră la un viitor mai bun, având convingerea că ţara sa va creşte şi va prospera sub oblăduirea unui conducător competent, devotat şi cu dragoste de neam.

Scriitorul foloseşte informaţii exacte, este bine documentat, înrădăcinat în problemele şi suferinţele patriei pe care o părăsise. Viaţa la Berlin nu l-a îndepărtat de ţara sa şi nu l-a făcut să sufere mai puţin sau să o iubească mai puţin. Articolul lui Caragiale s-a născut din mişcarea prezentului, obiectul său fiind, în fond, prezentul. Adesea, Caragiale dezaprobă, prefăcându-se că simpatizează. Aspectele economice, sociale şi politice prezentate cu mare precizie în broşura sa politică sunt de fapt cele de care s-a lovit în activitatea sa literară, publicistică şi politică.

Caragiale uzează de un ton critic şi, pe lângă descrierile şi relatările pe care le face, pare că cere socoteală celor vizaţi pentru faptele lor. Desele enumerări, încărcate cu ironie, aduc în discuţie realităţi obiective ce par a fi fără sfârşit. Gazetarul nu pare încrezător în rezolvarea problemelor patriei, îşi face poporul aliat, cititorii cărora li se adresează, şi se face părtaş la suferinţele neamului său prin criticile aduse conducătorilor politici de atunci ai ţării.

Note:

[1] Manolescu, Florin, **Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii** ?, Editura Cartea Românească, 1983, p. 202

[2] Zarifopol, Paul, **Opere**, VII, 1942, p. 81 şi p.83

[3] Iorga, Nicolae, **Istoria literaturii româneşti contemporane I. Crearea formei**, Ed. Adevărul, Bucureşti, 1934, p. 310, apud Manolescu, Florin, **op. cit.**, p. 229

[4] Iosifescu, Silvian, **Caragiale**, editia a II-a revăzută, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1952, p. 41

[5]http://ro.wikisource.org/wiki/1907_din_prim%C4%83var%C4%83_p%C3%A2n%C4%83'n_toamn%C4%83, 07.03.2011

[6] Ibidem

[7] Ibidem
[8] Ibidem
[9] Fanache, V., **Caragiale**, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 186
[10]http://ro.wikisource.org/wiki/1907_din_prim%C4%83var%C4%83_p%C3%A2n%C4%83'n_toamn%C4%83, 07.03.2011
[11] Ibidem
[12] Ibidem
[13] Ibidem
[14] ***Scrisorile lui Vlahuţă către Caragiale***, *Revista Fundaţiilor* no. 12 din I. XII. 1939, apud Fanache, V., **op. cit**., p. 46
[15]http://ro.wikisource.org/wiki/1907_din_prim%C4%83var%C4%83_p%C3%A2n%C4%83'n_toamn%C4%83, 09.03.2011
[16] Ibidem
[17] Ibidem
[18] Ibidem
[19] Iosifescu, Silvian, **Caragiale**, **op. cit**., p. 94
[20]http://ro.wikisource.org/wiki/1907_din_prim%C4%83var%C4%83_p%C3%A2n%C4%83'n_toamn%C4%83, 09.03.2011
[21] Ibidem
[22] Ibidem
[23] Ibidem

Bibliografie:

Caragiale, Ion Luca, *Publicistică şi corespondenţă*, ediţie îngrijită de Marcel Duta, studiu introductiv de Dan C. Mihăilescu, Editura Grai şi Suflet-Cultura Naţională, Bucureşti, 1999
Caragiale, Ion Luca, Opere I-VII, tomul V, editie ediţie îngrijită de Cioculescu, Ş., Zarifopol, P., Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1930-1935
Fanache, V., *Caragiale***,** Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
Ghiţoi, Adriana, *Caragiale publicist*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005
Iosifescu, Silvian, *Caragiale*, editia a II-a revăzută, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1952
Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale*, Editura Cartea Românească, 1983
Papadima, Liviu, *Caragiale, fireşte***!**, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999

Sitografie:

http://ro.wikisource.org/wiki/1907_din_prim%C4%83var%C4%83_p%C3%A2n%C4%83'n_toamn%C4%83, 09.03.2011
http://www.scritube.com/literatura-romana/Autori-fundamentali-I-L-Caragi42141315.php, 07.03.2011
http://ro.wikipedia.org/wiki/Ion_Luca_Caragiale, 10.03.2011
http://www.moftulroman.ro/caragialeologie/ion-luca-caragiale-biografie, 10.03.2011
http://www.moftulroman.ro/caragialeologie/ion-luca-caragiale-biografie, 10.03.2011

The work of Oana Andreea Contoman was supported by Project SOP HRD - TOP ACADEMIC 76822

STRUCTURI NARATIVE SI VIZIUNE EPICA IN ROMANELE LUI MIHAIL SEBASTIAN

Drd. Ana MURESAN (CAPOTĂ)
Universitatea „ Petru Maior" Tg.-Mures

Romanele lui Sebastian au o constructie mai liberă se renunță la constructia riguroasă si desi recomandarea lui Lovinescu era inspiratia citadină, Sebastian crede în spiritul creator al provinciei pe care o va ilustra si în teatru. Zugrăvirea mediului provincial este o temă predilectă, dar dacă în teatru întâlnim imaginea târgului cu mii de ochi și urechi, locul unde se moare încet dar sigur în proză provincia nu este atât de apăsătoare iar personajele se încadrează perfect acestui mediu.

Cuvinte-cheie**:** *spirit creator, mediu provincial, personaj, structură narativă, viziune epică*

Ca prozator, Mihail Sebastian debutează cu *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932), o carte de factura net gidiană. Este o acumulare de observaţii şi impresii ale unui tânăr interesante ca document pentru psihologie incertă a generaţiei sale. Scris în momentul în care Sebastian împlineşte 25 de ani, dar este publicat în anul 1932, multă vreme nu a fost accesibil publicului cititor, iar retipărirea din 2005 îl face să vină în atenţia lectorilor de tot felul. Paralel cu romanul Sebastian publică în „Cuvântul" mai multe foiletoane numite *Scrisori din Paris*.

O scurtă introducere precizează conţinutul cărţii care ar fi o traducere din limba franceza a unui manuscris găsit întâmplător pe podul Mirabeau de pe Sena, constând din câteva file de hârtie comercială, legate intre coperţi negre de muşama. Pentru ca să simuleze autenticitatea textului, Sebastian transcrie impresiile dezordonat, iar în paranteze notează câteva cuvinte asupra cărora presupusul traducător ar avea îndoieli ca le-ar fi găsit echivalentele sale româneşti cele mai apropiate de sensul textului original.

Cartea relatează criza prin care trece un tânăr în conflict cu viaţa, acţiunea fiind localizată la Paris în jurul anului 1920. Franta apare aici datorită faptului că manuscrisul a fost găsit în Franţa dar mai multe sate din Franţa devin spaţii ale acţiunii.

Unicul erou al cărţii autorul însuşi, îşi transcrie cu studiată indiferenţă experimentele personale în caiete. El pledează pentru o viaţă trăită cultural, eliberată de tiparele convenţionale, nemodificată de civilizaţie. Majoritatea comentatorilor i-au reproşat metoda învechită a jurnalului găsit pe care o foloseşte Mihail Sebastian dar aici nu mai este vorba de o convenţie romantică ci de o adevărată obsesie: aceea a maximei autenticităţi. Numai pentru a crea iluzia adevărului recurge la o astfel de mistificare atât prin textul ilizibil sau chiar prin intervenţii în publicistica. Aici se întreprinde una din cele mai nemiloase disecţii aceea a propriului eu fără orgoliu dar fără milă, el îşi dezvăluie cele mai intime dezamăgiri, cele mai adânci tristeţi, cele mai incredibile speranţe. Cartea sa de debut se constituie ca o mărturie, un document de epocă privind mentalitatea şi psihologia unei grupări scriitoriceşti din epoca interbelică. Sub nici o forma fragmentele nu pot fi privite, ca un act mimetic, ci ca un jurnal al generaţiei sale pe care oricare dintre reprezentanţii săi ar fi putut să-l scrie.

Formula pe care a adoptat-o autorul este mai apropiată de formula autenticităţii care câştigă tot mai mult teren acum în această perioadă. Relatarea are un caracter fragmentar care se opune construcţiei epice de împărţire a romanului în părţi care apoi vor fi compartimentate în capitole având titluri simbolice dar autorul vede aici pretextul realizării unor experienţe autenticităţii. Autorul de pe copertă îşi asumă doar rolul de traducător al meditaţiilor găsite şi pentru a crea impresia de adevăr absolut (totul acum se lucrează în termeni absoluţi), include în text o serie de expresii din limba franceză care sunt mai greu traductibile.

Constantin Trandafir observa pe bună dreptate:" Carnetul vorbeşte despre nelinişte şi aventură, trăire, singularitate, colectivitate , neîncredere în raţiunea dogmatică sau în cărţile lipsite de viaţă cu moralismul lor didactic."1 Carnetul este un adevărat jurnal de idei memorialistic dar şi de moravuri având şi incidenţe literare.

Această prima proză a autorului nu face altceva decât să închipuie un personaj pus în situaţii reflexive, restrânge epicul la un punct minim aducând din plin un lirism de substanţă şi problematizează stările de conştiinţă, este mai mult un fel de exerciţiu.

Experienţele personale sunt sintetizate sub forma unor notiţe dezordonate în care se pun întrebări despre viaţă, moarte, divinitate, cărora Mihail Sebastian nu le găseşte încă un răspuns. În Istoria literaturii române de la origini până în prezent în capitolul dedicat "literaturii experienţelor" George Călinescu preciza că " autorul înţelege cunoaşterea nu în chipul creării de eroi, ci a unei experienţe interioare largi a artistului însuşi".[2] Acest roman are meritul de a fi un prim exerciţiu al scriitorului care se va perfecţiona.

Femei este cartea pe care Sebastian a terminat-o în acelaşi an cu *Fragmentele,* dar apare un an mai târziu la *Editura Ciornei*. Iulian Băicuş nota: "Un termen posibil de comparaţie ar fi volumul de nuvele al lui Anton Holban, *Halucinaţii*, scris aproximativ în aceeaşi perioadă, dar tipărit ceva mai târziu, după moartea stupidă şi fulgerătoare a autorului în 1932. Un alt posibil corespondent postmodern ar putea fi volumul de povestiri al prozatorului Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, care a făcut ceva vâlvă dar care sub aspect tehnic, nu e decât o reluare " intertextuală" a experimentelor narative ale unor nuvelişti ca Anton Holban şi Mihail Sebastian."[3]

Femei care este în viziunea autorului o carte de vacanţă care a fost scrisă cu scopul de a se odihni dar trebuie luată în discuţie şi pe alte coordonate: aventură a cunoaşterii dar şi tipologie a feminităţii văzută în diferite ipostaze. Anonimul din *Fragmente* primeşte numele de Ştefan Valeriu nume care se va repeta şi în teatrul lui Sebastian, mai precis în *Jocul de-a vacanţa***.** Acest nume recurent este de fapt firul roşu care leagă aceste poveşti de dragoste.

Vorbind despre problema autenticităţii, autorul mărturiseşte că, în romanul său , nimic nu este pe deplin inventat: "În fiecare pasagiu, în fiecare pagină, se află cel puţin un detaliu riguros, exact din ce mi s-a întâmplat sau din ce am văzut".4

Personajul Ştefan Valeriu spre naratorul *Fragmentelor* este mai disponibil spre jocul erotic, doreşte o adevărată iniţiere pe această cale a Erosului. Răceală moralistului este foarte grăitoare acesta observând parcă cu o răceală de brici reacţiile personajelor feminine. Deşi aceste bucăţi sunt subintitulate roman structura lor este de cinci nuvele fiecare având titlu independent şi oarecare acţiune. Avem aici şase ipostaze ale feminităţii care sunt tot atâtea

1 Constantin Trandafir în Creaţie şi ficţiune, Editura Libra, 2007, p.177.
2 George Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent , ed a III-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 963.
3 Iulian Băicuş, Mihail Sebastian proiecţii pe ecranul culturii europene, Editura Hasefer, Bucureşti, 2007, p. 25.
4 Cf .Romanul românesc în interviuri, vol III, partea a II-a ed.cit. p.381.

experienţe ale cunoaşterii. După terminarea examenului de doctorat eroul pleacă la o staţiune din Alpi unde are prilejul să cunoască o lume variată şi pestriţă parcă adunată din toate colţurile lumii.

Pe Marthe Bonneau o interesează atât galanteria lui Ştefan, dar mai ales aerul misterios, leneş, obosit iar în viziunea lui Călinescu îl percepe pe Ştefan "estetic". " Ea iese din scenă odată cu soţul ei, simbol al unei iubiri neîmplinite pentru un animal tânăr, pasionat de lectura unor cărţi."[5]

Tunisiana Renee venită împreună cu soţul şi fetiţa ei este de o senzualitate aparte, amestec de vampirism şi lingoare îl pune pe erou într-o situaţie inversată, el fiind mai reticent, ea nestăpânită, tulbure fiind la limita patologicului şi a bolii. Transcriu portretul acesteia: "Un trup urât mâini foarte delicate, subţiri şi fragile la încheietură, picioare sperioase, obrazul brun, buzele arse de la o permanentă febră şi ochii umbriţi. Îmbrăcat, are, în ciuda rochiilor ei bine tăiate un aer stângaci, care le face străine de ea şi nepotrivite. Numai seara când se face frig, îşi aruncă pe umeri şalul de mătase brodată, care o învăluie toată, îşi recâştigă graţia de plantă, pe care Ştefan i-o observase, cu indiferenţă, de altfel, din prima clipă. Goală devine mult mai tânără decât este şi şoldurile i se desenează crud, impudic, din pricina coapselor lungi de adolescentă."[6]

De obicei, în aceste bucăţi de proză cel care se confesează este bărbatul, cu o singură excepţie, în *Maria,* naratorul este femeia care se confesează în scris lui Ştefan Valeriu şi-şi analizează de pe această poziţie iubirea sa pentru Andrei.

Ultimul text *Arabela* are în centru o femeie enigmatică care aparţine unor ţinuturi exotice: „Totul, rochia Arabelei, coafura ei dreaptă şi linsă, perdelele negre ce ne încadrau, ţinuta mea la pian, ordinea melodiilor în program, brăţara de argint, pe care Arabela o purta la încheietura mâinii stângi, braţele ei lăsate leneş de-a lungul trupului cu mâinile împreunate ca doua păsări pe genunchi".7

Pactului autobiografic i se substituie pactul romanesc care permite întrepătrunderea firească a realului cu imaginarului în volumul *De două mii de ani* (1934) va fi cel care va aduce o cotitură în viaţa scriitorului Mihail Sebastian. Adopta formula romanului jurnal, în sensul ca este şi un roman, dar şi dezvăluirea unor experienţe destul de intime. Numită "cea mai gidiană carte a lui Mihail Sebastian" după considerentul lui Ov. S. Crohmălniceanu , încadrată de George Călinescu la "literatura experienţei" şi de Camil Petrescu la cea "a autenticităţii" se înscrie în mod clar printre capodoperele literaturii române .

Pornind de la lucrarea *Genurile biograficului* publicată de curând de Eugen Simion acesta observa ca-l putem considera roman autobiografic pană la un punct. Aceasta este o naraţiune care îşi schimbă de multe ori structura cu un jurnal al naratorului care nu are numele autorului de pe coperta dar care foloseşte toate datele sale de existenţă fiind student la Universitatea Bucureşti, fiind evreu şi trecând prin evenimente tragice, de asemenea are un profesor pe care îl admira şi călătoreşte ca şi Mihail Sebastian în Franţa. Eugen Simion este de părere că ideile lui Ghiţă Blidaru despre criza noţiunii de valoare în economie şi finanţe sunt ideile lui Nae Ionescu. Se regăsesc în roman şi alte elemente care trimit la biografia omului, Nae Ionescu acestea fiind: studiile de specialitate la Munchen, amănunte comportamentale opţiunile sale politice dar şi sfârşitul lui neaşteptat la cinzeci de ani. Această scriere

5 Iulian Băicuş, Mihail Sebastian proiecţii pe ecranul culturii europene, Editura Hasefer, Bucureşti, 2007, p. 27.
6 Mihail Sebastian, Femei, Editura Literatorul, Craiova, 1992, p.23.
7 Ibidem, p.107.

pendulează intre etichetarea roman-jurnal sau roman autobiografic. Mihail Sebastian scrie aici despre condiţia sa de intelectual evreu trăind într-o lume agitată, intolerantă. Jurnalul în primele două părţii ale romanului utilizează forme mai directe pentru ca începând cu partea a treia, unghiul de cuprindere să se lărgească în naraţiune pătrunzând o intrigă nouă şi o tipologie variată.

De aici confesiunea începe să se transforme într-o ficţiune, deşi naraţiunea este relatată la persoana întâi, singular, dar aici se adună întâmplările de la Uioara, voiajul în Franţa, povestiri amoroase dar şi dezbateri ideologie. Naratorul caută o soluţie de existentă în mediul românesc în şi prin condiţia lui de evreu. Dar până să găsească una trece prin experienţe care fac din acest roman autobiografic o naraţiune care pare sa aibă mai multe etaje. Romanul devine demonstrativ, ideologic, roman de moravuri. Este ştiut scandalul izbucnit în urma prefeţei lui Nae Ionescu şi Mihail Sebastian nu a scris o carte cu teză , cu revendicări şi cu proteste. Naraţiunea se referă la trei momente esenţiale:1923, 1929 şi 1933, primul fiind al scandalurilor universitare, în al doilea moment se trece printr-o perioadă de indiferenţă faţă de iudaism, iar anul 1933 criza economică duce la revigorarea antisemitismului.

Sebastian a acumulat o experienţă tragică care sigur l-a sufocat, iar scrisul i-a oferit o funcţie de eliberare, dar autorul a crezut cu tărie în posibilitatea salvării prin cultură deşi simte că nu şi-a depăşit condiţia tragică de evreu, lucru pe care-l mărturiseşte în *Romanul românesc în interviuri*: "Nu te poţi converti la o tragedie. Nu e o convertire şi nici măcar o întoarcere nu e. Am rămas mereu evreu, fără simulare fără echivoc. Dar am crezut şi cred că e posibil, evreu fiind, să iubeşti cultura românească şi să creezi în cadrul ei. Această convingere nu mergea însă până la idilă, căci am ştiut totdeauna că existenţa mea va trebui plătită cu suferinţă. Am plătit deci, şi voi mai plăti. Între timp însă, fără revoltă, fără iluzii, mi-am spus că ciudata mea situaţie (ca să nu spun <<dramă>>, cuvânt ce te-ar putea speria) merită să fie privită cu luciditate, şi pe cât posibil, înţeleasă. E ceea ce am încercat să fac în *De două mii de ani*."8

O parte a criticii a văzut în acest roman un roman biografic şi-l identificau pe Mihail Sebastian cu personajul principal al romanului. Acest lucru trebuie respins din start deoarece autorul precizează: „Afirm că *De două mii de ani* nu este o carte autobiografică, decât, cel mult, prin sensurile ei şi în nici un caz prin faptele şi prin momentele ei epice. Afirm, de asemenea că, cu excepţia lui Ghiţă Blidaru nici un erou al cărţii nu ascunde vreun model anumit de viaţă."[9]

După cum spuneam, similitudinile între autor şi erou există, evreul, student la drept, originea, un port la Dunăre având ambiţia de a învăţa. Autorul rememorează prin intermediul personajului atmosfera agitaţiilor studenţeşti din 1922. Din simplul fapt că este evreu trebuie să suporte umilinţa de a fi bătut şi de a fi alungat de la cursuri de ceilalţi studenţi. Cel care va duce o cotitură în viaţa eroului va fi personajul Ghiţă Blidaru al cărui curs este apreciat pozitiv. Tânărul se mută din căminul studenţesc într-o mansardă unde evadează cu adevărat din lumea anterioară fiind singur. Începe o altă perioadă în viaţa sa după întâlnirea cu profesorul într-o librărie. Vizitele la profesor, plimbările şi numeroasele discuţii care-l vor face pe tânăr să devina student la arhitectură. Aici munca desfăşurată este plăcută, captivantă care îl antrenează total prin noul dar şi prin ineditul ei. Întoarcerea la

8 Romanul românesc în interviuri, vol III, partea II,p.391.

9 Mihail Sebastian, Cum am devenit huligan, Editura Hasefer, Bucureşti, 1995, p.337.

locurile obârşiei este un bun prilej pentru scriitor pentru a rememora istoria familiei sale de care este legat organic cu precădere de mama dar şi de cele două bunici. O altă lume va cunoaşte la Uioara în Prahova unde lucrează pe şantier. În Franţa participa la încercarea de a realiza o secţiune franceză a societăţii Rice. Aici cunoaşte atât oameni inediţi sau se reîntâlneşte cu compatrioţi care trăiesc aici. Tot în această perioadă primeşte cererea profesorului Blidaru de a - i construi o vilă la Snagov. Acceptă, reîntors în ţară în perioada crizei economice, cunoaşte tineri debusolaţi care aşteaptă cu sufletul la gură revoluţia. Mişcările sociale de la Uioara par a fi începutul acestei revoluţii dar surprinzător conflictul se închide foarte repede.

Drama prin care trece eroul este cu atât mai pregnantă cu cât este trăită la nivel raţional, iar ceea ce contribuie la transformarea sa sufletească se dezvăluie treptat. De aici se încearcă o ieşire din singurătate, o evadare, o eliberare. Aceste pagini confesive scot în evidenţă calităţile deosebite de analist şi psiholog de care dă dovadă Mihail Sebastian care sintetizează gradual manifestările prin care trece eroul.

Dilema acestuia este între "românul de la Dunăre" şi "evreul " care visează la o posibilă sinteză între originea sa evreiască şi realitatea condiţiei sale de român prin educaţie şi cultură. . Eroul speră la o sinteză posibilă şi necesară între originea evreiască şi realitatea condiţiei sale de român, care se realizează prin educaţie şi sentimente: „...aş încerca să precizez în ce măsură sunt eu, un om de la Dunăre, înainte de a fi orice altceva. Acolo e patria mea. Mi-a fost întotdeauna greu să spun aceste două vorbe cu simplitate: «patria mea»".[10]Dar din păcate, autorul cărţii a fost atacat din toate părţile şi de către români şi de către evrei fiind cumva în contratimp şi într-o parte şi în cealaltă: „Eu rămân pentru ei un jidan. Undeva în umbră e loc şi pentru mine. Dar încercarea să fac un pas spre locurile mai din faţă este o obrăznicie.''[11]

Camelia Crăciun aduce în discuţie faptul că polemica generată de romanul amintit trebuie interpretată prin prisma conflictului dintre modernismul cultural prin care Mihail Sebastian înţelege să abordeze problematica intelectualului evreu din România interbelică. Autoarea amintită consideră „că acest conflict cuprinde trei planuri ale analizei şi anume în planul poziţiei intelectualului în raport cu societatea şi politicul, la nivelul identităţii duble a intelectualului român evreu în spaţiul anilor 20''[12] iar la sfârşit analizarea „reţetei de construcţie a cărţii''[13] Autoarea citată analizând poziţia intelectualului observă conservatorismul „care se înclină din ce în ce mai mult spre dreapta şi spre o lipsă de toleranţă pentru individ, particular , identitate.''[14] Iar protagonistul romanului „se detaşa de contextul social care încearcă să-l confişte, absoarbă şi implice''[15] iar apoi în faza următoare „meditând la raporturile sale generale cu socialul, eroul îţi va analiza şi lipsa de implicare, percepută ca o incapacitate care îl transformă invariabil în spectator, în observator, oferindu-i în acelaşi timp un loc de observaţie protejat de brutalitatea străzii şi detaşarea necesara pentru a veni cu o perspectivă obiectivă''[16] iar apoi „punerea în plan secund a planului social larg în favoarea unei probleme individuale, nerelevante pentru comunitate este posibil

10 Idem, p. 216
11 Mihail Sebastian, jurnal, ed.cit., p.574.
12 Camelia Crăciun , Între tradiţionalism şi modernitate in Mihail Sebastian .Dilemele identităţii, ed.cit. p.81.
13 Ibidem, p. 82.
14 Ibidem, p. 83
15 Ibidem, p.83.
16 Ibidem, p. 84.

să vexat şi intrigat publicul cititor şi să fi generat o parte din receptarea polemică şi conflictuală.''[17]

Una din premisele clare ale acestei opere a lui Sebastian este identitatea dublă pe care şi-o asumă eroul de român şi de evreu în acelaşi timp dar prin aceasta autorul propune un „ model nou total diferit de modelul conservator propus de societatea românească şi negociat de intelectualii evrei în chiar perioada publicării volumului.''[18]

Direcţiile conflictului au fost: „critica evidentă a celorlalte modele identitare'' dar şi o critică „adresată realităţilor culturale şi sociale'' pentru ca aceasta să cuprindă „restaurarea unui echilibru'' dar şi aici el atinge „politicile identitar care compromit direcţii iniţiate pentru armonizarea social-culturală şi pune discursurile identitare ale intelectualilor evrei şi români în oglinda pentru a sublinia punctele de conflict şi neconcordanţa.''[19]

Pe Sebastian îl sensibilizează gustul evreilor pentru catastrofe dar el îşi asumă evreitatea sa. „Bunicul său era mereu grăbit. El trăia în Evul mediu, eu trăiesc azi. Câteva secole ne despart. Citesc alte cărţi decât a citit el, cred în alte lucruri decât în cele în care a crezut el, umblu între alţi oameni, sufăr de alte întrebări şi totuşi mă simt azi aşa de mult nepotul lui, coborâtorul melancoliei lui fără leac.''[20]

In „*Literatura română între cele două războaie mondiale*", Ov. S. Crohmălniceanu consideră că acest roman are meritul că nu caricaturizează nici o poziţie şi că păstrează o sinceritate mişcătoare, înfaţişându-1 pe erou trăindu-şi dramele torturante, chiar când au la bază orbiri grave. O afirmaţie exagerată, dar care îl caracterizează în linii mari pe autorul ei, îi aparţine lui Eugen Ionescu. In ziarul „Credinţa" (5 august 1934), în cronica romanului, el afirmă că numai primele şi ultimele patruzeci de pagini sunt admirabile, dureroase şi acute, restul fiind searbăd şi mediocru. Nici într-un caz, Sebastian nu se aştepta de aşa reacţii.

Cele mai dureroase au fost injuriile brutale, termenii violenţi, insultele, la care s-a adăugat şi campania verbală pe străzi, în cafenele, redacţii, librării, cinematografe, instituţii publice, case particulare.

Romanele *Oraşul cu salcâmi* şi *Accidentul* marchează revenirea la naraţiunea la persoana a treia. Aceasta nu trebuie interpretată ca o revenire la tradiţie. Pe Mihail Sebastian nu îl interesează evenimentele, el fiind interesat de consecinţele lor psihologice şi de radiografierea sufletului uman văzut în toată complexitatea lui . Publicat în 1935, *Oraşul cu salcâmi* este scris în 1931, fiind în ordine cronologică prima operă a sa, dar faptul că citeşte pe Marcel Proust şi Andre Gide au avut rolul unei adevărate revelaţii asupra tânărului obişnuit până în acel moment cu altfel de cărţi. Despre influenţa scriitorilor amintii asupra operei lui Sebastian mă voi opri puţin mai încolo.

Oraşul cu salcâmi reprezintă şi o frescă a oraşului de provincie cu atmosfera lui patriarhală, al cărui model pare să fi fost Brăila natală a prozatorului Spre deosebire de Camil Petrescu care considera că nu se poate realiza un roman modern cu indivizi provinciali care au o viaţă vegetativă. Sebastian vedea în încetineala provinciei o sursă de inspiraţie şi o considera mai productivă decât marele oraş. Reuşeşte să zugrăvească provincia deoarece o mare parte a faptelor prezentate au ca topos oraşul D, oraş patriarhal prezentat cu autorităţile sale, cu

17 Ibidem, p. 85.
18 Ibidem, p. 90.
19 Camelia Crăciun, op. Cit în ed.cit , p.92.
20 Mihail Sebastian , De două mii de ani, ed.cit, p.

tradiţiile existente precum şi cu micile evenimente moderne. Prin evenimente moderne se înţeleg, de fapt întoarcerea din concediu a familiei prefectului, idilele care se încheagă şi se destramă, plecarea de acasă a lui Ioanid, logodnele făcute sau însuşi plimbarea domnişoarei Donciu prin oraş este un eveniment modern deoarece domnişoara amintită este percepută ca fiind modernitatea însuşi în acest mediu patriarhal.

Autorul în mod repetat foloseşte termenul de târg pentru a denumi atât oraşul D ca atare cât şi locuitorii acestuia. "Târgul nu observase nimic, iar puţinii care iniţiaţi fură împiedecaţi să-şi aducă aminte."[21] sau în altă parte găsim chiar termenul de comună: "Lumea bună era îngrijorată, dar soluţia fu găsită repede. Dacă s-ar crea o asociaţie muzicală a comunei? Doamna Rozalia Donciu sugeră ideea şi primi prezidenţia de onoare."[22] Deşi în plan teoretic a vorbit despre puterea provinciei de a crea personaje memorabile sau cel puţin un mediu creativ în planul creaţiei propriu-zise nu a reuşit să facă un studiu social, nu a cercetat în adâncime ci doar la suprafaţă mentalitatea provinciei .şi toate acestea scad din valoarea romanului.

Noutatea asupra provinciei pe care o aduce Sebastian, există fără îndoială. El se declară de la bun început împotriva atmosferei provinciei şi complexelor ei psiho-sociale care au fost înfăţişate de Mihail Sadoveanu şi Cezar Petrescu în romane sau de Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti în povestirile sale. Spre deosebire de aceştia autorul nostru vorbeşte de analiza psihologică care este capabilă să surprindă sufletul uman în toată complexitatea sa.

Imaginea pe care reuşeşte Sebastian să o surprindă este imaginea latentă, prăfuită, ternă a provinciei în ciuda faptului că a fost considerată un "laborator de umanitate, care poate oferi material inedit".

Întâmplările sunt ordonate scenic replicile personajelor intrările şi ieşirile lor repetate sunt extrem de bine regizate datorita experienţei dramaturgului care îşi lasă amprenta şi asupra romancierului. Sunt dezvăluite stări sufleteşti contradictorii şi este prezentată o vârstă critică făcând din Sebastian un analist redutabil. Remarcabilă este forţa cu care mânuieşte analiza psihologiei feminine prin care autorul îşi dezvăluie realele calităţi de romancier, acesta înregistrează cu minuţiozitate trecerile eroinei de la o vârstă la alta, de la adică de la pubertate la apropierea de căsătorie neuitând de transformările fizice cât şi de cele afective.

Intriga nu este una foarte vizibilă, Adriana o elevă la o şcoală se îndrăgosteşte de vărul ei Paul Mlădoianu venit în localitate cu probleme de afaceri. Prin plecarea acestuia la Bucureşti fata trăieşte spulberarea unor iluzii pe care şi le făcuse în legătură cu acesta. Fata se apropie de prieteni de aceeaşi vârstă cu ea şi-şi petrec timpul citind, ascultând muzică sau stând lângă o ceaşcă de ceai. Liniştea târgului este spartă de faptul că dispare Victor Ioanid, care stă ascuns în prefectură, în mansardă unde erau o mulţime de cărţi. Întâlnirile continua şi după revenirea lui Victor, despre care lumea a ştiut că este bolnav, care se adaugă astfel grupului compus din Adriana, Cecilia, Gelu şi Victor. Adriana primeşte în dar "Cântecele blondei Agnes" care vor deveni un imn al prieteniei lor. Această muzică devine similară cu prietenia lor prin faptul că ascunde lucruri neexplicate. Momentele de intimitate le sunt rupte de Buţă care se simte stingherit între ei deoarece nu-şi găseşte locul. Intre Gelu şi Adriana se înfiripă o relaţie care este pusă în pericol prin plecarea fetei la Bucureşti. Între timp Lucreţia fosta colegă a Adrianei devine soţia lui Paul Mlădoianu. Viaţa în Bucureşti este agitată cunoaşte oameni noi face plimbări, merge la patinaj. Are o mică aventură sentimentală cu

21 Mihail Sebastian, Oraşul cu salcâmi, Editura pentru literatura. Bucureşti, 1968, p.67.
22 idem, p101.

Cello Viorin, fost Tache Poporeaţă. Întoarcerea ei acasă este sinonimă cu plecarea lui Gelu la Bucureşti. Adriana devine un mediator al căsătoriei lui Paul şi Lucreţia care era în curs de destrămare şi din această cauză a plecat la Bucureşti.Cei patru se rup de lumea exterioară, au un spaţiu al lor în care evadează de la şcoală, din familie, cărţi sau chiar de prieteni şi întâmplări. Greu aproape forţat putem încadra acest roman la realismul tradiţional la care plăteşte tributul clar prin nararea la persoana a III-a şi poate prin construcţia epică care nu este suficient de bine închegată. Modernismul îşi primeşte partea sa deoarece este clar că Sebastian nu poate nega ce s-a scris până la el la fel cum nu poate să nu încerce măcar o fărâmă de modernitate.

Lumea prezentată de scriitor este o lume a senzaţiilor înăbuşite dar şi a aşteptărilor nelămurite care încep cu primul sânge menstrual, trec prin fazele atragerii carnale ating fazele dezvoltării erotice care oscilează între ignoranţă, curiozitate, atracţie, repulsie, castitate, posesiune, amânare, dar şi satisfacţie prin epuizare reciprocă. Este important că Sebastian reuşeşte să ocolească naturalismul dar atinge decadentismul prin gustul pronunţat pentru un erotism estetizant. Într-o anumită măsură este atins acest manierism prin descrierea şi analizarea libidoului care este o evadare din real având chiar şi introducerea unui episod mai puţin obişnuit acela al dragostei lesbiene dintre o adolescentă Lucreţia şi călugăriţa catolică care s-a sinucis în ziua nunţii fetei. Acest episod al lesbianismului este mai mult sugerat şi subînţeles decât înfăţişat clar şi constituie o variantă a temei erosului văzută ca şi evadare din realitatea necorespunzătoare. Ambiguitatea călugăriţei catolice prin statutul ei incert, dar şi faptul că există capitole in care epicul este într-o anumită măsură teatralizat acest roman se înscrie în modernitate.

Investigaţia psihologică este realizată din perspectiva scriitorului omniscient procedând la fel ca Liviu Rebreanu în *Pădurea Spânzuraţilor***.** Deşi perspectiva autorului este aceea de omniscient, scriitorul nu ezită să recunoască faptul, că personajele sale se trezesc la viată, dobândind o existenţă ruptă de voinţa creatorului lor. Huiduit fiind pentru *De doua mii de ani ,* a primit în dar laude la publicarea romanului *Accidentul* **.**

Având calităţile unei scrieri mature, nu conţine nici o stridentă, dar din păcate este o istorie simplă. Se simte aici o cuminţire şi chiar o renunţare la bătăioasele crezuri ale tinereţii. Paul, eroul romanului, nu mai are nimic din orgoliu memorialistului *Fragmentelor dintr-un carnet găsit***.** Tânărul avocat nu face decât sa reconstituie pas cu pas, gest cu gest, etapele defunctei sale iubiri pentru pictoriţa Ann. Ea este o remarcabila întruchipare a feminităţii în ipostaza ei cochetă, superficială, frivolă dar fascinantă, acaparatoare imposibil de uitat**.** Nora Munteanu întruchipează cealaltă faţă a feminităţii, adică cea cuminte echilibrată, înţeleaptă, răbdătoare. Ea va încerca să-l lecuiască pe Paul de grava lui boala folosind ca mijloc terapeutic, schiul:" Două ore şi opt minute i se părea în acelaşi timp şi foarte mult şi foarte puţin. Avea într-un fel impresia că au plecat de la cabană nu de câteva ore, ci de câteva zile şi că muntele cu oamenii rămaşi acolo era foarte departe de urma lor. Dar avea de asemeni senzaţia că întreaga cursă nu durase decât un minut, că totul se petrecuse năucitor de repede şi că toată călătoria nu fusese decât o singură, vertiginoasă cădere. Schiul suspenda pentru el măsura timpului."23

Prima parte a romanului citat se înscrie în sfera romanului citadin, având nuanţă camilpetresciană, eroul Paul poate fi considerat artisticeşte, un frate al lui Fred Vasilescu din Patul lui Procust de Camil Petrescu. Eroul trăieşte iubirea şi gelozia faţă de Ann, într-o stare

23 Mihail Sebastian, **Accidentul** în **Oraşul cu salcâmi**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p.355.

de blazare şi indiferenţă aparentă iar în realitate are înclinaţii spre sinucidere. Nora îl va ajuta să depăşească situaţia şi-l va duce într-un alt mediu care îl va " vindeca complet". Universul citadin este părăsit pentru a aduce în discuţie viaţa la munte cu elogiul zborului pe schi care au schimbat viaţa lui Paul: " Simte un fel de exaltare copilărească. Nu ştie exact ce ar voi sa facă. Sunt în el puteri pe care nu le cunoaşte, sunt elanuri care se deşteaptă dintr-un somn lung."24 Episoadele referitoare la familia Grodeck din Braşov, aduc în compoziţia romanului un episod care încarcă construcţia acestei părţi. Aceste episoade au un aer de romantism prin vlăstarul Gunther dar şi prin tăcutul Hagen. Singura explicaţie plauzibilă a prezenţei acestui episod ar fi dorinţa lui Sebastian de a vorbi şi a prezenta şi aici adolescenţa care este un posibil motiv predilect al operei sale.

BIBLIOGRAFIE SPECIALĂ

Călinescu, George, *Istoria literaturii romane de la origini pana in prezent*, Editura Fundația Regala pentru Literatura și Arta, București, 1941

Cioculescu, Șerban, *În marginea operei domnului Liviu Rebreanu*, Revista Fundațiilor, nr.2, 1936

Dumitrescu, Ana, *Structuri narative*, Editura Didactica și Pedagogica, București, 1980

Dragoș, Elena, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, Editura Enciclopedica, București, 1981

George, Alexandru, *La sfârșitul lecturii*, Editura Cartea Românească, București ,1973

Glodeanu, Gheorghe, *Măștile lui Proteu*, Editura Libra, București, 2005

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1981

Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru Literatura, București, 1967

Simion, Eugen, *Mircea Eliade un spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, 1995

Sebastian, Mihail, *Accidentul*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1985.

Sebastian, Mihail, *Cronica Literara II*, nr.55 din 4 martie 1933, pag.3

Streinu, Vladimir, *Liviu Rebreanu*, Revista Fundațiilor, nr.5, 1940

Sirbu, Ioan, *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iasi, 1973

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor romani*, Editura Eminescu, București, 1973

Vlad, Ion, *Convergente*, Editura Dacia, Cluj, 1972

Vlad, Ion, *Aventura formelor*, Editura Didactica și Pedagogica, București, 1996

Zaciu, Mircea (coordonator) *Dicționarul scriitorilor romani*, Editura Fundației Culturale Românești, București, 1998.

24 Ibidem, p. 353.

DINU FLĂMÂND – CULTURĂ ŞI SENSIBILITATE

Dr. Diana CANTACUZ-STREZA
Liceul Teoretic „Axente Sever", Mediaş

Dinu Flămând este un poet care face parte din prima generaţie de la „Echinox". Poezia sa marchează evoluţia ideii care conjugă profunzimea meditaţiei cu rigiditatea ideii care înregistrează angoasa şi disoluţia fiinţei în vertijul existenţei fenomenale. Semnul esenţial al acestei poezii este subordinarea emoţiei faţă de raţiune.

Cuvinte-cheie: *meditaţie, rigiditatea ideii, angoasă, disoluţia fiinţei, emoţie*

Gruparea *Echinox* iniţiată în 1968 s-a orientat spre literatură, scopul fiind acela de a reda esteticului teritoriul propriu, „cultivând exigenţa, erudiţia, etica muncii în grup"[1] şi situându-se în aceeaşi albie trasată de *Cercul Literar de la Sibiu*. Totodată, după cum remarcă Petru Poantă, *Echinox*-ul nu este o punte de legătură între neomodernismul anilor `60 şi postmodernism („cu toate că nu se află printre precursorii literari («postmodernismul subteran») ai optzeciştilor, *Echinox*-ul nu este o anexă a «tardo-modernismului», ci o *grupare* coerentă care o precede şi o face posibilă pe aceea a lui Mircea Cărtărescu"[2]). Intrarea în literatură s-a făcut pe uşa din faţă, deşi un manifest literar a lipsit mereu, explicaţia fiind dată de acelaşi Petru Poantă: „Aşadar, grupul echinoxist originar nu a avut un Manifest, nici public, nici secret. În primul rând, era riscant să-ţi faci intrarea în lume ostentativ, iar, în al doilea, noi refuzasem ideea de teribilism. Nu aveam ambiţia să «revoluţionăm» literatura română. Ca ideologie literară, toţi ne situam în paradigma modernismului şi participarea la bătălia pentru prioritatea esteticului."[3]. În acest sens, afirmaţia lui Ion Pop este edificatoare: „gruparea *Echinox* şi-a propus de la început să asigure doar un spaţiu de exersare a talentelor nou apărute printre tinerii, mai ales studenţi, fără nicio constrângere programatică. Numai spiritul critic lucid şi neconcesiv, educat în Universitate, a încercat să funcţioneze ca instrument de conştientizare a unor moduri personale de a scrie"[4]. Textul (poezia, proza, teatrul, critica literară, eseistica) echinoxist „stă mai degrabă sub semnul diversităţii şi al încurajării expresiei individuale a fiecăruia dintre membrii grupării şi redactorii revistei"[5].

Primii echinoxişti „au descoperit o nouă formulă lirică, fiind mai preocupaţi de poezia însăşi decât de a se situa în raport cu formele poetice ale momentului."[6]. Totuşi, producţiile artistice nu sunt independente de momentul istorico-literar care le-a dat naştere, exegeza critică încercând a găsi conexiuni între textele scriitorilor echinoxişti şi legile literei situate într-un anumit context social, mai ales în cazul liricii. În acest sens, Eugen Simion identifică graniţele care închid acest teritoriu liric, vorbind despre „Poezia fiinţei şi a rostirii.

[1] Carmen Andraş, *Echinox*, în *Dicţionarul General al Literaturii Române*, coordonator Eugen Simion, vol. III, E-K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2003, p. 3.
[2] Petru Poantă, *Efectul «Echinox» sau despre echilibru*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 19.
[3] Ibidem, pp. 38-39.
[4] Ion Pop, *„Echinox". Vocile poeziei*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2008, p. 7.
[5] Idem, *Temeiul Bibliotecii*, în *Vatra*, numerele 5-6/ 2009, p. 55.
[6] Mircea Iorgulescu, *Extaz, blândeţe şi teroare*, în Adrian Popescu, *O milă sălbatică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 187.

Neoexpresionismul."[7], despre caracterul livresc şi accentul pus pe estetic, punctând traseul urmat, înţeles drept prelungire a sensibilităţii blagiene până în cadrele anilor `70. Echilibrul este marca dominantă a spiritului echinoxist, stare specifică celor care scriu nu în bătăile tumultoase ale rostogolirii clipelor, ci în timpul interiorizat şi, astfel, salvat degradării, redat trăirii esenţiale; poezia echinoxistă este, aşa cum remarcă Al. Cistelecan, „strat de intermediere culturală dintre sensibilitate şi realitate, fără a deveni o instanţă de frustrare, ci mai curând intensificând relaţia de armonizare"[8]. În viziunea lui Gheorghe Crăciun, primii echinoxişti sunt nişte neomodernişti târzii, reflexivi, precum generaţia lui Nichita Stănescu, şi „obsedaţi de litaratură, de estetică, de artă, de poza creatorului predestinat, de limbajul subţire al cărţilor"[9]. Fără a avea conştiinţa gratuităţii actului artistic, aceştia „deşi reciclau nişte modalităţi lirice epuizate parţial, [...] îşi actualizează moralitatea şi responsabilitatea prin construcţia unor universuri artiste şi prin orgoliul apartenenţei la o castă aflată în dezacord cu o colectivitate trivială"[10].

Câţiva poeţi ai primei garde (anii `70) punctează, după 40 de ani, trăsăturile definitorii ale acestei mişcări literare. Ion Mircea susţine că: „Pe de o parte, înalta şi rafinata intelectualitate a gesturilor ei, cultura de performanţă, sincronizarea cu tendinţele occidentale în domeniu, erudiţia, primatul valorilor estetice, fibrilaţia metafizică şi fiorul mistic care subîntinde produsele ei lirice reprezentative; pe de altă parte, gustul subversităţii şi al samizdatului, nononformismul ideologic şi, în priza lui directă, arta discretă şi eficientă prin care a ştiut să îmbine adevărul etic al depoziţiei cu limbajul esopic, uneori singurul care-i putea salva în epocă expresia şi supravieţuirea."[11]. Horia Bădescu numeşte şi el mărcile esenţiale ale grupării, accentuând latura neoexpresionistă: „extaticul, cosmicul, originarul, interesul pentru credinţe străvechi şi mituri, pentru Urphänomene, dar şi armonia, solaritatea, temperanţa, înţelepciunea, orfismul. Elemente ale unui neoexpresionism altoit pe valenţe de sorginte clasică ori neoromantică.".

Solul acesta protejat de căderea în vertijul fluxului continuu al de-sensibilizării a susţinut apariţia a trei generaţii de poeţi născuţi de spiritul echinoxist. „Prefer să gândesc *Echinox*-ul ca pe o entitate unică trecând prin vârste şi colorându-se de energiile specifice fiecărei vârste în ascensiune."[12]; există, aşadar, un fond comun, o bază de plecare niciodată uitată, mereu supusă expansiunii şi inflamată de elanul constituirii unei mitologii a ontologicului prin anularea retoricii postmodernismului. Este aceasta principala trăsătură a celei de-a doua generaţii echinoxiste („pe zisul trunchi livresc era grefat mai adânc, în poezia clujenilor, «ontologicul» prelucrat expresionist, ceea ce individualizează destul de puternic «echinoxismul» acestei perioade în raport cu ceea ce se făcea aiurea"[13]). Spiritul echinoxist actual („*(Noul) Echinox*")[14], aflat sub vasta umbrelă a douămiismului, deşi păstrează substratul prim recognoscibil tot mai greu, se scaldă în apele dense ale realităţii contemporane, marcate de ludic şi ironic. În fond, „modelul echinoxist e în esenţă unul de

[7] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 366.
[8] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987 , p. 122.
[9] Gheorghe Crăciun, , *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 352.
[10] Petru Poantă, op. cit., p. 103.
[11] Ion Mircea, *Prestigiul retroactiv*, în *Vatra*, nr. 5-6/ 2009, pp. 65-66
[12] Ioan Moldovan, *Spiritul „Şcolii Ardelene"*, în *Vatra*, nr. 5-6/ 2009, p. 75.
[13] Ion Pop, art. cit., p. 55.
[14] Horea Poenar, *Nebunia de a ridica monument Echinoxului. Locul îngust dintre limba istoriei şi limba memoriei*, în *Dicţionar Echinox. A-Z. Perspectivă analitică*, coord. Horea Poenar, Editura Tritonic, Bucureşti/ Cluj, 2004, p. 14.

sinteză culturală proiectat pe termen lung şi, în fond, indefinit, care se revendică într-adevăr de la o vocaţie a construcţiei intelectuale, specifice unui anumit energetism ardelenesc”[15].

Dinu Flămând (n. 24 iunie 1947, Susenii Bârgăului, jud. Bistriţa-Năsăud), poetul care alături de Ion Pop, Ion Mircea, Adrian Popescu, Horia Bădescu, Aurel Şorobetea, Dan Damaschin, Mariana Bojan, Emil Hurezeanu, face parte din prima generaţie echinoxistă, se dovedeşte a avea un „simţ critic sever”[16] aplicat propriei creaţii: „Se observă infuzia de cultură şi dirijarea poeziei spre imaginea coerentă în contururi plastice. Dinu Flămând îşi disciplinează emoţia într-o poezie elaborată, nu rareori cerebrală, conjugând profunzimea meditaţiei cu rigiditatea. Dezvăluirile elementare sunt stopate de gând.”[17]. Cenzurarea emoţiei este valabilă şi în cazul încorporărilor mărcilor expresionismului în prima etapă a creaţiei („Un expresionism ponderat, de irizări, mai ales culturale”[18]). Cele trei volume de versuri publicate în deceniul al şaptelea (*Apeiron, Poezii, Altoiuri*) se înscriu în coordonatele unei „poezii calme, uşor blagiene, cu inserţii de real credibile provenite din zona reportajului liric”[19].

Apeiron (1971), volumul de debut, transcrie „nevroza de adaptare a tânărului de la ţară, senzual şi frust, confruntat cu spaţiul citadin alienant”[20], titlul marcând „coexistenţa contrariilor”[21]. Întâlnirea cu oraşul trezeşte viziuni expresioniste, născute din sentimentul declinului universal (*Câte lumini se suprapun din cer/ ne-arată cu întunecime/ umblă cuvânt de spaimă împrejur/ care şi el este abia mâine. – Celălalt vis*). Gesturile, privirea, tăcerea devin semnele experienţei întunericului (*gestul se descompune rar/ în fire/ ca o nelinişte printre cristale.// [...] tăcerea stă pe ziduri ca lichenii/ [...]// pupilele deschise ni-s spre moarte – Lumină fulguind*). Eul se află *sub curgere acum* (*Sub curgere*), simţind *fumul care urcă-n noi* (*Fum*) şi văzând cum *zarea năpârleşte* (*Geană de meteor*). Sensibilitatea-i exacerbată intuieşte manifestările tainice şi încordate ale stihiei apei (*Ape freatice străbat mulţimea,/ un lac vulcanic furnicat în mâluri/ de râuri nedospite şi confuze,/ deasupra apelor un veac de frunze/ îngălbenind în tomna-acestei muzici. - Organistul*), presiunea şi măcinarea continuă nemailăsând loc speranţei (*păsările Phoenix stau bolnave - Organistul*) din moment ce *mă strigă multe voci în prăbuşire* (*Presimţirea căderii*).

În *Poezii* (1974), „nostalgia pentru satul copilăriei, uimirea în faţa spectacolului citadin, elanul vitalist”[22] rămân coordonatele principale, dar acestea sunt tratate într-un mod expresiv diferit („substanţa lirică nu mai este în primul rând plastică, ci vizionară”[23]), aflat la congruenţa cu resursele poemului ermetic în proză. Amintirea satului natal este corelată cu tinereţea, cu amiaza când *vipii de foc urcă în trupul tânăr/ cu mângâioase ferigi penate* (*Vară în patrie*). Nordul imaginar, cântat fără elanul mistic al lui Ion (Ioan) Alexandru, circumscrie spaţiul Ţării Ardealului cu valenţe regenerative (*Ţara Ardealului, fiord în ierburi,/ Ţara*

[15] Cornel Moraru, *Fenomenul echinoxist*, în *Vatra*, nr. 5-6/ 2009, p. 113.
[16] Alexandru Ruja, *Valori lirice actuale*, Editura Facla, Timişoara, 1979, p. 167.
[17] Marin Mincu, *Poezia română actuală. De la Adela Greceanu la Leonid Dimov [O anthologie comentată]*, vol. II, Editura Pontica, Constanţa, 1999, p. 603.
[18] Ibidem, p. 603.
[19] Constantin Abăluţă, *Poezia română după proletcultism, generaţia anilor `60-`70 (antologie comentată)*, vol. I, Editura Ex Ponto, Constanţa, 2000, p. 424.
[20] Alexandra Ciocârlie, *Dinu Flămând*, în *Dicţionarul General al Literaturii Române*, coordonator Eugen Simion, vol. III, E-K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 161.
[21] Ion Pop, op. cit., p. 17.
[22] Ibidem, p. 161.
[23] Lucian Alexiu, *Ideologii lirice contemporane*, Editura Facla, Timişoara, 1977, p. 91.

Ardealului, vibrând spre nord,/ viaţa mea nordică sub un cer nordic/ ia binecuvântare de la nord. - *Nord*). Când insul cunoaşte spaţiul citadin, uimirea devine sentimentul unei vârste când ochiul descoperă lumea şi fiinţa se risipeşte în densitatea pornirilor ardente (*Acele zile fără memorie/ aprig inconştiente şi răcoroase/ ale uimirii, ale risipei,/ uimirea noastră prin mari oraşe,/ înflăcărata uimire care ne iartă. – Înflăcărata uimire*) şi vulcanice (*sângele meu palpează furtuna – Ploaia şi somnul*). Aceasta fiindu-i situaţia existenţială, insul construieşte sensurile simbolice ale unei crize sufleteşti (*Cum vara din vechi catedrale/ curge în stradă grâu de răcoare/ trecem incendiaţi, aburinzi,/ prin ani răcoroşi/ atinşi de soarele veacului în sfârşire.* - *Balanţă*) şi, în acelaşi timp, ale reabilitării unui echilibru (*Să preţuim întâi ce irosim/ o, desfătarea vieţii ce se pierde!* - *Lautréamont*). Traseul său sinuos prin materialitatea oraşului prezintă „corelări cu expresionismul”[24].

Volumul următor, *Altoiuri* (1976), aduce o nouă atitudine susţinută de metafora altoiurilor „evocate ca prelungire a existenţei, ca simbol al înnoirii”[25]: apropierea de pământ, de elementele originare, de tot ceea ce au însemnat ele pentru formarea plenară a fiinţei (*Merele-n noapte străluminând/ în pivniţa casei ies flăcări din mere/ foşnesc în adâncuri apuse grădini/ dormim de cu toamna pe-un munte de mere./ Dormim în grădini înflorite, în crengi/ în casa aceasta clădită pe mere,/ ne-ajunge în somn o căldură ciudată/ căldura fiinţei ascunsă în mere.* - *Merele*) şi pentru tonalitatea proprie a sfârşitului (*Uneori vin aceste seri. Aşteptăm/ târzia noastră, promisa noastră-mplinire.* - *Uneori*). Eul poetic trăieşte împăcarea cu sine, poemul căpătând o adâncă rezonanţă filosofică (*Orice ar spune omul, există/ ceva mai înalt decât al, o idee, un măr/ mai înalt în copacul simţirii şi orice ai spune/ izvorul îşi macină singur pietrişul/ şi se înfundă, cum şi blânda memorie/ când nu vrea să ajungă la capăt. – Câmpiile Elizee*). Critica literară a observat echilibrul pe care se sprijină universul poetic al primelor trei volume („Nimic [...] zbuciumat în aceste poezii, de un echilibru al viziunii remarcabil: ţintind către coeziune şi imperioasă integrare, lirismul poetului devine instrumentul coeziunii şi al integrării forţelor opuse într-o armonie universală.”[26]).

Stare de asediu (1983), ultimul volum publicat în ţară înainte de a se stabili în Franţa, la Paris, marchează trecerea de la gesticulaţia expresiei înscrise în blazonul acceptării clişeelor, la implicarea în spaţiul propriu cotidianului. „Din molatec şi învăluitor, realul devine eruptiv şi turbionar”[27] (*Om ieşind din somn în refracţia realului/ în ziua din nou agresivă. – În refracţia realului*). Fenomenalul înglobează fiinţa în construcţii imaginare diverse, mereu readuse la unitatea unor stări esenţiale. Chipul feroce al viziunii permite să se întrezărească incursiuni halucinante în neprevăzutul temporalităţii: *Uruit de fiare vechi, coşmarul se reproduce/ în noaptea din miezul zilei* (*Perpetuum mobile*); *Stă în obiceiul acestei ierni să-mi arunce în somn/ spaimele de la şapte ani* (*Spaimele de la şapte ani*); *Din loc în loc frunzele fagilor în octombrie/ presară moartea galbenă printre brazi* (*Întâmplări din pădure*); *Culori aruncate de vânt prin largile-i mâneci,/ cântec al liniei frânte* (*Marcaje*).

În *Viaţă de probă* (1998), sensibilitatea modernă este supusă unei plonjări în ferocitatea realităţii, denunţate cu o autentică luciditate. Zugrăvind infirmitatea valorilor spirituale şi relevând latura ameninţătoare din lupta dintre viaţă şi moarte, conştiinţa poetică descoperă „aspectul chtonian al inconştientului [...] prin caracterul său ascuns, neprevăzut, brusc,

[24] Gheorghe Grigurcu, *Poeţi români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 482.
[25] Traian T. Coşovei, *Pornind de la un vers*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990, p. 12.
[26] Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 66.
[27] Marin Mincu, *Poezia română actuală. De la Adela Greceanu la Leonid Dimov [O anthologie comentată]*, vol. II, Editura Pontica, Constanţa, 1999, p. 424.

violent, aproape de neînvins”[28] (*Dai să-ţi scuturi mătreaţa cerurilor de pe umeri,/ dar trezeşti tot vechea durere ascunsă în oase. – Regele Lear în autostop*). Prizonier forţelor iraţionale, ochiul surprinde pereţii abisului fără ieşire, în care fiinţa alunecă tot mai adânc prin uitarea limbajului originar (*Îngeri zgribuliţi desfăşoară pe orizont/ inscripţii cu înţelesuri de mult pierdute,/ legende la un peisaj după bătălie/ în care a vorbi înseamnă a corbi... – Corbi pe câmp*) şi învăţarea limbii exilului (*Ţipătul de spaimă rămâne în limba maternă, celelalte/ zgomote ies din gâtlej hârjâite/ ca o naştere de monstru - Uşa*). Aceasta este *viaţa de probă* definită drept osândă (*Nimic din ceea ce trăiam nu ne îndreptăţea/ să trăim,/ viaţa se-nghesuia în noi, captivă,/ în spatele unor uşi pe care/ şi moartea ezita să le-mpingă. Deveniserăm/ starea de clandestinitate/ a letargiei, viaţă de probă,/ Vechi pompe ce împingeau/ pe circuitul biografiei/ aerul, alimentele, sângele... – Viaţă de probă*). Reversul îl oferă volumul *Dincolo – De l`autre côté* (2000), ce propune o „viziune spiritualizată asupa lumii”[29], purificarea de zgura terestrului realizându-se prin contemplaţie (*Până la urmă nu-ţi rămâne decât să te împrieteneşti cu moartea-n absenţa ei şi, recurgând la o şiretenie ce mirose a frică, să încerci s-o uiţi luând-o drept în braţe; înlănţuiţi ca doi beţivi clătinându-se în crepusculul impalpabil al marii dispersii, să plutiţi în această melodie a timpului spre înfometarea unei şi mai flămânde morţi. - Norii*). În *Tags* (2002), eul poetic „caută să controleze raţional, într-o poezie cerebrală cu numeroase referinţe literare sau filosofice, neliniştea omului confruntat cu neprevăzutul şi cu absurditatea unei lumi ostile, dar şi cu scurgerea inexorabilă a propriei vieţi”[30]. De altfel, începând cu acest volum, Dinu Flămând „scrie o poezie a angoasei”[31], a disoluţiei: *Vagoane de tren ies din bezna periferiei/ cu furioase inscripţii pictate în timpul nopţii/ când gările de triaj se strecoară frustraţii suburbiilor/ să-şi tatueze pe uşi numele şi uimirea/ de se vedea în chiar ciclonul uitării acolo unde/ a fi se zvântă extrem de repede şi devine a fi fost/ [...]/ tags/ pe crusta zidurilor citite numai de ochii orbilor/ şi un fel ghemuit de a zgândări inutilitatea*.

Dinu Flămând denunţă şi acceptă, totodată, infernul existenţei umane în vârtejul căreia este prinsă şi propria-i fiinţă. Imposibilitatea ieşirii nu este decât o viziune a apocalipsei, care se autogenerează continuu prin racordarea la mişcările haotice ale fluxului vital.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

Abăluţă, Constantin, *Poezia română după proletcultism, generaţia anilor `60-`70 (antologie comentată)*, vol. I, Editura Ex Ponto, Constanţa, 2000.

Alexiu, Lucian, *Ideologii lirice contemporane*, Editura Facla, Timişoara, 1977.

Andraş, Carmen, *Echinox*, în *Dicţionarul General al Literaturii Române*, coordonator Eugen Simion, vol. III, E-K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2003.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. II, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurenţiu Zoicaş, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeţeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

[28] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. II, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurenţiu Zoicaş, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeţeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p. 136.

[29] Alexandra Ciocârlie, art. cit., p. 162.

[30] Ibidem, p. 162.

[31] Tudorel Urian, *Un olimpian al angoaselor*, în *România literară*, nr. 29/ 2003.

Ciocârlie, Alexandra, *Dinu Flămând*, în *Dicţionarul General al Literaturii Române*, coordonator Eugen Simion, vol. III, E-K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.
Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
Coşovei, Traian T., *Pornind de la un vers*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990.
Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.
Iorgulescu, Mircea, *Extaz, blândeţe şi teroare*, în Adrian Popescu, *O milă sălbatică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.
Grigurcu, Gheorghe, *Poeţi români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
Mincu, Marin, *Poezia română actuală. De la Adela Greceanu la Leonid Dimov [O anthologie comentată]*, vol. II, Editura Pontica, Constanţa, 1999.
Mircea, Ion, *Prestigiul retroactiv*, în *Vatra*, nr. 5-6/ 2009, pp. 65-66.
Moldovan, Ioan, *Spiritul „Şcolii Ardelene"*, în *Vatra*, nr. 5-6/ 2009, p. 75.
Moraru, Cornel, *Fenomenul echinoxist*, în *Vatra*, nr. 5-6/ 2009, p. 113.
Poantă, Petru, *Efectul «Echinox» sau despre echilibru*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.
Poenar, Horea, *Nebunia de a ridica monument Echinoxului. Locul îngust dintre limba istoriei şi limba memoriei*, în *Dicţionar Echinox. A-Z. Perspectivă analitică*, coord. Horea Poenar, Editura Tritonic, Bucureşti/ Cluj, 2004.
Pop, Ion, *„Echinox". Vocile poeziei*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2008.
Pop, Ion, *Temeiul Bibliotecii*, în *Vatra*, numerele 5-6/ 2009, p. 55.
Ruja, Alexandru, *Valori lirice actuale*, Editura Facla, Timişoara, 1979.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
Urian, Tudorel, *Un olimpian al angoaselor*, în *România literară*, nr. 29/ 2003.

PROBLEMATICA FEMINITĂŢII ŞI PERSPECTIVA RELIGIOASĂ ÎN „JURNALUL" ALICEI VOINESCU

Drd. Oana HILOHI
Universitatea Bucureşti

Lucrarea prezintă aspectele vieţii intime ale Alicei Voinescu, aşa cum reies din „Jurnalul" acesteia. Tema feminităţii apare în strânsă legătură cu cea a credinţei în Dumnezeu, cu frământările diaristei şi „dialogurile" acesteia cu divinitatea.

Dacă în timpul vieţii soţului infidel, dar adorat, confesorul era Dumnezeu, după moartea lui Stello echilibrul dialogal se inversează, jurnalul devenind o lungă „epistolă" adresată celui dispărut. Femeia-Alice este puternică, raţională, analitică, dar şi delicată, tandră, capabilă de iertarea completă.

Cuvinte-cheie: *feminitate, jurnal, credinţă, introspecţie, cuplu*

S-a înregistrat în zilele noastre un interes constant pentru mărturisire, pentru destăinuire, pentru genul, autobiografic, pentru jurnale şi memorii. Motivul ar putea fi preferinţa cititorului pentru autenticitate şi credibilitate, pentru sinceritate, pentru efectul de real în defavoarea ficţiunii, pentru caracterul direct al jurnalului, dar şi pentru temporalitatea sa. Cititorul nu mai preferă personajele inventate, cu o biografie nesigură, incertă sau subiectele ficţionale, nereale.

Eugen Simion, în lucrarea „Ficţiunea jurnalului intim", aduce în discuţie motivaţiile diariştilor, argumentele acestora în favoarea jurnalului intim. Astfel, pentru unii este un confident loial, în care îşi pun toate speranţele, este o operă a omului ce se simte singur, abandonat, reprezentând, în acelaşi timp, memoria celui care îi împărtăşeşte gândurile. Jurnalul este o consolare, o insulă pustie, pe care diaristul se retrage pentru a medita, pentru a trăi o altă viaţă sau pentru a-şi retrăi, altfel, propria viaţă. Tolstoi, de exemplu, „ţine jurnalul pentru a se pocăi şi pentru a se îndrepta moral", „confidentul" său devenind un fel de „leac" ce combate abaterile morale de orice gen. Pentru Virginia Woolf este „o supapă pentru nervi" şi „un poligon pentru exerciţii de stil".

Kafka îşi consideră jurnalul ca fiind un mijloc de a cunoaşte şi de a se autocunoaşte, acesta devenind, practic, un instrument de apărare prin pătrunderea voluntară sau involuntară a neştiutului.

Jurnalul intim este intrinsec legat de problema conştiinţei de sine, a sufletului, a gândului, a raţiunii. Vorbind despre sine, diaristul se prezintă lumii sale; identificându-se cu această lume, el se va înfrunta cu sine însuşi, îşi va apărea sieşi. Eul diaristului, spiritual şi social, se confruntă în această prezentare, cu uitarea, cu deformarea, cu pudoarea, cu o cenzură impusă de raţiune, cu o falsitate sau cu o nesinceritate generate de nevoia de a se proteja sau de a-i proteja pe alţii. Pentru a se cunoaşte, eul diaristic tratează problema existenţei sale reale, gândindu-se la ce crede el că este, la ce doreşte să fie, la ce gândeşte despre alţii sau la ce consideră că pot gândi alţii despre el. Astfel, în jurnalul intim se relevă

mai multe personalităţi ale diaristului: personalitatea reală, cea autoevaluată, cea ideală, cea percepută şi cea proiectată.

Vorbind despre realitatea conştiinţei sale, diaristul îşi autoevaluează ideile, reprezentările, îşi înregistrează simţurile, gândurile, creându-şi astfel imaginea de sine, ce va deveni element definitoriu al statutului şi al rolului social al confesorului. Identitatea dintre eul-narator şi eul-actor este absolută, naratorul devenind propriul său personaj.

Uneori, diaristul îşi creează imaginea de sine dintr-o personalitate ideală, pe care doreşte să o obţină, spre care tinde, personalitate proiectată în viitor, modelul pe care eul şi-l propune să şi-l construiască în decursul vieţii sale.

Jurnalul include şi o personalitate percepută, ce cuprinde ansamblul reprezentărilor, ideilor şi aprecierilor cu privire la alţii. Aşa cum diaristul îşi formează o imagine despre sine, tot aşa el îşi elaborează o imagine despre alţii, care îl ghidează în atitudinea şi în comportamentul său faţă de aceştia.

Alice Voinescu, personalitate importantă a intelectualităţii româneşti interbelice, îşi începe jurnalul în 1929, la 44 de ani, sub îndemnul scriitorului francez Roger Martin du Gard, sugestie adresată la Pontigny, cu ocazia unei decade:

Voi scrie de azi jurnalul, voi scrie tot ce trăiesc intim, tot reziduul spiritual ce-mi lasă viaţa şi – fiindcă niciodată nu am făcut nimic fără dragoste, nimic cu folos zic – ştiam că şi această hotărâre nu o voi putea realiza consecvent decât «dedicând-o» cuiva. Maricico, tu ai fost cea care mi-ai apărut în suflet atunci...(Voinescu 1997:1)

Timp de 32 de ani (1929-1961), diarista a scris în secret, consemnând relaţiile cu membrii familiei, programul zilnic, Decadele de la Pontigny, întâlnirile cu diverse personalităţi, călătoriile în străinătate, meditaţiile pe teme religioase ori culturale.

Jurnalul Alicei Voinescu este precumpănitor afectiv (...) şi comprehensiv, în ambele sensuri, adică de o extraordinară putere de înţelegere şi de o imensă cuprindere materială. În mărturiile Alicei Voinescu, celebrităţile coboară de pe soclu, intră în cotidian şi în familiar, apar în relaţiile lor cu prietenii sau cu alţii, preocupându-se de chestiuni mari sau minore, veseli sau supăraţi, circulând în societate ca simpli oameni la fel cu ceilalţi, iar aceşti «ceilalţi» apar nu o dată mai interesanţi sau mai rezonabili. (Paleologu 1997:V)

Accentul în „Jurnalul" Alicei Voinescu nu cade pe latura spirituală, filosofică; este un jurnal în adevăratul sens al cuvântului, un confident de încredere, fără ca diarista să fie atrasă de estetica stilului.

Construindu-şi personalitatea autoevaluată, Alice Voinescu va reliefa permanent câteva aspecte: imaginea propriei persoane, autoanaliza, introspecţia, relaţia cu soţul gelos – Stello, marea ei iubire - , relaţia cu divinitatea. Această căutare a interiorului său, a laturii nevăzute, legate de vis a existenţei sale, aminteşte de spusele Sf. Augustin în „Confesiunile" sale: „Nu căuta în afară; întoarce-te către tine; adevărul sălăşluieşte în omul interior". Diarista îşi analizează propria viaţă, se auto-observă, privindu-se în oglindă, uneori chiar la propriu. Se teme că jurnalul, confesiunea i-ar putea deteriora imaginea, i-ar putea-o modifica, mai mult sau mai puţin conştient, i-ar putea altera sinceritatea:

Am impresia că mă deformez involuntar în acest caiet, tocmai când mi se pare că sunt mai sinceră! E posibilă o mărturisire în vorbe care să nu fie «un dans în faţa oglinzii»? Niciun evenniment special. Ba da: o conştiinţă de răspundere imensă când cu participarea la congres. O ezitare dureroasă, deci sinceră şi adâncă de a renunţa la atitudinea pur feminină. (Voinescu 1997:26)

Şi totuşi, nu renunţă la **feminitate**, din întreg jurnalul degajându-se fragilitate, vulnerabilitate, inocenţă, spirit de abandon al propriei persoane, candoare, mister.

După publicarea în Franţa şi aprecierea în lumea academică a tezei sale de doctorat, Alicei Voinescu i se propune o catedră la o universitate din SUA şi un post de lector la Paris, pe care le refuză, revenind în ţară şi căsătorindu-se în 1915 cu avocatul Stelian Voinescu.

Femeia-Alice îşi construise un model idilic al iubirii, al viitorului partener de viaţă, acesta fiind rezultatul, pe de o parte, al modelului familial, al tradiţiei (descendentă a unei familii boiereşti, având o educaţie solidă la Institutul de călugăriţe din Turnu-Severin), pe de altă parte, al convingerilor sale morale, creştin-ortodoxe.

În primii unsprezece ani de jurnal, consemnează relaţia cu soţul Stello, devenit infidel, prezenţă aproape permanentă în paginile de confesiune. Relaţia este complicată, uneori cu accente dramatice, contribuind însă la încercarea de autocunoaştere, efortul de stabilire a echilibrului interior devenind istovitor. Alice Voinescu va oscila permanent între deziluzie şi speranţă, între ratare şi împlinire:

Lupta nu se mai dă pe tărâmul fizic, ci pe cel al inteligenţei şi sensibilităţii - «feminitatea» în sens omenesc. Alta e pentru el «La femme», «L'aimée», «La princesse lointaine»[1]. Cred că altădată aş fi suferit cu năbădăi şi în dragoste, şi în amor propriu. Ieri am constatat că mă priveam ca pe un cadavru rece şi nu aveam nicio lacrimă pentru el. M-a cuprins un sentiment – dar nu mai era sentiment, fiindcă mă topisem toată în el. M-a dizolvat în ultimele rămăşiţe de individualitate subiectivă. Acum parcă sunt una cu marea singurătate din Univers. (Voinescu 1997:46-47)

Criza în cuplul conjugal presupune şi o schimbare de atitudine a femeii Alice Voinescu, o repoziţionare a atitudinii faţă de celălalt, precum şi o adaptare la noua stare de fapt, la dezechilibrul sufletesc. Tensiunea afectivă, morală sunt percepute ca o insuficienţă personală sau ca una de tip relaţional. Despărţirea, separarea apar ca o salvare pentru echilibrul interior, pentru regăsirea armoniei individuale. Divorţul nu mai apare ca ceva ieşit din comun, atâta vreme cât „drumurile" partenerilor tind să se separe, să se distanţeze. Convieţuirea dă naştere la depresie, la pesimism, nu mai apare necesară în mod evident şi pare profitabil, pentru ambele părţi, ca fiecare să încerce să se regăsească în contexte diferite, stabilind un alt fel de relaţie:

Ce mulţumită aş fi să mă pot despărţi de el fără scandal şi isterii! Aş fi încântată să-l am ca prieten, să-l văd fericit cu alta, să-i fiu confidentă, camarad - «bancher», cum zice el. Dar să nu mai fiu solidară socialmente la dezordinea în care trăieşte! (Voinescu 1997:19)Ce revoltă în timpul acestor zile triste din cauza lui Stello. Ce «juiseur»[2], ce egoist! Până într-atât că devine mare! Dacă măcar aş putea crede că nu este tributarul unei eredităţi! Activ şi liber, mărturisesc, acest egoism m-ar revolta, dar în acelaşi timp mi-ar impune (...) Îmi devine limpede, dimpotrivă, că virtutea mea burgheză e tot atât de condiţionată şi că trebuie să-mi salvez libertatea printr-un gest de curaj. Dar, vai, nu mă văd făcându-l !... Mi-e teamă că viaţa mă va respinge. (Voinescu 1997:51)

Analiza diaristei este profundă, matură şi, în acelaşi timp, metaforică. Sensibilitatea este nostalgică, sufletul se deschide către o „prietenie a inimii", sperând într-o legătură spirituală, învăluită în dragoste, într-un cerc al încrederii:

[1] Femeia, Iubita, Prinţesa îndepărtată (lb.fr.);
[2] De la fr. „juisseur", persoană care caută plăcerile materiale sau senzuale.

Tulburarea m-a învăţat să cunosc, să mă stăpânesc, să mă înving şi **să mă liberez.** Dacă aş avea curajul să vorbesc odată, cu inima deschisă, cu el, i-aş mulţumi pentru tot ce am suferit, fiindcă m-a dezrobit de tot. Credeam că e mult mai greu «când nu mai e nimic în tine» dintr-un sentiment cu care te obişnuiseşi! Când eram amărâtă, nenorocită, nedreptăţită de Stello, mă refugiam în gândul unei prietenii a inimii. Acum nu am mai deschis portiţa aceea de mult – nu mai trec pe acolo decât foarte rar – câteodată îmi port voit atenţia într-acolo şi mă trezesc cu ea departe, la vreo carte, în vreun peisagiu, în vreo aspiraţie **(...)** N-are nevoie de mine....a ajuns în sfera unde îi e bine omului singur. Nu simt nevoia să-l revăd – mai mult: nu vreau să-l revăd. Asta să fie indiferenţă? Nu cred. E ceva definitiv. (Voinescu 1997:4-5)

Folosind introspecţia, diarista îşi orientează privirea spre interior, spre propriile stări şi desfăşurări subiective, dedublându-se în obiect şi subiect al propriei analize. Îşi observă şi supraveghează propria fiinţă, gândul „eu" apărând întotdeauna primul. Mintea (spiritul) cercetează structura şi cauza tuturor lucrurilor şi faptelor din jurul său. Imaginea de sine şi-o formează, adeseori, prin raportare la Stello, la trăirile, sentimentele faţă de acesta. Privindu-se în „oglindă", imaginea este nefavorabilă, renunţând astfel, de multe ori, să mai lupte, se simte inutilă, abordând o atitudine de indiferenţă. Convingerile sale sunt formate din sentimente, succese, eşecuri, experienţe trecute şi sedimentate în mintea sa. Diarista simte, îşi aude conştiinţa, apoi intervine cu gândirea pentru a „refuza" îndemnul acesteia:

Sentimentul lipsei de rost a mea pe lume mă doboară (...) Viaţa mea întreagă – o eroare de tipar care dă momentan o imagine amabilă textului, dar nepotrivită! (...) Am constatat de mai multe ori că deviez de la normal (...) Şi tot timpul jena acestei dezorientări în mine (...) Am făcut prea mult apel la raţiune! Trebuie să aleg, altfel mă distrug! Întreaga mea viaţă chinuită este numai exterior eroică (...) Un timp am cedat suferinţei, era singura modalitate de a păşi în Adevăr, sunt numai în aparenţă o sfântă! (Voinescu 1997:82-83)

Singurătatea este un sentiment al goliciunii sufleteşti, ce îi absoarbe întreaga fiinţă. Diarista simte nevoia să se roage, iar rugăciunea nu constituie doar o simplă îndatorire religioasă sau o destindere sufletească, ci este cadrul în care sufletul trebuie să se refacă. Este o întoarcere în sine, o eliberare, o descătuşare a spiritului compromis de durere; simte nevoia să-şi cureţe inima şi să-şi lumineze mintea:

În mine, gol după amărăciune. Stello plin de venin contra mea. Acuză, face rechizitorii. Pentru mine cazul e pierdut. E un munte pe care nu-l pot duce în spinare. Simt cum leşin pe dinăuntru în faţa acestei dezordini intime (...) Trebuie să mă rog. Sunt laşă, slabă, oloagă, viaţă pierdută. Îmi e silă de mine (...) Libertatea după mine este fericirea. O autodeterminare, nu din orgoliu, dar din puritate. (Voinescu 1997:117)

Tema relaţiei cu Stello nu poate fi abordată fără a ţine cont de cea a relaţiei cu Divinitatea, cei trei formând un întreg indisolubil. În timpul vieţii soţului, diarista este într-un permanent dialog cu Dumnezeu, acesta devenindu-i confesor, sprijin, sfătuitor. Există în Jurnal pasaje în care Alice Voinescu caută, fără a şi le impune neapărat, argumente pentru ca forţa credinţei să nu îşi piardă sensul. Se raportează la entitatea supremă, căreia îi cere iertare, îi cere ajutorul, atunci când nu poate trece peste greşelile sale sau ale celor din jur. Percepe prezenţa lui Dumnezeu drept cea mai puternică forţă, care în lupta dintre bine şi rău putea înclina balanţa spre cei care Îi recunoşteau şi Îi slăveau puterea:

Am gândit: Dumnezeu **este** un plan. M-au năpădit scrupulele. Oare nu fac schismă? Oare nu e o concesie făcută din punct de vedere ştiinţific? Dar ştiinţa nu e şi ea drum spre

Dumnezeu? Poate că e drum şi Dumnezeu **este** dincolo de drum. Nu înţeleg. Accept supunere faţă de ce nu înţeleg. Dar nu ca obscurantism, nu ca pasivitate, ci **ca veşnică căutare.** Caut intim ce poate da ipoteza lui Dumnezeu (...) Nu fi supărat pe mine, Doamne. Cad şi mă scol iar prin mâna Ta. Iubeşte-mă cum sunt – slabă şi rea. Dar cred în Tine, Doamne!(...) Vorbeşte-ne! Nu ne lăsa! (Voinescu 1997: 90-91)

Credinţa îi oferă putere fizică şi morală, libertate personală. Este ca o călăuză, prin care omul dialoghează permanent cu Dumnezeu, este renunţare la sine, iar relaţia cu Divinitatea nu poate fi decât una bazată pe încredere şi iubire. Cel care nu se roagă, rătăceşte, iar taina rugăciunii o reprezintă chiar momentul rugăciunii în taină. Întrebările devin uneori pline de mirare, de nedumerire. În faţa lui Dumnezeu, îşi asumă vina unei căsnicii nereuşite. Smerenia o ajută să-şi elibereze sufletul, mintea, să-şi regăsească eul autentic şi odihna:

Nu înţeleg planurile Tale, Doamne! Mă supun, dar fără bucurie. Ştiu că nu asta îmi ceri. Dar Stello m-a degradat până şi în aspiraţii, până şi în puterea de elan şi de efort. Ştiu că vina e a mea, că nu am putut mai mult. Când ies din câmpul lui de influenţă, îmi regăsesc posibilităţile. E un câmp magnetic dezorganizator. Mă certam cu Tine, Doamne, că mă chinuieşti. În fond, nu Tu mă chinuieşti, eu sunt slabă că mă las chinuită de el. Fiecare sfârşit de an e un «nu mai pot» şi reîncep din nou. Trebuie să mă rog mai mult. Mă năpădeşte un sentiment de singurătate, de «la ce bun»? (Voinescu 1997: 157)

Comunicarea cu Dumnezeu este adesea constrânsă de incredibila limitare a cuvintelor. Din acest motiv, „dialogul" capătă forma sentimentelor. Sentimentul este limbajul sufletului. Sentimentele diaristei sunt uneori greu de descoperit, greu de recunoscut, aceasta dându-şi seama că dragostea, iar nu raţiunea, ar fi singura energie care se extinde, trimite departe, scoate la iveală, împarte cu alţii, vindecă, iar iubirea faţă de divinitate este mai presus de orice.

Războiul, momentele tensionate prin care trecea ţara sunt prilej de continuare a „dialogului" cu Dumnezeu. Diarista consideră conflictul, clipele de deznădejde ca pe o încercare aşezată în faţa oamenilor pentru ca aceştia să înţeleagă că nu armele sunt soluţia, ci liniştea, pacea, înţelegerea aproapelui. Cauza războiului constă în lepădarea de Dumnezeu şi de Legea Lui. O lume care şi-a pierdut spiritualitatea, s-a degradat şi caută acum alte sensuri ale vieţii. Adevărata libertate este o expansiune de energii creatoare, de dragoste, o regăsire a chipului divin în fiecare dintre noi. Neamurile primesc de la Dumnezeu un suflet colectiv, iar un neam se va evidenţia mai puternic cu cât spiritul acestuia, energia care vine de la divinitate se va concretiza în tot ce el realizează. Orice neam trebuie să ducă la îndeplinire planul divin, căci o omenire fără credinţă, ce a părăsit drumul dreptăţii, va fă târâtă în zona morţii. O patrie trebuie apărată, reprezentând un câmp de luptă permanent, dar nu cu armele, ci cu spiritul, cu sufletul, inamicul fiind reprezentat, de drept, de forţele Răului:

În aparenţă reuşeşte cel mai tare, în realitate, sub presiunea celui mai tare, mor lumile şi cel învingător rămâne cu ruine. E uşor să reclădeşti case, dar imposibil să refaci spiritualul... Nu mă interesează morţile individuale, cât moartea neamului. Neamurile nu dispar? Oare trecuul mai poate garanta viitorul? Neamurile nu mureau în lumea patriarhală, dar în cea motorizată? Ne întrec evenimentele, nu le mai putem stăpâni. E nevoie de un geniu care să oprească catastrofa. E în stare urâtul de asemenea gest? (Voinescu 1997:193-194)

În 1940, soţul diaristei, Stello Voinescu, moare. Dacă în timpul vieţii acestuia, „partenerul" de dialog era Dumnezeu, după tragicul eveniment echilibrul dialogal se schimbă, fostul partener de viaţă devenindu-i confident, jurnalul devenind o lungă epistolă

adresată acestuia. Moartea este trecere, transformare care face parte din destinul nostru. Dorul de persoana iubită, dispărută, nu înseamnă numai gândul drag îndreptat spre acesta, nu este numai nevoia de a fi alături de cel mult prea îndepărtat, nu este doar o transfigurare a imaginii ei. În dor sunt prezente duioşia, tandreţea, poezia iubirii, regretul, remuşcarea, Alice Voinescu trăind valoarea veşnică a soţului iubit. Deşi s-a îndepărtat, nu a încetat definitiv să mai existe. Fotografia menţine acut durerea, întrucât nu-l poate înlocui cu adevărat pe cel dispîrut. ,,Dorul" pare a fi trimis de el, prin dor venind ceva de ,,dincolo" sau se duce ceva din cea care tânjeşte după cel absent spre el. Dorul o determină pe diaristă să retrăiască fragmente din trecut, dorul se naşte din starea de incompletitudine. Pentru a fi completă, trebuie să-şi găsească, într-un fel, corespondentul, perechea metafizică. Stello este parte a fiinţei sale de care s-a deconectat. Acum caută repere, ameliorări, momente fericite din trecut în taina căsătoriei, în iubirea lor. Intrând cu deplină luciditate în spaţiul oniric, este liberă să analizeze, să interpreteze, ceea ce survine în vis fiind determinat de aşteptările sale. Stello îi apare în vis, iar visul animează, creează imagini, implică afectivitate. Diarista încearcă să-i descifreze sensurile, să-l interpreteze, căci limbajul visului este cel al simbolurilor. Înterpretarea nu ţine de reguli, ci de o apropiată înţelegere a fiecărui element constitutiv al procesului oniric, existând o strânsă legătură între psihologia celui care visează (deprimarea, dorul, oboseala îşi pun amprenta pe constituentele visului) şi obiectul visat. Visul este scena pe care cel ce visează interpretează un rol alături de alt personaj, fiind, în acelaşi timp, şi regizor. Gesturile sunt pline de tandreţe, de afecţiune:

Cum să-ţi mulţumesc că vii la mine în vis? Fericirea mea încă dovedeşte că nu e numai un joc al amintirii şi imaginaţiei mele. Prea sunt vise cu tâlc. Firul de aţă albă e drumul săvârşit de tine sau cel pe care-l mai am eu de făcut? Azi noapte erai învelit în cearşafuri ude sau erau straturi ce trebuiesc să cadă de pe tine? Dacă erai ud, e că am plâns eu cu foc. *Merçi* din inimă că mi-ai sărutat aşa de frumos mâna, în palmă, erai tu. (Voinescu 1997: 213)

În ciuda apariţiei lor neregulate, visele se înscriu într-o continuitate, având rolul de a proteja, într-un fel, tensiunile interioare diurne ce devin insuportabile. Prin vis, diarista tinde să-şi păstreze un anumit echilibru interior, existând un mecanism de apărare a eului. Îşi satisface, involuntar, imaginar, dorinţe neîmplinite. I se oferă posibilitatea de a trăi experienţe pe care nu le mai întâlneşte în cotidian. Se simte apăsată de teluric şi evadează. Visul este poarta de deschidere spre o altă realitate, spre un univers paralel, în care dragostea este împlinită, deplină, perfectă, în care femeia se simte protejată, apărată, este o iniţiere, o pendulare între teluric şi metafizic, o călătorie mentală în trecut. Imaginea plutirii semnifică o încercare de a-şi depăşi condiţia umană, o căutare a centrului spiritual. Diarista visează simbolic, punând în acord intuiţia cu realitatea înconjurătoare, încercând să integreze sacrul în viaţa cotidiană. Femeia îndrăgostită de soţul dispărut încearcă să decodeze simboluri, cuvintele nefiind suficiente pentru a exprima efuziunea de sentimente:

Visul de azi noapte curios. Tot îmi caut paltonul? Oare ies din trup şi mă regăsesc greu? Cămaşa albă, lungă, fină, ca de înger din pozele catolice. Oare mă plimbam în haina eterică, printre trandafirii roşii, dar şi printre care funebre cereşti? Apa cea imobilă care îmi tăia drumul ce o fi fost? Nu puteam găsi cale liberă. Oare nu erau stavile, ca să nu pătrund mai departe în lumea aceea? Tot mai mult am neta trăire a realităţii manifestate simbolic. Aşa trebuie să apară sufletul liberat – aspecte cam confuze şi care se întretaie. (Voinescu 1997:263)

Cu cît se simte mai în legătură cu sufletul soţului, cu atât diarista trăieşte mai intens. Dragostea determină o legătură vie, interioară ce se creează între lumea din înalt şi lumea de jos. Femeia îndrăgostită atrage din înalt puritatea, lumina, armonia şi îşi „reinventează" omul iubit, creându-i o imagine ideală. Ea înţelege „raţiunea de a fi" a elementelor ce aparţin lumii sensibile, aceasta reprezentând valorificarea concretă a forţei de a iubi. Legătura dintre sufletul uman şi lumea de dincolo există în capacitatea intrinsecă a sufletului de a se apropia liniştit de spirit, de profund, prin iubire:

Oricât m-ar năpădi îndoiala că supravieţuirea ar putea fi un mit, în clipa asta în care mă adresez ţie, tu *eşti* pentru mine. Sunt sigură că *eşti*, o constat prin faptul că nu trăieşti pentru mine din trecut, nu mi te amintesc, ci eşti actual, cu un caracter nou purificat. Eşti cel de altădată, fără păcatele care izvorau din trup, eşti tu fiinţa duhului tău, cea care era de calitate. Poate s-ar putea spune că acum te văd cum doream să fii şi, cum nu eşti prezent să-mi contrazici imaginea ideală, mă mulţumesc cu o ficţiune pe care o fabric în toate amănuntele. (Voinescu 1997:271)

Singurătatea îi provoacă diaristei suferinţă, izolare şi deprimare, este resimţită chiar fizic. Golul interior declanşează un complex de inferioritate. „Vorbind despre doi, Dumnezeu vorbeşte despre unul singur", notează Sfântul Ioan Gură de Aur. Căsătoria reprezintă o unitate, o simbioză, un **tot** într-o singură fiinţă. Dacă un element al întregului dispare, echilibrul se strică. Iubirea înseamnă revelaţia unităţii, a împlinirii. Iubind, diarista iese din limitele finite ale teluricului, ale personalului şi individualului, se desparte de sine ca persoană pentru a se întâlni pe sine ca visător. „A iubi" este premergător lui „a exista", nu se poate fiinţa fără iubire. Moartea îşi refută sensul ei celui care rămâne singur. Ea trebuie învăţată, pătrunzându-i înţelesurile. Deşi diarista este o femeie raţională, înzestrată cu conştiinţă, singurătatea devine uneori pustiire. Sunt zile în care îl simte aproape pe cel dispărut, îl recunoaşte în obiectele personale ce o înconjoară, având impresia că îi stă alături, că o „însoţeşte". Alte dăţi, „umbra" se îndepărtează, motiv de angoasă, de dezolare:

De ce am impresia că eşti departe? Oare tu te mişti în sfere îndepărtate, ori în mine se face treptat desprinderea de întregul complex de obiceiuridin trecut? Oricum ar fi, tristeţea singurătăţii este aceeaşi (...). Nu te mai pot evoca uşor râzând, în spaţiu trebuie să te desenez cu voinţă, spontan nu-mi mai apari în minte decât foarte grav şi distant, ca un străin condescendent. Acum râzi şi te aud spunând că sunt o proastă. Ce bine sună asta, ce intim – mi-e dor de tine, deşi m-am obişnuit cu singurătatea, pe care totuşi o trăiesc ca pe un provizorat. (Voinescu 1997:341)

Omul este şi trup, şi suflet, iar aceste două elemente trebuie să coexiste în armonie. Voinţa şi strădania omului se întâlnesc cu ceea ce există şi este dat de Dumnezeu într-o asceză a îmbunătăţirii, a spiritualizării sinelui. Etapa limpezirii căii spre autocunoaştere se înfăptuieşte prin rugăciune. Credinţa, iubirea creştină şi dorul sunt exprimările cele mai înalte ale sufletului. Diarista resimte condamnarea de a fi „fiinţă pozitivă". Omul este deplin numai când se roagă şi când creează. A trăi intens suferinţa, a face penitenţă este singura cale a purificării şi a întăririi sufletului:

Mă supun smerită la o poruncă pe care o accept măcar pentru ca să dau un sens tristeţii mele. E un plan al lui Dumnezeu. Dar câteodată am sentimentul de a fi ratat viaţa pământească, căutându-i un sens exterior când, probabil, ea nu are decât un sens imanent. Aş vrea să mă rup dintr-o *asceză forţată*, dar nu am curajul. Cum n-am curajul să renunţ la rugăciunile spuse doi ani în şir care uneori au devenit mecanice. (Voinescu 1997:424)

Prin revelaţie personală, Alice Voinescu simte, ,,vede", conştientizează prezenţa divină. Experienţa sa interioară mărturiseşte despre apropierea de spiritul dumnezeiesc, despre influenţa divinităţii asupra sufletului său, care intră într-o strînsă legătură cu aceasta. Îl percepe pe Dumnezeu infinit, de neegalat. Sufletul diaristei se ,,hrănea" din plin cu măreţia Lui, apropiindu-se tot mai mult de ordinea fără sfârşit. O parte din Dumnezeu renăştea în inima diaristei miraculos şi pur, simţind dorinţa Eului divin de a-i dărui, clar şi profund, viziunea existenţei Lui:

Când am simţit peste capul meu pe Mântuitorul în chip eucharistic, am simţit că sunt un punct pe o axă mişcătoare în centrul unui *Cristal infinit*...eram inundată de culoarea verde-albastră a mării când bagi capul în apă şi deschizi ochii în ea. M-am simţit parte dintr-o ordine infinită şi trăiam aceasta ca Răspunsul Celui chemat care mă asigura astfel că am şi eu un rost în sânul realului adevărat. (Voinescu 1997:613)

Văzându-se pe sine cu ,,ochii minţii", diarista încearcă se se înţeleagă pe sine, relaţia cu Stello, natura fundamentală a existenţei umane. Reflecţia se bazează pe trei întrebări: Cine am fost eu pentru soţul meu? Ce i-am oferit? Ce am primit de la el? ,,Autocritica" diaristei are ca rezultat o subminare a încrederii în sine şi a valorii de sine. Pesimismul, stările depresive sunt rezultatul unei judecăţi prea aspre a propriei persoane.

Paginile jurnalului, ,,povestea vieţii sale", se vor a fi mângâiere, alinare pentru virtualii cititori. Alice Voinescu a iubit cu pasiune, a ,,împărţit" dragoste şi a mărturisit-o sincer. Iubirea a legat-o de Dumnezeu şi a determinat-o să-şi declare profund şi clar credinţa:

Dacă voi, care veţi găsi caietul, veţi citi aceste rânduri, aş dori să vă fie mângâiere, să ştiţi că sunt calmă (...) şi că voi fi aproape şi că vă voi ajuta, pe cât va fi permis. Iar dacă Dumnezeu îmi mai dăruieşte zile, Îl rog să mă facă tot mai senină, tot mai credincioasă în El şi tot mai bună cu oamenii! Pe tine te iubesc (...). Te iubesc şi te aştept. A. A ta. (Voinescu 1997:777)

Alice Voinescu se dovedeşte a fi un spirit dens, absorbit de drama sufletească, dar şi de tensiunile credinţei. A dorit intens libertate interioară, trăind dureros în paginile jurnalului tristeţea că nu şi-a îndeplinit total misiunea pe pământ. Diarista se confesează, se analizează, dezvăluindu-se lumii aşa cum este, autentică, sinceră cu ea însăşi şi cu ceilalţi. A luptat şi a fermecat. A iubit, a creat şi a modelat din iubire. A ,,descifrat" oameni şi a încercat să se ,,descifreze" pe sine. Feminitatea Alicei Voinescu a însemnat armonie, mister, adevăr, farmec, graţie şi dăruire, curaj şi pasiune.

Bibliografie

Surse:

VOINESCU, Alice (1997), *Jurnal*, Bucureşti, Editura Albatros;

Referinţe:

SIMION, Eugen (2001), *Ficţiunea jurnalului intim,* Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic;

IOSIFESCU, Silvian(1971), *Literatura de frontieră,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română;

POPA, Marian (1968), *Homo Fictus*, Bucureşti, Editura pentru Literatură;

HOLBAN, Ioan (1989), *Literatura subiectivă*, Bucureşti, Editura Minerva;

PALEOLOGU, Alexandru (1997), prefaţa la VOINESCU, Alice (1997), *Jurnal*, Bucureşti, Editura Albatros.

MOTIVE FRECVENTE ÎN OPERA LUI PAVEL DAN

Drd. Maria Liliana BÂRSAN (SABĂU)
Universitarea „Petru Maior", Târgu-Mureș

De-a lungul operei lui Pavel Dan se întâlnesc mai multe motive, atitudini, mai bine spus, şi situaţii, prin care autorului îi place să-şi descrie personajele. Alegerea acestor motive, legate în mod intim de viaţa şi activităţile ţăranilor, poate fi explicată privind opera autorului ca o materializare, pornind de la convingerile şi descrierile sale, a sentimentelor şi amintirilor sale din copilărie. Studiind un astfel de motiv, indiferent care – motvul drumului, al căruţei, ale luminii, întunericului, sorţii – putem vedea multitudinea ecourilor afective, peisajul şi valorile plastice caracterizatoare pe care autorul le poate obţine din evocarea unor astfel de momente.

Cuvinte-cheie: *motiv, ecou afectiv, obiectivare, motivul drumului*

Există în scrisul lui Pavel Dan câteva motive ori, mai bine zis, câteva atitudini şi situaţii în care-i place scriitorului să-şi plaseze eroii. Preferinţa pentru aceste motive, care ţin în chipul cel mai intim de orizontul vieţii şi îndeletnicirilor ţărăneşti, nu se poate explica decât dacă ne gândim că autorul însuşi încearcă să obiectiveze, căutând, pentru aceasta prilejul şi expresia nimerită, o lume de senzaţii şi afecte, cu întreaga lor aură lirică, trainic fixate în suflet din anii celei mai fragede vârste. Izolând dintre motivele acestea pe oricare, – motivul drumului sau mersului cu carul, al luminii, întumericului, visului – se poate uşor vedea câte ecouri afective, câte valori plastice, de atmosferizare şi chiar de caracterizare ştie să extragă scriitorul din utilizarea şi evocarea unor astfel de momente.

Cercetători ai operei lui Pavel Dan au observat că drumul apare permanent în ipostaza de lait-motiv construind prin meandrele sale un „mit al plecării" cum îi spunea Sergiu Pavel Dan, deoarece eroii povestirilor sau nuvelelor sunt mereu în mişcare. Revine, cu o frecvenţă obsesivă „tema plecării, a migrării, a părăsirii cuibului, a supremei despărţiri, căreia i se asociază motivul drumului sau al mersului cu carul. De voie ori de nevoie, eroii lui Pavel Dan se aştern la drum".[1]

Pavel Dan a surprins motivul drumului în câteva ipostaze. În opera sa toate drumurile duc spre sat. Am putea identifica mai întâi, o ipostază a drumului ca variantă a ceea ce Blaga numea „spaţiu mioritic", drumul văzut ca o suită de suişuri şi coborâşuri. „Drumul de la Telep spre Trichiul, după ce străbate râtul verde din valea Juzii, lăsând în dreapta o poiană de duzi, merge câtăva vreme îngust, apoi se lărgeşte din ce în ce, şi când ajunge la poalele Dealului – Crucii, e larg cât albia Dunării. De aici drumul urcă dealul drept, întovărăşit, dinspre apus de un şir de salcâmi mărunţi. Odihneşte îndelung la crucea de pe culme şi se coboară grăbit spre sat."

Se configurează astfel, treptat, o hartă a Câmpiei, a satului şi a vecinătăţilor lui. Alte amănunte ale hărţii le aflăm din nuvela, *Copil schimbat*: „Pe lângă noi trecea drumul care taie în două Câmpia Ardealului, drumul vechi, făcut de nevoile omului, nu de capete de ingineri.

[1] Dicţionar analitic de opera literare, coordonator Ion Pop, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj – Napoca, 2003, pag. 324

Drumul nou, de piatră, se ţinea jos, pe vale, lângă moşiile grofilor. Pe acolo se scurgeau spre Ludoş bogăţiile Câmpiei... Drumul era bun, pietruit nou... Numai un cusur avea: era prea gras şi nu putea urca dealurile. Cât de mică ar fi fost colina ce-i ieşea în cale, o lăsa deoparte şi ţinea valea. E drept, nu se cobora până în matca apei să se ude, dar înconjura mult şi sosea anevoie.

Drumul bătrânesc... mergea şi el spre Ludoş, spre şesul Mureşului. De unde pornea? Trebuie că venea de departe. Când ajungea în preajma casei noastre, era frânt de atâta umblet, nu mai putea merge drept.

Suia dealul icnind când într-un pământ, când într-altul. Ajuns pe culme, odihnea îndelung; prăvălindu-se moşnegeşte peste capetele răzoarelor, se uita la vale la casele câte au răsărit prin porumbişti, la ochiurile de apă şi pâlcurile de pădure pe care nu le cunoştea.

Nici oamenii, nici dealurile nu mai erau ca în vremurile pornirii lui..."

Drumul este o reflexie a toposului. Prin intermediul personificării, el devine martor şi protagonist al unui univers populat de case, oameni, istorii; drumul oboseşte de la atâta umblat, se odihneşte ajuns pe culme, se uită gânditor spre vale. Se remarcă, de asemenea, antiteza dintre drumul vechi şi cel nou, care produce o ruptură între oameni, între generaţii.
Majoritatea eroilor lui Pavel Dan călătoresc fie că e vorba de o călătorie de studii, de explorare sau un drum la târg. „Acum se duce la târg, nu pentru că ar avea cine ştie ce treabă. Se duce că îi e drag să meargă cu carul lui la târg... Cu cât se apropia mai mult de târg, drumul devenea mai îngust. De peste toate văile curgeau şiruri de care, oi şi oameni, aşa cum curg pâraiele în râul mare şi întreg puhoiul acesta se revărsa în târg, inunda oraşul".
Este încă o ocazie pentru narator, de a prezenta, pe de o parte, informaţii despre situarea satului, iar pe de altă parte, imaginea drumului, grăitoare prin faptul că reuşeşte să creeze suspansul, prevestind ceea ce avea să urmeze. Imaginea drumului care se îngustează ar putea sugera primejdia accentuată de prezenţa a tot mai multe căruţe, care, în spaţiul tot mai strâmt, dau senzaţia de apăsare, de anxietate. Motivul carului „sugerând asociaţii imediate cu pictura lui N. Grigorescu, revine frecvent în majoritatea nuvelelor şi schiţelor"[2], remarca Monica Lazăr.

Astfel, Cârjă, fostul argat, acum stăpân pe un car şi două juninci, „se duce la târg nu pentru că ar avea cine ştie ce treabă. Se duce că îi e drag să meargă la târg".

Acelaşi motiv îl întâlnim şi în *Drumul spre casă*, generând semnificaţii simbolice: carul, vitele şi ţăranul care le mână, constituie aici „o unitate greu de sfărâmat, opusă fragilităţii şi şubrezeniei caracteristice «domnilor», mai precis, speciei de intelectuali învinşi de viaţă, din care face parte şi eroul schiţei".

„Vacile mergeau încet, rumegând. Piatra de sub roate gemea necontenit... Sus, pe ceglău, ţăranul bine legat, cu căciulă, pieptar şi cioareci groşi de lână, stă nepăsător împotriva vântului şi a ploii, ca un bloc de piatră în dosul căruia se scutea studentul, un drumeţ fără adăpost".

„Drumeţul fără adăpost" este studentul care după o călătorie revine acasă, căci „Drumul înscrie metafora plecării şi a revenirilor, mitul şi al unei inexplicabile aventuri în viaţa oamenilor, element inseparabil de durata lor pe aceste locuri."[3]

[2] Monica Lazăr, *Pavel Dan 1907 – 1937*, Editura pentru Literatură, 1967, pag. 176
[3] Ion Vlad, Pavel Dan, *Zvorul frânt al unui destin*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pag. 68

Drumul spre casă pare o cale străină, ascunsă sufletului, care nu trezeşte emoţii puternice, ci doar nostalgie şi tristeţe. Motivul drumului oferă acum posibilitatea unei incursiuni în trecut.

„Stă în carul tras de vacile bătrâne, cu oasele ieşite, şi carul merge printre dealuri, trece poduri, urcă şi coboară....Unde merge? Şi de ce a plecat la un drum atât de greu? Nu pricepe...

Îi ies în cale locuri din ce în ce mai cunoscute. Fiecare povârniş, fiecare răzor îi aminteşte de o faptă de demult, de o năzdrăvănie ce o făcuse acolo împreună cu alţii. Plecase de prin locurile acestea acum patrusprezece ani..."

Aceeaşi călătorie în trecut, dar şi cea cu carul, o regăsim şi în *Noaptea*: „Totuşi, uneori gândurile îi scapă din frâne şi aleargă prin largul întins al vieţii până cad moarte ..."

Visul îndeamnă la călătorie. În *Ursita*, Iacov, în puţinele clipe de luciditate, dă glas poruncii pe care a primit-o, în vis, de la mama sa, de a trage o brazdă până la viitoarea locuinţă din preajma lacului de la Tăureni. „Pare că venise mama, Dumnezeu s-o ierte, la voi şi s-a aşezat la laviţă, după masă, în frunte. Era îmbrăcată în haine albe ... Am venit să-ţi spun - dragul mamii, că ţi-am cupărat loc de casă la Tăureni, lângă lac. E o fântână acolo, fântâna cea fară de fund – o ştiţi voi; deasupra ei să-ţi faci loc de casă nouă, şi să nu te mai muţi de-acolo, că aşa e voia lui Dumnezeu. Mâine dimineaţă prindeţi boii la plug şi trageţi o brazdă pănă acolo".

Apariţia fântânii, şi nu orice fântână, ci una „fără fund" poate reprezenta călătoria, dar una fără întoarcere, spre lumea de dincolo. Legătura cu această cealaltă lume, sugerată mai întâi de fântână, apare în finalul schiţei prin urmele „împleticite" care simbolizează un nou drum...

Aceeaşi fântână simbolizând calea spre acces către lumea de dincolo o regăsim şi în *Priveghiul*. Fântână în care se priveşte personajul, căutându-şi parcă adevărata identitate, pare a fi un ochi al pamântului. „Stînd astfel, cu privirea pierdută, i se păru că din fundul fântânii îl fulgeră o privire străină. Când să se uite bine, îşi văzu chipul lovindu-se de pietrele fântânii îl fulgeră o privire străină.... Ochii aceia străini din fundul fântânii se arată aproape. Fântâna se prefăcu într-o gură flămândă, cumplită; căscându-se largă, îl înghiţi".

Drumul apare în opera lui Pavel Dan şi prin substitutele sale: cărarea, poteca, strada. Cărarea ar constitui o primă formă a drumului, o variantă restrânsă datorită dimensiunii, dar şi faptului că ea poate fi o cale mai sigură, mai uşoară care duce la destinaţie.

„Toader o luă pe cărarea de alături. Urca cu paşi mari, cu trupul încovoiat, ca omul de Câmpie obişnuit cu urcuşul dealurilor. Pe la jumătatea drumului îşi încetini mersul" sau „Poporul de la poartă până în fruntea casei, se despărţi în două, lăsând în mijloc o cărare, ca în biserică la ieşitul cu cadelniţa". Corelaţia cu cărarea din timpul slujbei, pune în lumină importanţa care i se dă acestui spaţiu, deşi restrâns.

A fi pe cărare e un lucru pozitiv. Abandonarea ei, poate aduce surprize neplăcute, unele piedici, obstacole. „Începui să ocolesc umbrele, să las cărarea şi să apuc pe poiene. Mă întorsei cu ocoluri mari. O dată mă înfundai într-un loc închis şi trebui să mă întorc, să înconjur mult până să aflu calea."

Există câteva superstiţii în ceea ce priveşte drumul. Întoarcerea din drum înainte de finalizarea acestuia, din diferite motive, este semn rău. Cârjă porneşte la drum şi îşi dă seama că şi-a uitat straiţa acasă. Întors din drum, avertismentul soţiei vine imediat: „Numai de n-ai umbla rău, să nu păţeşti ceva, că nu-i bine să te întorci din drum".

Tatăl profesorului, chemat să ajute la construcţia unei case, se întorce pe neaşteptate acasă fără a-şi termina treaba începută. Tânărul student este nevoit să renunţe la calea pe care a pornit, înainte de a-şi absolvi studiile, şi revine acasă bolnav, fără perspectiva de a termina vreodată şcoala şi nici măcar cu şansa de a se reintegra în lumea satului. „Tot încălcări ale bunelor datini, configurând tot atâtea ipostaze ale consensului superstiţios «nu e bine să» sunt şi plecarea la drum fără a-şi face cruce, defecţiunea întârzierii ortacului într-ale pescuitului, ispita privirii îndărăt, descoperirea uitării acasă a nedespărţitei „epistolii căzute din cer a Maicii Domnului", instalarea neobişnuită printre moţi a «urâtului» în inima nevestii şi a spaimei în sufletul bărbatului".

Drumul, în opera lui Pavel Dan, poate fi şi un fel de „gura-satului". Oamenii ies în drum să vadă ce se întâmplă, sau sunt aruncaţi în drum, ceea ce e echivalentul unei mari ruşini, a umilinţei.

„La porţi, pe uliţa mare, se adunaseră babele, fiecare cu boala şi cu scaunul ei. Torceau, vorbeau şi scuipau câlţi. Unele aduseră leagănul cu nepoţi, pe care îi hurducau cu piciorul, când copiii se trezeau şi începeau să scâncească".

„I-am mai dat câteva, l-am luat de picioare şi l-am azvârlit în drum. M-am întors la fată şi i-am zis să rămâie la mine, c-o ştiu cu copii cu tot. Ea a început a mă ocărî că-i omor bărbatul. El urla pe drum ca turbat".

Orice intervine şi întrerupe continuitatea drumului: gard, pârleaz, pod, aduce o tulburare, o schimbare a ordinii fireşti a lucrurilor. Precub se împiedică de scară când pleacă la târg, apoi o ia pe o ulicioară îngustă unde are de sărit un pârleaz. Uliana în încercarea de a fugi de soţul ei se împiedică de un pripon.

Locuri care au conotaţie negativă sunt şi şanţul sau răscrucea drumurilor. Şanţul, aflat la marginea drumului, este un loc degradant. Nu e bine să fii văzut prin şanţuri sau pe lângă şanţuri. Ludovica îl mustră pe Urcan care s-a aşezat pentru câteva clipe pe marginea şanţului: „Şedea pe ţelina din marginea şanţului, fără nicio grijă, se părea «Dar tu? De ce te opreşti la marginea drumurilor de cred oamenii că eşti de aceia care umblă cu fereşti de vândut?»"
Tot Ludovica este cea care îi „aruncă" Anei, nora sa că este „una care te-a făcut mamă-ta prin şanţuri cu jidovul Bebos".

Răscrucea drumului este considerată tot un spaţiu maladiv, deoarece ea e un loc plin de farmece, pe acolo umblă duhurile rele, apar arătări şi tot acolo ies hoţii la pradă şi mai omoară câte un drumeţ. Mocanul se opreşte pe la crucile drumului, merge noaptea „prin păduri, prin locuri neumblate" pentru a-l întâlni pe cel ce i-a schimbat copilul.

„Răscrucea este şi loc de popas, acolo drumeţul se opreşte, pentru a-şi alege drumul şi pentru a-şi reface forţele şi din această cauză, în compensaţie, oamenii au ridicat troiţe şi au săpat fântâni. În iobagii, sfântul Petru şi Dumnezeu se opresc din când în când pe Dealul-Crucii".

Drumul presupune cunoaştere, iniţiere. Pentru un drum trebuie să te pregăteşti, chiar dacă acesta e unul obişnuit. Există unele puncte ale iniţierii cum ar fi pragul. Peste prag nu va trece decât cel care este pregătit de drum, ceilalţi pot doar să conducă drumeţul până aici. „Ana îl petrecu până în prag şi îi strigă din urmă....". Tot din prag, Ana şi Vasile, privesc neputincioşi la urmele din zăpadă.

Alte motive pe care le voi aborda sunt *noaptea(întunericul)* şi, implicit, *lumina,* dar şi *visul,* motive reluate până la obsesie în numeroase pagini de proză.

Pentru greci, noaptea era fiica Haosului și mama Cerului și a Gliei. Ea a dat de asemenea naștere somnului și morții, viselor, spaimelor. Noaptea mai poate reprezenta timpul conspirațiilor care vor izbucni la lumina zilei ca manifestări ale vieții. Asemeni oricărui simbol, noaptea prezintă un dublu aspect: de întuneric (în care fermentează devenirea) și de pregătire a zilei, (în care va țâșni lumina vieții). Noaptea / întunericul sunt puse aproape în permanență în relație cu lumina.

Proza lui Pavel Dan stă sub semnul nocturnului. Se pot descoperi numeroase sintagme unde noaptea produce multiple determinări, sau provoacă elemente combinatorii ale fantasticului. „Spațiul protector sau dimpotrivă ostil al nopții augmentează acțiunea unor simboluri și metafore generatoare de atmosferă."[4]

În *Ursita,* din câteva elemente de decor, plutind într-o lumină tulbure, se conturează un spațiu sărăcăcios, un bordei cu masăînaltă pe care zac bucăți uscate de mămăligă, cu două paturi – unul după ușă, în care dorm copiii, altul în care zace bolnavul, la lumina intermitentă a unui foc de paie. Sărăcia este sugerată de prezența unor obiecte rustice – o lampă la care se face economie de petrol, o sobă pe care coboară un păianjen „cât o boabă de măr", plus „un aer greu, înțepător, un amestec de aburi, fum și praf, în care lampa slabă părea cufundată într-o apă murdară". Ideea ar fi ca viața omului este pusă sub semnul unui destin dintr-ale cărei pânze nu te poți sustrage nici cu leacuri bătrânești, nici cu descântece de făcătură, fiindcă „scrisa ce ne-o petrecem" vine de sus, într-o zbatere de lumină și întuneric sortită prin voia divină. Întreaga scriere este o pendulare pe granița subțire dintre mit și realitate, noaptea de iarnă în care Iacob își amintește visul de moarte avut se scufundă în atemporal, într-o nesfârșire de basm fără spațiu, supus spaimelor ancestrale. „Atmosfera aceea de îmbâcseală, întuneric și tăcere" e săgetată de ochii bolnavului„ca două scântei răspânditoare de întuneric".

Trecerea la întunericul desăvârșit, al morții, este gradată ca intensitate și se petrece în câmpul semantic al luminii. De la „lumina slabă, ca o față ofticoasă" care alungă întunericul pe la colțuri, sau pe sub paturi, iar apoi „se retrase în cușca ei, zgribulind de frig" se ajunge la săgeata ca sugestie de vânătoare necruțătoare, contopită, prin alăturarea cucuvelei, în simbolistica morții. „Sus, pe crucea casei, o cucuvaie, țipând, părea un pui de diavol într-un picior, care aruncă săgeți în noaptea învrăjbită." Verbe ca „a stinge", „a șerpui", prin încărcătura lor semantică, trimit la aceeași mitică încleștare dintre viață și moarte, dintre lumină și întuneric. În timp ce ochii Anei „se stinseră pe nesimțite", cufundați în somn, privirile bolnavului „șerpuiau biciuitor în întuneric". Ursita trebuie să-și afle împlinire cu complicitatea întregului univers scăldat în somn și tăcere ca într-o nesfârșită pânză de păianjen: „Noaptea își țesea mai departe firul nesfârșit, urzind oameni și lucruri în aceeași pânză încurcată de tăcere." Revelația morții se produce în lumina dimineții, curgând gârlă și „făcând o punte alburie cu un capăt înfipt în sobă".

Lumina gălbuie, simbolizând boala și suferința, se observă și în *Noaptea* sporind senzația de lume aflată la capătul puterilor, ci vise spulberate într-o sărăcie cruntă. Studentul bolnav, chinuit de sentimentul neîmplinirii, stă în spațiul închis al casei, în timp ce lumina, personificată, îl ocolește cu dispreț: „În dosul geamurilor apar obrajii galbeni, batjocoritori, ai zorilor de iarnă". La fel, în *Uliana,* noaptea fluidă aduce o lumină tulbure „care seamănă și ea a întuneric". E o atmosferă sinistră, în care femeia hoață pare mai degrabă un personaj venit din lumea vrăjilor și a blestemelor. Lumina își pierde semnificația de puritate, căldură viață: „Lumina călătoare, noptatecă, străbate câmpuri, poduri și sate, uitându-se în funduri de

[4] Ion Vlad, Pavel Dan, *Zvorul frânt al unui destin*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pag. 93

prăpăstii, în hoarne, căutând parcă urmele unui demon scăpat din lanțuri și ascuns printre coclaurii pământului".

În schițele lui Pavel Dan opoziția lumină / întuneric nu este tranșantă, cei doi termeni își amestecă permanent conotațiile, în funcție de intenția artistică. În *Înmormântarea lui Urcan bătrânul,* întunericul neliniștitor și amenintător pregătește agonia bătrânului reîntors dintr-un nou și ultim periplu: „Afară noaptea se îngroșase. Din bucătăria de vară curgea în bătătură o apăraie de lumină sângerie". Noaptea servește și ca agent al memoriei. Bătrâna își amintește acum că într-o noapte a tinereții ei Urcan „A adus atunci o jumătate de moșie..."

Noaptea, creează în *Copil schimbat*, o atmosferă favorabilă rememorării unor împrejurări neobișnuite, învăluite în mister, în fabulos și în mit. În umbrele nopții, siluetele oamenilor și animalelor sunt luminate de lumina îndepărtată a lămpii. „Se lasă noaptea. Mama aprinse lampa în bucătărie. Copilul mocanului sta tot acolo și își mișca mereu mâna. Calul alb, cu spinarea încovoiată, cu pielea dubită pe coaste, păștea grăbit."

Noaptea „neagră ca iadul" în care Cârjă își mână vitele spre târg reprezintă și o metaforă a vieții lipsite de perspective, sugestia fiind amplificată de alternanța negru – galben spălăcit, simbol al doliului și a bolii: „La casele în care oamenii se pregăteau de târg, priveau afară în noapte gmuri galbene, spălăcite."

Decorul nopții amplifică aducerile-aminte: „Nu mai pot uita noaptea aceea. Era un senin cum numai pe hartă se vede. Luna, alunecând în jos, pe luciul cerului, se aninase într-un vârf de stejar pe dealul priporului. Era palidă și pătată ca o față de femeie bolnavă". (*Fragmente*)

Un motiv fantastic exploatat cu mult talent în proza românească, de la Eminescu și pâna la Eliade, este visul. Cerdințele în puterile premonitorii ale viselor se găsesc și la baza narațiunii *Ursita*. Grav bolnav de șase săptămâni, Iacob visează că destinl său se va curma „în lac la Tăureni". Mesagera reveriei este mama țăranului care, preluând o înfățișare angelică, apare drept o prevestitoare a morții.

Același motiv este reluat, cu semnificații analoge și în nuvela *Înmormântarea lui Urcan bătrânul.* Sfârșitul apropiat al lui Urcan este și el anunțat prin vis. Urcăneasa visează „că umbla prin tină până la genunchi și își pierduse năframa". Potrivit credințelor populare „noroiul înseamnă boală și pierderea năfrămii sau a pălăriei, moarte."

Visul reprezintă și o cale spre o lume mai frumoasă, dorită. „Eroii lui Pavel Dan visează mult, visează de câte ori au ocazia, mai ales când sunt abătuți și triști".[5] În drum spre târg, „Prin mintea lui începeau să roiască gândurile". Acesta se întoarce cu multă vreme în urmă, în copilăria lui, când păștea animalele altora și visa să aibă vitele sale, după care își închipuie o vreme viitoare când va avea vacă, își vede casa în care va fi lapte, iar copiii nu vor mai cere pe la porți străine.

Bibliografie:

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

Buzaşi, Ion, Dan Sergiu Pavel, Podaru Aurel, *Pavel Dan şi Blajul*, Editura Clubul Saeculum, Beclean, 2007.

[5] Gabriela Chiciudean, Pavel Dan şi globul de cristal al creatorului, Editura Academiei Române, Bucureşti 2007, pag. 235

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a doua revizuită şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
Căpuşan, Horia, *Drumul ca imagine creatoare în cultura română*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
Cherejan, Ion, *Poezia câmpiei la Pavel Dan*, în „Tribuna Ardealului", anul IV, nr. 827, joi, 5 august 1943, p. 2, 4.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995.
Chiciudean, Gabriela, *Pavel Dan şi globul de cristal al creatorului*, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 2007.
Chiciudean, Gabriela, *Incursiune în lumea simbolurilor*, Sibiu, Editura Imago, 2004.
Chinezu, Ion, *Pagini de critică*, ediţie îngrijită de I. Negoiţescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, ediţie revăzută, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
Cubleşan , Constantin, *Pavel Dan – Prozatorul Câmpiei Transilvane*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007.
Dan, Pavel, *Scrieri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
Dan, Pavel, *Schiţe şi nuvele*, ed. Minerva, Bucureşti 1985.
Dan Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
Doinaş, Ştefan Aug., *Teme şi eroi la Pavel Dan*, în „Contemporanul", nr. 6 (540), vineri, 8 februarie 1957, p. 3.
Hăulică, Dan, *Însemnări despre arta lui Pavel Dan*, în „Gazeta literară", anul IV, nr. 12 (158), joi, 21 martie 1957, p. 2.
Ibrăileanu, G., *Studii literare*, vol. 2, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.
Ionescu, Eugen, *Prefaţă*, în „Gazeta literară", anul XII, nr. 32 (695), joi, 5 august 1965, p. 3.
Lazăr, Monica, *O nouă ediţie*, în „Tribuna", anul V, nr. 2 (206), 12 ianuarie 1961, p. 9.
Lazăr, Monica, *Pavel Dan 1907 – 1937*, Editura pentru Literatură, 1967.
Manolescu, Nicolae, *Lecturi infidele*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.
Popa, Mircea, *Un univers al prozei*, în "Luceafărul", anul XXXII, nr. 11 (1401), sâmbătă 18 martie 1989, p. 1.
Raus, Valentin, *Ţăranul sau despre o puternică notă de realism în opera lui Pavel Dan*, în "Tribuna Ardealului", anul IV, nr. 826, miercuri, 4 august 1943, p. 2.
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, prefaţă de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
Tohăneanu, Alexandru, *Rolul afectivităţii în artă,* în „Gând românesc", anul V, nr. 9-10, 1937, p. 449.
Ulici, Laurenţiu, *Originalitatea prozatorului*, în „Contemporanul", nr. 45, (2138), 6 noiembrie 1987, p.13.
Vlad, Ion, *Lecturi constructive*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975.
Vlad, Ion, *Pavel Dan – Zborul frânt al unui destin*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.

ISTORIOGRAFIA LITERARĂ BLĂJEANĂ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Alina Maria DULĂU (RUSAN)
Universitatea „1 Decembrie" Alba Iulia

Istoriografia? Ce înseamnă istoriografie? Termenul – compus din greacă historia şi graphein, tradus literal „a scrie despre istorie", desemnează acele scrieri care au drept obiect de cercetare istoria umanităţii, oferind şi informaţii despre evoluţia concepţiei, evoluţia metodelor de cercetare cu care operează.

Dacă Viena e centrul muzicii europene, Franţa e locul de origine al iluminismului, Blajul rămâne peste timp locul luminii dăruite de şcoli. Între Blaj şi şcoala românească putem pune semnul egalităţii. ***Blaj*** *–sinonim cu şcoală, cultură, istorie naţională, mândrie naţională.*

Începând cu a doua jumătate a sec. al XIX-lea îşi face apariţia seria contribuţiilor locale şi regionale la scrierea istoriei şcolilor din Blaj. În paleta preocupărilor istoriografice se înscriu operele foştilor profesori, lucrări în care documentul se întretaie cu consideraţiile specifice epocii, cuvintele elogioase, admirative faţă de şcoli cu dascălii acestora.

În literatura română, perioada interbelică este una de remarcabile realizări artistice comparabilă cu perioada marilor clasici dar întrecând-o pe aceasta sub raportul varietăţii genurilor şi speciilor literare, abordate într-o sincronizare cu literatura europeană. Istoriografia literară blăjeană în perioada interbelică este dominată de activitatea fecundă şi diversă a lui ***Stefan Manciulea, Nicolae Comşa, Radu Brateş , Nicolae Albu, Ion Brad şi Ion Buzaşi.***

Fără a lăsa încorsetată însemnătatea „produselor culturale", personalităţi contemporane au căutat tot timpul să amplifice acest scop printr-o diversitate de mijloace, prelegeri şi conferinţe, studii şi cercetări, editări de cărţi ştiinţifice şi literare sporind considerabil valenţele scoase din negura uitării, cercetători „care nu au lăsat să se înece anii cei trecuţi", cum zice cronicarul Ureche.

Cuvinte-cheie: *istoriografie, produs cultural, Blaj*

În literatura română, perioada interbelică este una de remarcabile realizări artistice, comparabilă cu perioada marilor clasici dar întrecând-o pe aceasta sub raportul varietăţii genurilor şi speciilor literare, abordate într-o sincronizare cu literatura europeană.

Blajul va ocupa un loc aparte prin aceea că rămâne continuatorul unei tradiţii culturale, chiar dacă oraşul care a fost multă vreme capitala culturală a Transilvaniei îşi pierde din însemnătatea de altădată.

Istoriografia literară blajeană în perioada interbelică este dominată de activitatea fecundă şi variată a lui ***Ştefan Manciulea*** (1894-1985), născut la Straja, jud. Alba.Ştefan Manciulea, elev eminent al Blajului devine, pentru scurt timp, dascăl şi preot în satul natal şi la Hăpria, având bucuria să-şi conducă sătenii luminându-i prin învăţătură şi credinţă, după îndemnul lui Andrei Mureşanu: „Preoţii cu *crucea-n fruntea, căci oastea e creştină*". Cu toate că n-a avut studii specializate de istorie literară şi filozofică, scrierile sale de acest fel izvorăsc din marea sa dragoste pentru Blaj. Istoriografia Blajului va fi îmbogăţită cu scrierile modestului om, dar eminentului dascăl Ştefan Manciulea, scrieri despre Blajul religios şi cultural, scrieri despre Timotei Cipariu care ocupă un loc proeminent, alcătuind o posibilă monografie, a cărei asamblare nici nu ar fi prea dificilă. De la contribuţii biografice şi bibliografice la studii ample de istorie literară, de la publicarea unor texte

necunoscute/originale la îngrijirea de ediţii se recunoaşte cu adevărat şi se preţuieşte la modul superlativ cultul nutrit de Ştefan Manciulea, veneraţia lui pentru „ *părintele filologiei române*". În 1939 a publicat, mai întâi în revistă şi apoi în broşură memoriile lui Timotei Cipariu, intitulate „ ***Timotei Cipariu. Început de autobiografie*** "[1] atrăgând atenţia pentru prima dată a virtuţilor de memorialist a celui cunoscut până atunci doar ca savant filolog. Studiul „ ***Poetul şi folcloristul*** " avându-l ca subiect pe Timotei Cipariu a rămas în manuscris, dar rămâne un izvor, o sursă de inspiraţie pentru mai târziu „*oferind sugestii preţioase editorilor de mai târziu*".[2] În manuscris rămân şi alte studii şi articole din care se profilează, prinde contur imaginea proiectatei monografii la care Ştefan Manciulea visa cu ardoare. Acest vis al dascălului Manciulea rămâne în starea de proiect datorită vitregiei vremurilor pe care le-a traversat şi mai ales, a fost obligat să-şi ducă existenţa după eliberarea din încarcerare. Totuşi idealul său de realizare a acestei monografii are o dublă importanţă: a permis urmaşilor săi preocupaţi de valoarea acestui tărâm de cultură – Blajul – să cunoască în profunzime preocupările savante, literare, politice, într-un cuvânt cunoaşterea personalităţii de prim rang care-şi are locul *Pantheomul românesc*.

Relaţiile scriitorilor români cu Blajul reprezintă un alt capitol al interesului pentru istoria literară al lui Ştefan Manciulea. Cele mai multe articole de acest fel au văzut lumina tiparului în paginile revistei blăjene „ ***Cultura creştină*** ". Altele au rămas în manuscris şi au fost publicate postum prin grija profesorilor Ion Buzaşi şi Ion Mitrofan, care prefaţează lucrarea *Ştefan Manciulea*, „***Aici pământul sfânt al Blajului***".[3]

Cu studiul „ ***Eminescu la Blaj*** ", Ştefan Manciulea intră în galeria de glorie a profesorilor şi dascălilor blăjeni, păşeşte pe urmele lui Elie Dăianu, care publicase cu un secol în urmă florilegiul memorialistic „ ***Eminescu în Bla j-*** *Amintiri ale contemporanilor* aduc completări, ipoteze şi sugestii la acest important capitol de biografie eminesciană*: Al. Ciurea, Toma Cocişiu, Radu Braţes* şi alţii[4],iar opera „***Pavel Dan şi Blajul***", reproduce integral toate articolele publicate de autorul lui *Urean Bătrânul* în „ *Unirea poporului*", articole cvasi-inedite, rămase în paginile acestor publicaţii fără a mai fi retipărite într-o altă ediţie.

„Alexandru Lupeanu Melin *a fost figura cea mai reprezentativă a Blajului zilelor apropiate, în direct contact cu tradiţia lui istorică şi credincios paşnic al amintirii personalităţilor dispărute ale Blajului...."*[5]

Născut în anul 1887, în satul Fărău, judeţul Alba, îşi începe învăţătura în şcoala primară undeva lângă Luduş, la Cuci, iar ca licean şi mai apoi student îl vom regăsi în Blajul încărcat de cultură. Trece în veşnicie în 1937. Subiectul îndrăgit a fost trecutul istoric al Blajului: *„* ***Călăuza Blajului****"* (1922), „***Blajul istoric în icoane****"* (1924), „***Ce este de văzut în Blaj****"* (1926), „***La piatra Libertăţii***" (1926) „***Xilografii de la Blaj****"* (1929) „***Blajul"*** (1930); „***Sufletul Blajului****"* (1931); „***Blajul şi biblioteca lui****"* (1932), „***Biblioteca Centrală din Blaj****"* (1932), „***Evocări din viaţa Blajului****"* (1937).

---

[1] Memoriile lui Timotei Cipariu au fost reeditate la Editura Dacia din Cluj sub titlul *Jurnal*, în anul 1972 într-o ediţie îngrijită de Maria Protase în cadrul seriei *RESTITUIRI*

[2] Timotei Cipariu, *Poezii, ediţie îngrijită şi prefaţă de Nicolae Albu,* Edit. Dacia, Cluj- Napoca,1976, p.19, seria – Restituiri -

[3] Ştefan Manciulea, *Aici e pământul sfânt al Blajului,* ediţie îngrijită şi prefaţă de Ion Buzaşi şi Ion Mitrofan, Edit. Buna- Vestire, Blaj 2006

[4] Ion Buzaşi, *Eminescu şi Blajul,* Edit. Iriana, Bucureşti, 1994, pp.68-69

[5] Radu Brateş, *Aspecte din viaţa Blajului,* ediţie îngrijită de Voichiţa Ionescu şi Liana Biriş, Edit. Clusium, Cluj-Napoca, 2008, p.136

Istoriile literare îl menţionează în treacăt pe acest strălucit om de cultură, „*preaînvăţat*" al Blajului, deşi în perioada dintre cele două războaie este un scriitor cunoscut, mai ales în urbea în care şi-a dus existenţa şi pentru a cărei evocare şi-a dăruit talentul, şi-a identificat fiinţa sa cu fiinţa culturală a Blajului. Nimeni n-a evocat Blajul în ipostazele lui multiple cum a făcut-o Alexandru Lupeanu Melin. A împletit în evocările sale un Blaj religios cu un Blaj istoric şi un altul, vatră de cultură. Articolele sale răspândite în paginile atâtor ziare şi reviste sunt mărturii de netăgăduit a sentimentelor sale de dragoste, de respect, de recunoştinţă, sentimente aureolate de mândrie naţională. Pentru acest om trecut într-un con de umbră, Blajul a purtat acea pecete sacră a oraşului „*de unde a răsărit soarele românismului*".

„***Evocări din viaţa Blajului***" (1937) sunt cununa de pe frontispiciul scrierilor sale. Apărute în anul trecerii în eternitate, 1937, sunt în acelaşi timp „*cântecul său de lebădă*" dar şi „*un finiş coronat opus*". Originalitatea scrierilor lui Lupeanu Melin este şirul al evocări aranjate după criteriul cronologic, rezultând o istorie romanţată a Blajului în momente de neuitat din istoria oraşului. Specificul cărţii a fost bine intuit de Radu Brateş, poet şi evocator el însuşi , câţiva ani mai târziu autor al unor „***Aspecte din viaţa Blajului***".

Septimiu Popa s-a născut în anul 1885 în satul Salcău din judeţul Sibiu şi a urmat liceul şi Facultatea Greco-Catolică la Blaj. Îmbogăţeşte istoria literară cu volumele: ***Temniţele Clujului*** (Cluj, 1937), ***Caravanele Ardealului*** (Cluj, 1938), ***Cuiul de la inimă*** (Timişoara, 1941). Trebuie reamintită şi preţuită activitatea sa de colaborator înflăcărat, stăpânit de pasiune, la publicaţiile ardelene ale epocii, cu predilecţie la cele blăjene: *Unirea* şi *Cultura creştină*, dar şi la *Tribuna* din Arad, la *Patria* – publicaţie a Clujului- semnând fie cu propriul nume, fie cu pseudonimele Teodor Lazăr şi Adelina Istrate. În anul 1941, cel născut pe plaiurile sibiene se stabileşte în oraşul de pe Bega. Dacă satul situat pe meleagurile sibiene i-a fost leagăn, mormânt îi va fi din 1946 Timişoara. Cea mai frumoasă carte din întreaga operă a lui Septimiu Popa rămâne „***Caravanele Ardealului"***– omagiu adus Blajului care i-a marcat devenirea morală şi spirituală. Acest fiu în iniţierea şi devenirea căruia aportul şi-l dă oraşul-martor al întâlnirii celor două râuri care străbat ţara mândră şi binecuvântată de Dumnezeu între ţările lumii, ţara Transilvaniei, avea de gând, s-o publice, după cum mărturişte concis în „*Cuvântul înainte"* (1937) la aniversarea celui de al II-lea centenar de la fondarea Blajului de către I. M. Klein. Titlul volumului este dat de povestirea cu care se deschide cartea „**Caravanele Ardealului**", rechemând din amintire trecutul îndepărtat, de la înfiinţarea Şcolilor Blajului când „*nu erau trenuri ca azi*" şi şcolari (dieci) din toate ţinuturile bătrânului Ardeal se îndreptau în şiruri tot mai numeroase spre Mica noastră Romă, formând adevărate *„caravane*". Septimiu Popa are meritul de a fi adus în discuţie curentul antieminescian în Ardeal, având ca punct de plecare studiul critic „*Mihailu Eminescu, Blasiu*" (1891) al lui Alexandru Grama, încercând să explice plauzibil şi convingător ce anume l-a determinat pe autor să aibă această manifestare faţă de genialul poet. În evocarea „***Doi oameni cum nu pot să mai existe***" reînvie chipul a doi scriitori blăjeni, Pavel Dan şi Alexandru Lupeanu – Melin, iar conferinţa „*Un jubileu gazetăresc"* prezintă *„Unirea*", publicaţia Mitropoliei blajene la patru decenii de la apariţia în 1891.

Un nume demn de remarcat din perioada interbelică este şi cel al lui ***Ion Agârbiceanu***, pentru activitatea sa de publicist în cadrul Astrei şi A.G.R.U-lui. Autorul Arhanghelilor nu s-a mărginit numai la publicarea de articole în Buletinul A.G.R.U, coordonat chiar de el de-a lungul anilor, ci statornic programului de activitate al Astrei de folosire a mijloacelor culturale din trecut prin argumentarea şi prin mărirea numărului de biblioteci poporale, publică el însuşi

câteva broşuri apărute în „*Biblioteca poporală a asociaţiunei*”, (a Astrei). Două articole „*Cărturarii români*” (scris împreună cu Sabin Oprea şi Grigore Mărcuş) şi „*Marii cântăreţi*” cuprind pagini de istorie literară într-o povestioară simplă, accesibilă şi a cititorilor din lumea satelor. În acest mod Agârbiceanu apare ca un continuator al Şcolilor Ardelene în al cărei program era înscrisă şi opera de a răspândi cultura în rândurile poporului. O curiozitate o constituie faptul că Agârbiceanu nu-l recomandă cititorilor din oraşele şi satele româneşti pe Andrei Mureşanu, primul poet laureat al Astrei. Adresându-se sătenilor ardeleni în special, Agârbiceanu, prezintă în cuvinte tulburătoare, răscolitoare opera de traducător a lui Coşbuc.

Blajul, „*fântâna darurilor*” dăruieşte, după Ioan Raţiu al doilea istoric literar blăjean în adevăratul sens al cuvântului, pe ***Nicolae Comşa*** (1905-1946). Născut în satul Făget, nepot după mamă al ilustrului filolog şi lingvist, Ion Bianu, va merge pe drumul deschis de unchiul său. Ca şi acesta va studia la celebrele şcoli ale Blajului.

Într-o existenţă extrem de scurtă (41 ani) a înzestrat istoria literară cu câteva lucruri însemnate, demne de luat în seamă, ceea ce-l determină pe unul dintre editorii operei sale să declare cu fermitate şi îndreptăţire. Principalele lucrări de istorie literară ale lui Nicolae Comşa sunt: “***Revista politică şi Literară”. Istorie şi program Ideologie şi luptă politică. Importanţă literară,*** 1940; ***Dascălii Blajului, serial or cronologică cu date bio-bibliografice,*** 1940 “***Corespondenţa între Ion Micu Moldovan şi Ion Bianu”. Un capitol din colaborarea între Blaj şi Bucureşti,*** 1943; ***Episcopul Ion Inochentie Micu***, 1943; “***Manuscrisele româneşti din Biblioteca Centrală de la Blaj”,*** în colecţia Biblioteca Bibliologică , numărul 18 a Institutului de Istorie Naţională din Cluj – Sibiu, Blaj, 1944.

Manuscrisele româneşti din Biblioteca centrală de la Blaj reprezintă prima înregistrare ştiinţifică, după normele istoriei literare, a unui tezaur al culturii româneşti, cum a fost Biblioteca blăjeană prin colecţiile şi cărţile ei. Valoarea acestor manuscrise blăjene care însemnează peste 1000 de exemplare (320 de manuscrise româneşti, care fac obiectul cărţii, 400 de manuscrise latineşti, celelalte în limbile moderne sau orientale constă în multitudinea şi varietatea lor). Peste 100 de manuscrise româneşti, aparţinând unor cărturari din literatura veche românească au rămas inedite, iar câteva dintre acestea sunt adevărate unicate: “***Pravila lui Eustache”, “ Cartea de rugăciuni a lui Gheorghe Ştefan Voievod”, “Învăţăturile lui Neagoe Basarab”*** şi altele**.** Manuscrisele înregistrate acoperă o perioadă de trei secole (XVII – XIX) pe care autorul le grupează după conţinut şi vechime.***„Revista politică şi literară”***- 1940, şi “***Cinci zeci de ani din viaţa Unirii”***- 1940 sunt pentru Nicolae Comşa, cercetător al istoriei presei blăjene, studiile care-l reprezintă în această direcţie tematică. Apărută la început de secol XIX, ***“Revista politică şi literară”***, având intermitenţe între 1906– 1914, pendulează ca orientare ideologică şi literară între sămănătorism şi poporanism, mişcările dominante din această epocă. Cercetarea lui Nicolae Comşa este sistematică şi amănunţită înfăţişând programul şi istoricul revistei, ideologia şi lupta sa politică precum şi importanţa literară. În această privinţă istoria literară poate reţine câteva menţiuni privind începuturile creatoare a doi poeţi importanţi: Aron Cotruş şi Nichifor Crainic.[6] Studiul „***Corespondenţa între Ion Micu Moldovan şi Ion Bianu”*** are un subtitlu semnificativ *„Un capitol din colaborarea dintre Blaj şi Bucureşti”*, colaborare reprezentată între profesorul blăjean şi discipolul său, ajuns personalitate culturală în capitala ţării. În timpul muncii la „***Dascălii Blajului”,*** acest bogat dicţionar cronologic al culturii blăjene, i-a venit probabil şi ideea unei colecţii

[6] Cercetările de istorie literară de dată recentă nu împărtăşesc opinia lui Nicolae Comşa despre debutul lui Nichifor Crainic, în *Revista politică şi literară.*

editoriale: ***„Oamenii Blajului”,*** nume cât se poate de bine ales, pentru că sugerează trecerea de la prezentarea generală, cvasi-exhaustivă, la înfăţişarea selectiv – valorică, în sensul „*oamenilor de seamă”,* oamenilor reprezentativi pentru ceea ce numim îndeobşte spiritualitatea blăjeană. Aici mândria istoricului literar în mintea căruia s-a născut acest nobil gând se contopeşte cu mândria bătrânului cronicar ce exclamase „*Nasc şi la Moldova oameni!”*. Colecţia iniţiată de Nicolae Comşa susţine implicit: „ *Are şi Blajul oamenii lui! Oamenii Blajului sunt valori naţionale”*. Au urmat alte trei cărţi *„**Ioan Bob”*** de Dr. N. Lupu, „***Petru Pavel Aron”*** de Virgil Stanciu, „***Gheorghe Şincai”*** de Dionisie Popa. În manuscris au rămas într-un stadiu nefinalizat monografia „***Samuil Micu”,*** pe care o pregătea probabil tot pentru colecţia „***Oamenii Blajului”*** şi schiţa monografică consacrată lui Nicolae Paulete, folcloristul blăjean care a editat prima culegere de folclor din Transilvania la îndemnul lui Timotei Cipariu.[7]

A doua micromonografie din colecţia „***Oamenii Blajului”*** este semnată de ***Virgil Stanciu*** (1906- 1981). Născut în 1906 în Şeica Mică, judeţul Sibiu, într-o familie de preot. Cartea despre „***Petru Pavel Aron”(*** 1943) este, în afară de articole scrise în diverse publicaţii, mai ales blăjene, scrierea cea mai importantă al lui Virgil Stanciu, pentru că dascălul nu s-a prea îndemnat la scris. Scrisă cu un mărturisit scop educativ, cartea conturează un sugestiv portret biografic, evidenţiind trei din marile realizări religioase şi culturale ale ierarhului blăjean: ctitor de şcoli, întemeietorul tipografiei blăjene şi tălmăcitorul „***Bibliei Vulgata”*** din anul 1760 –1761, care a rămas în manuscris aproape un sfert de mileniu, văzând lumina tiparului abia în 2005, fiind a doua traducere integrală a Sfintei Scripturi în limba română după „***Biblia de la Bucureşti”,*** 1688 şi prima dintr-o serie „*de cinci Biblii blăjene”* (a lui Samuil Micu- singura editată, Timotei Cipariu, Victor Szmigelski, Ioan Bălan – rămase în manuscris). Paginile consacrate păstoriri sale aduc în faţa cititorului dramatismul acelor ani de tulburare religioasă pe care vrednicul ierarh s-a străduit să le stăvilească.

Profesor la Teologia blăjeană, dr. ***Nicolae Lupu (***1890- 1962) este pe lângă autorul unor studii de istoria bisericii, a unor schiţe umoristice şi unei evocări în versuri de factură populară a episcopului Inochentie Micu şi al celei de-a treia micromonografii din colecţia de care ne ocupăm consacrată episcopului „***Ioan Bob***”, Blaj, 1944. Dintre cele patru cărţi apărute în colecţia „***Oamenii Blajului,”*** cea semnată de Nicolae Lupu are cel mai dificil subiect pentru că figura episcopului Ioan Bob, în viziunea Şcolii Ardelene este una controversată. Aspectul cel mai delicat este cel al „*conflictului”* cu reprezentanţii Şcolii Ardelene. Acest conflict este prezentat în capitolul ***„Vorbe în puţină cunoştinţă de cauză”*** în care arată că „*există câteva dovezi că nu episcopul Bob a fost cauza îndepărtării lor din Blaj şi chiar din Ardeal şi că Bob n-a fost un duşman al călugărilor şi cu atât mai puţin al celor trei”,*[8] pentru că la 1781 când averile călugărilor bazilitani din Blaj au trecut în administrarea episcopului din dispoziţia împăratului Iosiv al II-lea, în scaunul episcopal blăjean se afla Grigore Maior. Ba mai mult Ioan Bob a sprijinit traducerea „***Bibliei”*** de către Samuil Micu, cunoscută şi sub numele de „***Biblia de la Blaj”*** 1795.

Cea de-a patra şi ultima micromonografie din colecţia „***Oamenii Blajului”*** este dedicată lui Gheorghe Şincai, fiind opera lui Dionisie Popa (1904 - 1991). Aflată în plaja istoriografiei literare blăjene de care ne ocupăm ca fiind a doua scriere monografică închinată

[7] Aceste fragmente de monografie au fost publicate de către Vistian Goia în volumul *Nicolae Comşa, Portrete şi studii literare,* Edit. Astra, Blaj, 2004

[8] *Episcopul Ioan Bob,* de dr. Nicolae Lupu, Blaj, 1944, p.58

autorului „***Hronicii românilor şi mai multor neamuri”***, după discursul de recepţie alui Alexandru Papiu – Ilarian „***Viaţa şi operele lui Georgie Şincai din Şinca”***, 1969.

Autorul ei, ***Dionisie Popa ,*** s-a născut în 1904 în Mărgineni, judeţul Făgăraş ca fiu al unui învăţător şi asemeni lui Virgil Stanciu a scris şi-a publicat puţin, fiind alături de Nicolae Comşa, cronicarul literar al revistei *Blajul* (1934-1936). Pe lângă aceste articole literare, cartea care-l reprezintă în postumitate este micromonogarfia ***Gheorghe Şincai***, Blaj, 1944, superioară primelor trei din ciclul *O**amenii Blajului*** atât prin amploare (are peste 100 de pagini), dar mai ales prin bogăţia informaţiilor structurate după exigenţele unei monografii de istorie literară. Studiul lui Dionisie Popa respectă compoziţia clasică, viaţa şi opera; povestind alert şi antrenant biografia lui Şincai, bazându-se în principal pe „***Elegia*** şi pe scrierea menţionată a lui Alexandru Papiu Ilarian la care se adaugă elemente de trediţie şi legendă, evocarea făcând din Şincai un personaj legendar. Interesantă este în cartea lui Dionisie Popa interferenţa viaţă – operă, aşezată întru-un semnificativ paralelism: tragismul vieţii lui Şincai îl regăseşte şi în destinul operei, care nu a putut fi tipărită în timpul vieţii, respinsă fiind cu brutalitate de către cenzură.

Blajul interbelic contribuie la dezvoltarea literaturii române prin două nume de importanţă majoră: în poezie, *Radu Brateş* şi în proză, *Pavel Dan*. Dacă din publicistica lui ***Pavel Dan*** (1907-1937) sunt puţine pagini de interes pentru istoria literară (fragmente dintr-o teză de licenţă despre *Balada românească*, evocări fugare ale unor profesori din Universitatea din Cluj, note şi recenzii), opera colegului şi prietenului său Radu Brateş (1913-1973) păstrează o zestre poetică bogată dar şi lucrări pe care istoria literară este datoare să le ia în considerare.

Radu Brateş este pseudonimul literar al profesorului Gheorghe Biriş născut la 1913 în Ciufud (azi Izvoarele), lângă Blaj într-o familie de ţărani. Printre elevii săi s-a numărat şi poetul Ion Brad, autorul unui portret remarcabil la adresa dascălului care l-a iniţiat în volumul „***Printre oamenii Blajului”,*** şi cel care se va îngriji mai târziu, alături de urmaşii scriitorului, de reeditarea operei sale. Scriitor migălos, exigent cu sine însuşi, şlefuia orice cuvânt, chiar tipicar nu se grăbea să scoată la lumina tiparului, aşa explicându-se că în timpul vieţii a publicat foarte puţin: o schiţă monografică „***Axente Sever”*** 1937 şi „***Aspecte din viaţa Blajului”,*** 1942, majoritatea operelor sale apărând postum.[9] A rămas la convingerea că arta cere efortul eminescian al căutării „*cuvântului ce exprimă adevărul”.*[10]

Ardelean în cuget şi-n simţire simte nevoia evocării unor personalităţi locale şi nu numai, experienţă încercată şi-n 1942, cu „***Aspecte din viaţa Blajului”,*** cartea ***„Oameni din Ardeal”,***(1973), fiind, în prima ei parte, o amplificare a celei anterioare şi în acelaşi timp o sinteză a traiectoriei spirituale şi biogarfice a lui Radu Brateş. Este un volum despre „*oamenii Blajului*”, scrisă de un om care s-a născut, a trăit şi-a simţit vibraţia acestor locuri prin biogarfia lui, dar şi prin educaţia primită aici; o carte despre „*oameni din Ardeal*”, în ideea blagiană aceea ce înseamnă din punct de vedere ardelean. O contribuţie notabilă de istorie literară o constituie paginile despre compozitorul Nicodin Ganea (1878-1949), despre care puţini cercetători literari ştiu că era dublat de poet, publicând un volum de versuri, sub

[9] *Oameni din Ardeal,* cu un cuvânt înainte de Ion Brad. Edit. Minerva, Bucureşti, 1973, *Cântece de pe coline,* cuvânt înainte de Ion Brad, postfaţă de Valentin Taşcu, Edit. Dacia Cluj- Napoca, 1973, *Împărăţia lutului(I); Aspecte din viaţa Blajului(II),*ediţie îngrijită de Voichiţa Ionescu şi Liana Biriş, Edit. Clusium, Cluj-Napoca, 2008, S*crise în furtună,* Bucureşti, 2008,*Scrieri inedite,* ediţie îngrijită şi evocare bibliografică de Liana Biriş, Edit. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2009

[10] Ion Buzaşi, *Scriitori români şi Blajul,* Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti, p.183

pseudonimul *Strin* (regionalism moţesc pentru străini), intitulat „***Din sărmana mea grădină***". Ediţia a II-a a „***Aspectelor din viaţa Blajului"*** este îmbogăţită cu câteva studii şi articole, detaşându-se în mod clar „***Octavian Goga orator"***. cât şi a lecturii atente şi aprofundate a volumelor „***Discursuri", „Mustul care fierbe", „Precursori".*** Intelectual distins şi modest, preţuind ostenelile înaintaşilor ce au lucrat sub semnul dragostei de neam şi limbă, al generozităţii şi omeniei, detestând mediatizarea excesivă a propriei persoane. În sfârşit volumul de „***Scrieri inedite",*** 2009, completează opera istorico-literară a lui Radu Brateş cu alte câteva contribuţii, unele asemănătoare cu cele din volumele anterioare, texte cenzurate sau articole în uitate reviste ardelene- evocând personalităţi istorice şi culturale atât de dragi lui. Neîndoielnic secţiunea cea mai interesantă a cărţii pentru istoria literară este „***Corespondenţa",*** cap.V. Pasionat epistolier, trăind într-un orăşel de provincie, poetul care era o speranţă a poeziei interbelice, găseşte în dialogul epistolar un necesar tonic sufletesc.

Activitatea publicistică a lui ***Nicolae Albu*** (1910-1986) datează între istoria învăţământului şi istoria literaturii. Cel care l-a îndrumat spre cercetarea învăţământului românesc din Transilvania, şi într-un fel i-a deturnat veleităţile sale literare a fost Bogdan-Duică. Datorită îndemnurilor sale avem în Nicolae Albu prin cele două volume, „***Istoria învăţământului românesc din Transilvania",*** Blaj,1943 şi „***Istoria şcolilor româneşti din Transilvania întrte 1800-1867",*** pe unul din cei mai buni istorici ai învăţământului românesc. Această pendulare între literatură şi pedagogie este sugerată chiar de titlul cărţii cu care a debutat Nicolae Albu. Activitatea istorico-literară este în legătură cu cercetarea sa pedagogică, cuprinzând editarea de scrisori şi documente inedite referitoare la cărturarii blăjeni prezentate în volumele despre istoria învăţământului românesc (Petru Maior) sau alcătuirea de ediţii, de scrieri literare din opera acestor înaintaşi ai pedagogiei româneşti. Volumul „***Petru Maior. Scrisori şi documente inedite",*** prezintă un sfert de secol din biografia acestui reprezentant al Şcolii Ardelene, şi anume perioada 1785-1809, când Petru Maior a fost protopop la Reghin. Cu ediţia Timotei Cipariu, ***„Poezii" ,*** Nicolae Albu aduce de asemenea o veritabilă restituire literară a cărturarului blăjean cunoscut mai ales ca filolog şi lingvist, completând portretul enciclopedic al acestuia cu ipostaza cvasinecunoscută, a poetului.

Preocupări accidentale de istorie literară are şi ***Teodor Seiceanu*** (1913-2004), cunoscut mai ales ca profesor de istorie. Două din lucrările sale au tangenţă cu istoria literară blăjeană. În 1988 publică la editura Albatros, în colaborare cu Ioan Buzaşi „***Blajul vatră de istorie şi cultură"***, o schiţă monografică a oraşului într-o formă mai puţin obişnuită, prin autologarea unor texte reprezentative. Cu titlul uşor schimbat lucrarea a mai cunoscut două ediţii, în 1993 „*Blajul – o istorie în texte",* iar în 1994, „*Blajul - o istorie în texte alese".* Ultimele două ediţii cuprind titluri şi capitole sau subcapitole care nu puteau să apară în ediţia din 1988, cum este cel despre „*Arhiereii Blajului".* Lucrarea este structurată în cinci capitole „*Oraşul şi întemeietorul său", „În Blaj au fost oamenii cei mai aprinşi de zelul neamului său"*, „*Fântâni ale darurilor"*, „*Câmpia Libertăţii"*, locul în care s-a strigat odată destinul unui neam şi „*De la 1848 la 1918 sau de la Câmpia Libertăţii la Marea Unire de la 1918.*

Poate mai mult decât această antologie, contribuţia lui Teodor Seiceanu, la istoria literară se vădeşte în continuarea dicţionarului biobibliografic „***Dascălii Blajului"*** de Nicolae Comşa.

Scriitor important din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ***Ion Brad (*** n. 1929, la Pănade, satul lui Cipariu!), cu o operă vastă şi variată ce include toate genurile literare, a cunoscut o receptare critică sinuoasă ; dacă până în 1989 scriitorul a fost frecvent în atenţia

criticii literare, iar valoarea operei sale, uneori, supralicitată, după 1990, câţiva ani, aceeaşi critică literară aproape că l-a ignorat, pentru ca în ultimii ani să revină iar în comentariul critic al revistelor prin volumele sale de memorialistică literară, cu interesante contribuţii sau inserţii de istorie literară. Însemnările şi marginaliile sale de istoric literar sunt timpurii şi datează încă din perioada studiilor liceale de la Blaj (1940- 1948) când, ales preşedinte al „*Societăţii de lectură Timotei Cipariu",* scrie două eseuri (***Proza lui Pavel Dan, Serghei Esenin şi revoluţia rusă)*** premiate la un concurs de creaţie literară. La Blaj, în perioada studiilor universitare se împrieteneşte cu Mircea Zaciu; alături de acesta şi de alţi scriitori este printre întemeietorii „*Almanahului literar"*, viitoarea revistă „*Steaua";* în 1953 devine secretar al Filialei din Cluj a Uniunii Scriitorilor, al cărui preşedinte era Nagy Istvan. În această calitate alături de Mircea Zaciu se străduieşte să readucă în circuitul literar doi scriitori ardeleni: Emil Isac şi Ion Agârbiceanu. Interesul pentru opera lor s-a manifestat mai întâi prin îngrijirea unor ediţii: Emil Isac, „***Poezii alese",*** Emil Isac, „***Scrieri alese"***, 1960; Emil Isac „***Versuri"***, 1964 şi finalizat printr-o monografie „***Emil Isac, un tribun al ideilor noi",*** 1972; în cazul lui Ion Agârbiceanu pe lângă îngrijirea şi prefaţarea unor ediţii şcolare, a publicat pagini inedite din opera „***Sfântului părinte al literaturii române".***

Între scriitorii contemporani se singularizează prin pasiunea sa epistolară, prin grija deosebită cu care a păstrat „*miile de scrisori"* primite de la confraţi de-a lungul anilor. Memorialistică sau corespondenţă? – este întrebarea pe care ne-o punem în faţa unor asemenea volume. Şi una şi alta: pentru că epistola stimulează amintiri literare, iar acestea pentru temei documentar îşi asociază scrisoarea sau epistola. Aşa s-au născut volumele: Ion Brad, Monica Anton, „***Monologuri paralele",*** 1999; Ion Brad – Mircea Zaciu, „***Dialog epistolar"*** ,2003; „***Printre oamenii Blajului",*** „***Aicea printre ardeleni"*** ,2007; „***Dincoace de munţi"***, 2008; „***Printre mii de scrisori",*** 2009; „***Printre alte mii de scrisori",*** 2010. Păstrând desigur proporţiile, această masivă operă epistolară se aseamănă cu tomurile impunătoare de corespondenţă adresate unui cărturar ardelean din secolul XIX, G. Bariţ şi publicate sub titlul „***Bariţ şi contemporanii săi".*** Dacă „***Monologuri paralele"*** are forma unui roman epistolar, o cronica a Blajului contemporan din anii imediat următori Revoluţiei din 1989, şi unei confesiuni dramatice a talentatei prozatoare care a fost Monica Anton, pasionată de invidia şi răutatea unui oraş provincial – şi, evidente asemănări cu epistolarul ciparian adresat lui G. Bariţ, „***Dialogul epistolar"*** cu Mircea Zaciu este o cronică a vieţii liteare a Clujului din anii postbelici şi într-un fel ţin locul „***Jurnalului"*** la care Zaciu va lucra din deceniul opt al secolului trecut, numit de el „*deceniul satanic"*. „***Printre oamenii Blajului"*** este cea mai frumoasă dintre cărţile multe scrise de Ion Brad despre oraşul luminilor ardelene. În celelate volume, începând cu „***Aicea printre ardeleni"*** şi sfârşind cu „***Printre alte mii de scrisori"*** reprezintă, aşa cum s-a spus, o istorie a literaturii contemporane în scrisori. Dacă, aşa cum spune Marin Bucur, „*corespondenţa este un gen literar"*[11], Ion Brad este un reprezentant de seamă al acestuia în literatura română.

Între istoricii literari blăjeni din ultima generaţie trebuie amintit şi contemporanul ***Ion Buzaşi.*** Născut în 11 aprilie 1943, în comuna Mintiu - Gherlii din judeţul Cluj. Debutând cu articole şi recenzii, încă din vremea studenţiei, după stabilirea la Blaj preocupările de istorie literară ale lui Ion Buzaşi s-au orientat în câteva direcţii principale, în primul rând legăturile scriitorilor români cu Blajul. Pe această temă a publicat în 1999 o carte definitorie pentru preferinţele cercetării sale: „***Scriitori români şi Blajul".*** Unele capitole din

[11] Marin Bucur, op. cit. p.440

această lucrare au fost dezvoltate în lucrări separate: „***Eminescu şi Blajul”***, 1994; „***Ioan Alexandru şi Blajul”*** (în colaborare), 2000; „***Pavel Dan şi Blajul”*** (colaborare), 2007; „***Ion Brad şi Blajul”,*** 2009 şi, într-un fel tot în această sferă de investigaţie se înscrie studiul monografic „***Andrei Mureşanu”***, 1988. A doua direcţie a preocupărilor de istorie literară o constituie alcătuirea unor antologii literare şi a unor ediţii, multe dintre acestea ca rezultat al activităţii didactice universitare: „***Învăţătorii în literatura română”, „Câmpia Libertăţii în literatură”, „Blajul şi Marea Unire”, „La început a fost Inochentie”*** ş.a. Dintre numeroasele ediţii amintim pe cele care au relaţii cu studiile de istorie literară, fiind o parte complementară a acestora: ediţiile „*Andrei Mureşanu”*, „*Timotei Cipariu”, „Eminescu”, „Alexandru Ciura”, „ Alexandru Lupeanu-Melin”.*

O caracterizare obiectivă, sintetică a activităţii istorico- literare a lui Ion Buzaşi găsim în Dicţionarul general al literaturii române: „*Cercetător pasionat, riguros, documentat, practicând un pozitivism echilibrat în tot ceea ce a scris şi publicat, de regulă despre fenomenul cultural şi literar transilvănen, Buzaşi s-a aplecat mai stăruitor asupra a două teme, amândouă legate de Blaj, Andrei Mureşanu şi Mihai Eminescu.”*[12] O altă direcţie a preocupărilor sale de istorie literară este evidenţierea dimensiunii creştine a poeziei româneşti concretizată în antologii: ***„Poezia religioasă românească”***, 2003 şi „***Candelă la Icoana Maicii Domnului”.Imnuri mariane”***, 2009 şi în eseul „***Valori creştine în poezia românească”***, 2009. Tot acestei preocupări se circumscrie colecţia „***Poeţi în rugăciune”,*** pe care o coordonează la Editura Galaxia Gutemberg şi în cadrul căreia a editat, în selecţii reprezentative, câţiva poeţi, de la Dosoftei la Ioan Alexandru.

BIBLIOGRAFIE

Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române,* Editura Univers Enciclopedic, vol I, A/B, Bucureşti 2004;

Ion Buzaşi, *Scriitori români şi Blajul,* Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti;

Radu Brateş, *Aspecte din viaţa Blajului,* ediţie îngrijită de Voichiţa Ionescu şi Liana Biriş, Edit. Clusium, Cluj-Napoca, 2008;

Timotei Cipariu, *Poezii, ediţie îngrijită şi prefaţă de Nicolae Albu,* Edit. Dacia, Cluj-Napoca,1976;

[12] Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române,* Editura Univers Enciclopedic, vol I, A/B, Bucureşti 2004, pg.719

TUDOR ARGHEZI – PRECURSOR AL POEZIEI CARCERALE

Drd. Dan DULĂU
Universitatea „1 Decembrie" Alba Iulia

*Omul este o fiinţă dual*ă. *Dumnezeu a creat pe om cu trup şi suflet, fiecare din acestea având nevoile şi plăcerile specifice. De cele mai multe ori când una se află în suferinţă, lipsuri, în imposibilitatea de a se manifesta, cealaltă vine ca o completare exacerbată.*

Personalităţi ca ***Cezar Bolliac, Alexandru Macedonski****, romantici care cântă amarul suferinţelor din ocnă,* ***Tudor Arghezi*** *cu ale sale* ***Flori de mucigai*** *care „din bube, mucegaiuri şi noroi/ iscat-am frumuseţi şi preţuri noi", unde estetica urâtului capătă o noua perspectivă; au trăit la intensitate experienţa spaţiului îngust şi întunecat unde prietenul adevărat era îngerul păzitor, talpa bocancului era tăbliţa, aşchia ascuţită era condeiul. Foamea, imaginea naturii după care tânjeau, nemurirea la care nădăjduiau, lumina pe care o doreau, nevinovăţia convinsă, zborul frânt şi de multe ori atitudinea de revoltă înăbuşită erau temerile şi temele pe care le-au tratat în emoţionantele şi adesea tulburătoarele lor creaţii.*

Cezar Boliac este cel mai social dintre paşoptişti, încrezător în cauza dreptăţii pentru cei mulţi şi în triumful raţiunii. Pentru el poezia trebuie să fie „o pârghie a progresului", trebuie să aibă un rost: de-a lupta împotriva tiraniei şi pentru a se elibera din starea de iobăgie, pentru emanciparea femeii, pentru înlăturarea dificultăţiilor rezultate din lipsa de învaţătură.

Deşi n-a excelat în modelarea sonoră a versului sau expresiei artistice prin imagini, prin evocarea „osândiţiilor purgatoriului dantesc" , Macedonschi anunţă într-un fel estetica urâtului lui Arghezi. Dantesc este infernul ocnelor, unde se aflau „victimele înfierate de destinul inamic", condamnate „să lase orice speranţă pentru vecinicie – afar".

Cel care se va apropia mai mult de infernul temniţelor râmâne fără îndoială ***Tudor Arghezi*** *urmând principiilor lui Charles Baudelaire care defineşte estetica urâtului, pentru el esteticul, spaţiu privilegiat de manifestare a frumosului, se deschide spre zone considerate până atunci nepoetice.*

Consideraţi precursori ai poeziei ocnelor acestora le vor urma adevăraţii „profesionişti" : ***Nichifor Crainic****,* ***Radu Gyr****,* ***Andrei Ciurunga****; cei care vor ridica poezia la rang de rugăciune şi carcera ca şi altar , determinaţi fiind de condiţiile sociale şi politice ale epocii în care au trăit.*

Cuvinte-cheie: *poezie carcerală,*

Poezia carcerală este poezia născută între zidurile puşcăriei, este poezia-document despre un anumit univers, despre o anumită umanitate de un tip special, o lume marginală şi marginalizată. Acest capitol nou din literatura română contemporană a apărut relativ recent, mai precis după 1990, când o sumedenie de cărţi, mai ales memorialistice, de un realism cutremurător au putut fi editate şi au reliefat spaţiul concentraţionar din timpul comunismului. În aceste cărţi, scrise de supravieţuitorii (e adevărat puţini) infernului puşcăriilor, poezia apare ca un tonic moral cu efect aproape balsamic.

Poezia ocnelor îşi are în literatura română începutul în scrierile romanticilor; Cezar Bolliac şi Alexandru Macedonski sunt poeţii care cântă amarul suferinţelor în ocnă, iar în perioada interbelică Tudor Arghezi prin ale sale *„flori de mucigai",* care *„din bube, mucegaiuri şi noroi/ iscat-a frumuseţi şi preţuri noi",* unde estetica urâtului capătă o noua perspectivă au trăit la intensitate experienţa spaţiului îngust şi întunecat unde prietenul adevărat era îngerul păzitor, talpa bocancului era tăbliţa, aşchia ascuţită era condeiul. *Foamea,*

imaginea naturii după care tânjeau, *nemurirea* la care nădăjduiau, *lumina* pe care o doreau, *nevinovăţia convinsă, zborul frânt* şi de multe ori *atitudinea de revoltă* înăbuşită erau temerile şi temele pe care le-au tratat în emoţionantele şi adesea tulburătoarele lor creaţii.

Tudor Arghezi, poetul căruia „*Dumnezeul mare"* i-a turnat în „*sfintele potire",* în „*sfânta băutură"* , un „*drob de har"* şi al cărui suflet „*umblă beat / Pe sub veac şi peste leat",* care a murmurat „*uşure ca o frunză, adânc ca o pădure",* căutând divinitatea, „*între două nopţi"*, aduce în peisajul lirismului românesc o poezie nouă. Începând cu volumul „***Cuvinte potrivite"*** (1927) – volumul de debut, poezia argheziană este profund autentică, neinvadată de ecouri străine consfiinţind subtilitatea artistică şi rafinamentul tehnicii şi mijloacelor de expresie în arta versului.

În „*Istoria literaturii române de la origini până în prezent",* G. Călinescu elogiază noul ciclu al poetului care „*a băut dintr-un pahar divin".*[1] Ciclul „*Flori de mucigai"* este o „*operă de subtilitate artistică",* ale cărei poezii „*presupun un cer al gurii dedat cu mirodeniile. ...Cititorul necultivat în sens artistic se sperie de ele şi le crede vulgare, deşi raritatea şi savoarea sunt însuşirile lor, ca şi ale operelor lui Rablais".*[2]

Poezia acestui ciclu, cu un titlu al cărui efect artistic constă în surprinderea suavităţii în acest strat cenuşiu – verzui, degradant, îşi are originea în însăşi biografia poetului, care a cunoscut „ *pe osândiţii copleşiţi de căinţă pentru viaţa trăită jos şi plin de tristeţe că nu se pot ridica mai curând spre sferele superioare"* ; care a cunoscut „ *brutalitatea sumbră a caznelor infernale...dinamismul durerii şi conştiinţa biciuită a ispăşirii".*[3]

Arghezi nu este numai „*poetul care şi-a scăldat simţirea şi gândul în mări proaspete de azur, le-a purtat prin lumi de miresme subtile, le-a învălui în pulberi fragede aurii*",[4] ci şi poetul care a avut „*privilegiul"* de-a coborî în infern, în acel univers al unei lumi aflate în suferinţă, o lume a josnicului, a trivialului, a abjectului, a delicvenţilor. Din această lume a extras inegalabilele sale „*Flori de mucigai".*

Vorbind despre acest ciclu în care „*pitorescul e de substanţă, iar vocabularul se încarcă de savori"*– precum afirmă Alexandru Piru – mulţi dintre exegeţii lui Arghezi subliniază ideea că „*autenticitatea salvează anecdotica, iar seriozitatea viziunii aspectul ilar al tipurilor out jow, precum Pătru Marin, cel apucat de streche, Lache Falsificatorul, Fătălăul tâlhar de drumuri mare, Tinca, Rada"*[5]

Ovid S. Crohmălniceanu, într-un studiu amplu despre Tudor Arghezi, publicat în 1960 îl aşază în galeria marilor genii artistice universale, făcând referiri la dualitatea structurală a „*Florilor de mucigai" : „Poetul florilor de mucigai are ca Daumier, ca Goya, Bruegel sau Boch, geniul grotescului. Oribilul stă la el în imediata apropiere a delicatului, a gingaşului. Absurdul dobândeşte puterea realului. Monstruosul capătă aerul verosimilului. Comicul atinge acea treaptă la care râsul întâlneşte tulburarea şi uimirea, stârnind întrebarea lui Baudelaire <cum o minte omenească a fost în stare să cuprindă atâtea drăcovenii şi minuni, ...să dea naştere atâtor înfricoşătoare ciudăţenii?"*[6]

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Ediţie facsimil, Bucureşti,Editura Semne, 2002. *p.* 814
[2] Ibidem
[3] G. Călinescu, *Ulysse"* Editura pentru literatură, Buc.1967, p 33
[4] Tudor, Arghezi, în „*Fronda"* an I, 1912, nr.3, p. 41
[5] Alexandru Piru, vol. *Varia,* Preciziuni şi controverse, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, *p* 320
[6] Ovid. S. Crohmăniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p.24

Arghezi realizează tablouri zguduitoare, fie tematic, fie prin portretele şi scenele concentrate în jurul a câtorva elemente concrete de viaţă sau trăsături morale esenţiale. Spre exemplu, în poezia „***Doi flămânzi"*** , se concentrează numai asupra unui aspect concret: lupta îndârjită între un deţinut şi un câine pentru un ciolan. Tehnica folosită este aceea a filtrării faptelor de viaţă şi a transpunerii lor în poezie. Această tehnică o regăsim şi în realizarea portretului bătrânei Tecla, din poezia cu titlu omonim. Filtrarea faptelor o întâlnim şi în poezia „***Lache"***, poetul stăruind numai asupra trăsăturilor morale ale personajului creionându-i portretul lăuntric şi nedezvăluindu-i identitatea decât în ultimele două versuri „*Lache stă închis de opt ani şi patru luni/ Pentru multele lui minuni"*[7]

Cu energice trăsături de penel, asemenea unui pictor în cuvinte, Arghezi realizează o imensă şi diversă galerie de portrete, ceea ce demonstrează constanta preferinţă pentru portretizări, dar şi talentul său de-a surprinde eul figurilor zugrăvite. Multe dintre portrete sunt inspirate de cei care populează infernul ocnelor: declasaţi, decăzuţi moral, puşcăriaşi care fac din viciu un mod de viaţă.

În poezia argheziană, atenţia şi imaginaţia se concentrează asupra unui obiect, asupra unui fapt, realizând un portret moral concretizat ca un act de respingere, de pedepsire în acelaşi timp, un derivat al stării lirice a autorului. Astfel portretul arghezian devine un portret liric, care dezvăluie o stare sufletească de extaz sau de cele mai multe ori de revoltă. Înzestrat cu o pătrunzătoare capacitate de-a intui caracterul fiinţei umane, sesizează cu fineţe trăsăturile care-l definesc, profilul moral, pe care-l trasează printr-o energică trăsătură de condei pe pânza poeziei sale; dezvăluind nemijlocit propria-i atitudine, punând în lumină trăsăturile spirituale şi fizice ale personajului.

Punctul de plecare al „*Florilor de mucigai*" îl constituie observarea limbajului , cu un puternic iz argotic al puşcăriaşilor. O notă originală este pentru cititorul neavizat puterea de a percepe unda lirică, simţindu-se mai mult stârnit de râs. Impresia de veselie lăsată de limbajul acestor poezii, însă savant dozată cu cel mai autentic lirism, nu e falsă.

În „*Flori de mucigai"* efectul artistic constă în surprinderea suavităţii sub expresia de mahala, într-un fel asemănător cu acela napoletan al lui Salvatori di Giacomo, sau cu cel roman al lui Cesare Pascarilla. Cu cât expresia e mai grotesc tipică, cu atât vibraţia e mai surprinzătoare. Osândiţii infernului dantesc, hoţi, ţigani, borfaşi au toată gama de sentimente proprii întregii omeniri şi o execută pe strune ce produc o duioasă hilaritate, adică într-o limbă indecentă, argotică. Inspirându-se din viaţa închisorii de la Văcăreşti, Arghezi recurge la acest limbaj pentru a evoca scene şi personaje: bătrâna şi ostaşul din poezia *Tecla*, figura lui *Lache,*: „*Cu vreo câteva tuleie, / Mă tu semeni a femeie/ La sprânceană/ fetişcană/ Subsuoară/ De fecioară/ Ai picioare/ Domnişoare, / Coapsa lată/ adâncată,/ C-an zuvelci, / Urechile ca doi melci, / Doi zulufi cu doi cârcei/ Două boabe de cercei/ Deslipite de muiere, / Şi-al dracului! a miere/ Şi a tiparoase/Hoitul tău miroase!"*[8]

Această frumuseţe virilă are o explicaţie genealogică care ţine de o delicateţe mitologică neasemuită: *„ O fi fost măta vioară, / Trestie sau căprioară/ Şi-o fi prins în pântec plod/ De strigoi de voievod / Nu te-ai dezlipit mişcând/ Doar anapoda şi spârg, / Cine ştie din ce smârg,/ Morfolit de o copită/, De făptură negrăită/ Cu coarne de gheaţă, / Cu coama de*

[7]Tudor Arghezi, *Versuri,*cu postfaţă, de Aureliu Goci, tabel cronologic, Mitzura Arghezi, Bucureşti ,Editura 100+1 Gramar, 2000.

[8] Tudor, Arghezi, op. cit. , p. 114

ceaţă, / Cu uger de omăt,/ Iese aşa fel de făt."[9] Dar pentru a acoperi pudic atâta imaginaţie poetul face un gest familiar : „*Din atâta-mperechere şi împreunare/ Tu ai ieşit tâlhar de drumul mare/ Na! Ţine o ţigare."* [10]

Pentru a reliefa mai viu trăsăturile morale şi fizice ale personajului, *Rada* sau *Fătălăul,* se observă la Arghezi o împerechere rafinată a tonurilor impalpabile şi strălucirea codată a putreziciunilor. Pentru aceasta are nevoie de un vocabular crud în care orice violenţă noţională să devină o pată de culoare fără alt scop decât acela de a picta un portret cât mai expresiv.

Metoda argheziană de a încărca de imagini, de viziuni, de culoare cuvintele duce la incantanţie, poetul folosind cu precădere cuvinte tari, nude, expresive cu potenţial bogat pentru a da culoare şi reliefa portretelor înfăţişate. Argotismele, cuvintele vulgare (neliterare până la Arghezi) sunt imperios necesare din punc de vedere estetic prin forţa lor de-a plasticiza. Revigorate şi prelucrate la înalte temperaturi artistice, cuvintele argotice bine „*potrivite"* devin sub pana argheziană elemente caracteristice noului alfabet stilistic. Ceea ce deosebeşte limbajul poetic al *Florilor de mucigai* de cel al altor volume de versuri este lipsa expresiilor figurate, a simbolurilor. În acest ciclu cuvântul este folosit cu sensul lui propriu, direct, dând versurilor potenţe expresive neîntânite până la el. Dacă în *Rada, Şatra* ori *Fătălăul* se găsesc câteva nuclee metaforice, sau în altele figurează unele simboluri, întregului ciclu îi este caracteristic un limbaj poetic constituit din substantive, verbe folosite cu sensul lor propriu şi rareori adjective cu valoare de epitet.

Lipsa adjectivelor (există puţine la număr) dezvăluie preferinţa lui Arghezi pentru expresia „*nudă, dură"* . De observat în *Flori de mucigai* folosirea timpurilor verbale cărora le imprimă anumite funcţii stilistice, fie pentru a nara acţiuni sau a prezenta mişcări sau stări sufleteşti de mare tensiune.

Sugestivă este prima strofă din poezia *„**Pui de găi**"* în care este folosit imperfectul pentru a înşira o suită de fapte lipsite de importanţă în tabloul de ansamblu al poeziei: „*În ceaţa groasă / Carul se-ntorcea acasă./ Întuneric beznă./ Nu se vedea până la gleznă. / Caii mergeau din obicei, / Unde nu ştiau nici ei./ Hamurile nu mai ştiau ce mână, / Iepele sau muntele de ţărână"*[11]**.** Dar dacă acţiunea se precipită, tensiunea creşte spre un punct maxim, timpul folosit nu mai este imperfectul, ci perfectul compus care are o mare forţă expresivă, sugerând stări de încordare, în care tensiunea pare să atingă un punct de un înalt dramatism: „*Doamne! Parc-au dat cu oiştea-n zid/ Iepile s-au împleticit/ Cinci oameni de cositor, cu un cuţit, / Măruntaiele şi buzunarele omului le-au scotocit. / Şi nevăzută fata s-a strecurat în pâcla stătătoare / Si-a orbecăit, târâş ca o lipitoare, / Pe dihania nopţii, vreme lungă, / Pâna ce i-a fost sorocit, undeva să ajungă".* [12]

Tabloul nu este poetizat, înfrumuseţat, ci totul pare a se derula ca-ntr-un film cu momente palpitante, înfăţişate în imagini plastice. Fiecare moment al narării faptelor este puternic marcat de folosirea verbelor la perfectul compus. Arghezi, acest „*mare îmblânzitor al verbelor",* descoperă forţa evocatoare a perfectului simplu în sugerarea stării sufleteşti, a stării morale a fetei şi pentru a sublinia mai viu evenimentele „*În strungăreaţa uşii / Mâna fetei se lovi de mâna mătuşii / Mătuşa, cine o fi fost o băgă în odaie, / Şi fata povesti la vatră, într-un crâmpei de văpaie // Atunci, pe întuneric berechet/ Braţele, mâinile, degetele, hoţii,*

[9] ibidem
[10] ibidem
[11] ibidem,p.101
[12] Ibidem, p.101

baba/ Înăbuşiră fata lor, o târâră-n beci degeaba, / Pe când fata noastră fugii, pe ceaţă, / Până se făcu dimineaţă.[13]

Specific *Florilor de mucigai* este limbajul poetic a cărui notă inedită e dată de numeroasele expresii surpriză pe care poetul le încarcă de sensuri estetice. Spre exemplu „*oamenii de cositor"* au scotocit măruntaiele şi buzunarele omului cu cuţitul, noaptea este o dihanie, uşa are strungăreaţă, baba întinde laba, fata dormea tun, oamenii se întorc mofluşi la han , omul ce-l beliseră, oamenii chitiră să-i facă de ducă fetii ca la berbeci, tacă-ţi gura, fata trăsese cu urechea, dormea ca duşii de pe lume ***(Pui de găi);*** mi-aş pune mintea şi cu tine ca un porc ***(Streche);*** îi puse mâna în gât, cât ai clipi , vezi că te-ai fript, putoare cu brăţară, era muiere doar pe din afară,că pe sub poale, avea, ca omul, de toate şi două pistoale ***(Ucigă-l toaca);*** Mă tu semeni a femeie şi-al dracului, a miere şi a tiparoase hoitul tău miroase, o fi fost măta vădană doar a napoda şi spârc, cine ştie din ce smârc ***(Fătălăul)*** **.**

Este evidentă preferinţa poetului pentru expresia goală, dură în alegerea adjectivelor: *livizi, şui, strâmbaşi (**Cina)*; *despletită, pătrunsă (**Streche);** gol, băloasă, frânt (**Ion, Ion)*. Pentru a reliefa cât mai viu trăsăturile fizice şi morale ale personajelor, poetul recurge la „*elipsa de cugetare şi elipsa de expresie",* considerate de Eugen Lovinescu *cheia de boltă a* tehnicii argheziene.

Arta sa, în evocarea acestei lumi, constă în capacitatea de a potenţa resursele limbii cu semnificaţii estetice. Prin elipsa de cugetare şi expresie limbajul său poetic dobândeşte originalitate, inedit. În întreaga sa creaţie această tehnică e omniprezentă, însă în *Flori de mucigai* este mult mai pregnantă.

În poezie ocnelor, Arghezi, cu ale sale „*Flori de mucigai",* propune o expediţie unică într-o experienţă – limită. Similitudinile cu Baudelaire sunt evidente doar în ce priveşte titlurile şi descrierea versurilor, pentru că atitudinea faţă de lumea imaginată este diferită. Nu e linişte nici în închisoare dar nici afară, cei liberi visând să transceandă în alte lumi, mai bune, superioare, apărând parcă o concurenţă a celor două entităţi. La Baudelaire *răul* este sentiment, pe când „*mucigaiul"* arghezian rămâne experienţă. Poeziile scrise cu „*o unghie îngerească",* cu care distruge flora mucegaiului prin inscripţii murale, configurează o continuă referinţă la relaţia *înăuntrul- înfară.*

„ *Arghezi rămâne, probabil, cea mai frapantă personalitate a literaturii noastre interbelice, unul dintre mari poeţi ai veacului al XX-lea, un înnoitor al verbului – în lirică şi proză – realizatorul celei mai originale sinteze între tradiţie şi modernitate. Arghezi a revoluţionat limbajul poetic, a creat structuri lirice inedite...cu o forţă de şoc a ideii menite să bruscheze gândirea leneşă sau conformistă prin paradox şi apel la metafizică. Reabilitând o estetică a urâtului, el a crezut în puterea de comunicare a cuvântului, într-o vreme caracterizată tocmai prin incomunicabilitate".*[14]

BIBLIOGRAFIE

Tudor Arghezi, *Versuri*,cu postfaţă, de Aureliu Goci, tabel cronologic, Mitzura Arghezi, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 2000

[13] Ibidem, p.103
[14] Mircea Zaciu, Coperta *Tudor Arghezi, Versuri,* Postfaţă de Aureliu Goci, Bucureşti, Editura 100+1 GRAMAR.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Ediţie facsimil, Bucureşti,Editura Semne, 2002.
Ovid. S. Crohmăniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Bucureşti, Editura Minerva, 1975
Alexandru Piru, vol. *Varia,* Preciziuni şi controverse, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

A. D. XENOPOL – OPERA ISTORICĂ ŞI ATITUDINEA SA FAŢĂ DE LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ

Drd. Neculai MUSCALU
Drd. Anişoara-Nina DUMITROV
Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava

Până în 1893, realizează anual, câte un volum din istoria sa, astfel că opinia publică se află în faţa unei prime sinteze moderne, în şase volume. Desfăşoară în paralel o amplă activitate publicistică în „Revue historique" şi în alte reviste franceze asigurând în paginile lor o prestigioasă prezenţă românească.

Sinteza istorică realizată de Xenopol se confundă cu efortul culturii noastre moderne, îndrumată spre atingerea nivelului european. Ea era privită de mediile intelectuale ale secolului al XIX-lea ca instrument de modelare a conştiinţei politice europene, pentru a o face receptivă la idealurile naţionale româneşti.

Cuvinte-cheie: *ideal naţional, operă istorică, mărturii arheologice, izvoare istorice*

Viaţa se scurge, murmurând încet şi monoton prin pietrişul întâmplărilor zilnice, şi omul se trezeşte deodată la sfârşitul vieţii fără să fi lăsat ceva trainic şi nepieritor în urma sa. Credinţa de a fi transmis urmaşilor scînteia creatoare a genului uman, care să aprindă fără să mistuie, este singura rază de mîngîiere care ne mai însenineză în ultimele clipe de viaţă, clipele supreme. Mic de tot este numărul celor privilegiaţi de soartă care se sting cu gândul împăcat, că nu şi-au depănat zilele vieţii în zadar ci au lăsat ceva trainic în urma lor. Alexandru Dimitrie Xenopol, îl putem socoti, pe drept cuvânt între aceşti puţini aleşi.

Alexandru Dimitrie Xenopol s-a născut la 23 martie 1847, la Iaşi, ca fiu al lui Dimitrie Xenopol, căsătorit cu Maria Vasiliu.

Tatăl său, se pare de origine anglo-saxonă (după tată, Brumswich, după mamă Smith)[1], a venit la Galaţi, unde a fost botezat Dimitrie Xenopol („fiul străinului"). În 1842 a fost numit dragoman la consulatul prusian din Iaşi, funcţie din care a demisionat în 1843. Maria Vasiliu era fiica unui fabricant de sticlă din Păcurari, cu care a avut şase copii: trei băieşi şi trei fete; între ei şi Alexandru Xenopol.

Pentru a-şi întreţine familia numeroasă, s-a asociat, o scurtă perioadă într-o activitate de producere de cherestea, după care a înfiinţat un pension în limba franceză, la care a învăţat şi viitorul istoric, apoi a fost solicitat pedagog în casa lui Iordache Ruset, iar după aceea, timp de 20 de ani, a fost directorul penitenciarului din Iaşi.[2]

A. D. Xenopol s-a format într-un mediu familial sobru, diligent şi de o certă vocaţie cărturărească. Primele cunoştinţe le-a căpătat în pensionul tatălui său, apoi, în cel greco-francez al lui Constantin Athanosiade din Păcurari. La 1861 a intrat în clasa a IV-a la şcoala primară Trei Ierarhi, unde a fost remarcat de institutorul lui, Ion Danzeu. A urmat apoi cinci

[1] A. D. Xenopol, *Istoria ideilor mele,* în A. D. Xenopol, *Scrieri sociale şi filozofice* (ed. N. Gogoneaţă şi Zigu Ornea), Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967 (în continuare: A. D. Xenopol, *Scrieri sociale şi filozofice),* p. 359.

[2] Alexandru Zub, *A. D. Xenopol – biobibliografie,* Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973 (în continuare: Alexandru Zub, *A. D. Xenopol – biobibliografie).*

clase la vechea Academie Mihăileană rămasă la nivelul de simplu Liceu central, între 1861 şi 1866, iar, ultimele două clase, la Institutul Academic, un liceu particular în care cursurile erau predate, în cea mai mare parte, de profesorii Universităţii, membri ai „Junimei".

Între profesorii pe care i-a avut la acest liceu a fost şi Titu Maiorescu. Tânărul Xenopol a fost marcat de Maiorescu şi de ceilalţi profesori ai săi, pentru aptitudinile sale intelectuale, încât, la 1867, după ce a trecut cu mare succes cel dintâi bacalaureat în Iaşi, a fost trimis pentru studii superioare la Berlin, în perioada 1867-1871, unde va studia dreptul şi filosofia în care îşi va lua doctoratul, dar va audia şi cursuri şi va parcurge lucrări din domeniul istoriei, economiei politice, sociologiei şi psihologiei, literaturii, muzicii, etc. Societatea Ştiinţifică şi Literară „Junimea," împreună cu primăria oraşului natal, i-a acordat o bursă de studiu.

Mediul berlinez îi va stimula, desigur, un gând mai vechi, înfiripat poate la contactul cu literatura străină, acela de „a face cunoscută cât mai mult ţara şi poporul său lumii."[3] Pentru aceasta nici un efort nu i se părea exagerat. Învăţa limbi străine convins că astfel îşi deschide „calea spre scopul vieţii sale de a scrie istoria noastră."[4]

Între anii 1871-1878, întors în ţară, a profesat dreptul ca procuror şi avocat după care s-a dedicat şcolii, predând cursuri în învăţământul preuniversitar şi la universitatea ieşeană, unde a fost rector în perioada 1898-1901.

În contextul enciclopedismului specific epocii sale, A. D. Xenopol s-a dedicat ştiinţei, elaborând de-a lungul vieţii nu mai puţin de 1774 lucrări, studii, articole şi conferinţe[5], în domeniul istoriei, teoriei istoriei economiei, sociologiei, psihologiei, pedagogiei, esteticii, literaturii şi criticii literare, ceea ce denotă plurivalenţa manifestărilor lui.

El va face eforturi, deşi era bun cunoscător al limbilor franceză şi germană, pentru însuşirea limbiilor engleză şi italiană care să-i permită parcurgerea lucrărilor reprezentative ale acestor culturi, în original.

Cu toată plurivalenţa manifestărilor nu se poate să nu observăm dominanta, domeniul fundamental spre care se îndreaptă toate strădaniile acestui cărturar. La 1 aprilie 1868, Xenopol mărturisea că studiul istoriei reprezintă „tendinţa naturală a spiritului meu", „aplicarea mea favorită."[6]

Alexandru Zub îl asemăna, pe Xenopol, lui Anteu, un personaj mitic ce-şi redobândea puterile de câte ori atingea pământul şi aceasta deoarece, cărturarul Xenopol, era caracterizat prin maturitatea şi echilibrul gândirii, spirit optimist, entuziast şi cu o expresie sobră.

Ca istoric, îl recunoaştem în toate iniţiativele sale, când era vorba de factorii dezvoltării într-o civilizaţie, de o definire a culturii naţionale, de importantele *Studii economice*, de *Studiile asupra stării noastre actuale,* unde erau abordate problemele curente în perspectivă istorică[7] sau de *Mijloacele de îndreptare ale stării ţărănimii române.*

Această trăsătură se evidenţiază, chiar şi dintr-o privire fugară, asupra vastei sale bibliografii.[8]

[3] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, II, 1932, p. 28-29.
[4] *Ibidem*, IV, p. 402.
[5] Vezi Alexandru Zub, *op.cit., passim.*
[6] I. E. Torouţiu, *op.cit.,* II, p. 9-10.
[7] Xenopol, *Studii asupra stării noastre actuale,* în „Convorbiri literare*,"* IV, 1870, nr. 1, p. 1-9, etc.
[8] Al. Zub, *A. D. Xenopol – biobibliografie,* 1973, p. 694.

În prima etapă a formaţiei lui Xenopol, ceea ce frapează e seriozitatea angajării. Are o susţinută activitate publicistică, în coloanele „Convorbirilor literare," dublată de efortul de asimilare a materiilor de studiu şi de un interes la fel de evident pentru problemele ţării.

Tânărul istoric, luând decizia de a recomanda lumii un popor şi o cultură[9], a înţeles că n-o poate face numai prin fragmente şi că o privire de ansamblu asupra istoriei românilor era necesară.

Realizator al primei sinteze de istorie a românilor, *Istoria românilor din Dacia Traiană,* ca istoric este recunoscut atât în ţară cât şi în străinătate. În ţară este premiat de Academia Română, fiind ales membru al acestui for ştiinţific, iar, în străinătate scriitorul francez Mailland afirmă că Xenopol „ne-a arătat în opera sa locul pe care românii pot şi trebuie să-l ocupe în concertul naţiunilor civilizate".[10]

Pune bazele *Teoriei istoriei*, ca teoretician, operă care i-a adus, în 1901, titlul de membru corespondent şi de membru asociat străin în 1914, la Academia de Ştiinţe Morale şi Politice din Paris.

Învăţământul românesc îl cunoaştea foarte bine din interior şi de aceea a contribuit la dezvoltarea conţinutului acestuia prin întocmirea de manuale şcolare şi programe, dar şi propunând unele măsuri ce vizau reorganizarea şcolii.

Situaţia şi poziţia total defavorabilă economiei României în comparaţie cu alte ţări ale Europei, trezeşte la Xenopol vocaţia de economist care se apleacă, spre studiul stării economice, starea economică a poporului român şi propune soluţii pentru redresare. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, Xenopol a fost una dintre cele mai mari personalităţi, apreciat de unii, dar contestat de alţii, mai ales de cei din ţară.

„Omul acesta a fost lumină" spunea Garabet Ibrăileanu, sintetizând valoarea şi măreţia lui Alexandru D. Xenopol.

Până la sfârşitul secolului al XIX-lea, pentru un învăţat apusean era destul de greu să aibă o vedere generală despre ceea ce se numea de câtva timp *România.*

O naţiune se afirmă în istoria universală mai puternic prin biruinţe spirituale şi culturale, decât prin victorii militare ori politice.

Acestea din urmă sînt vremelnice şi nesigure, după anumite constelaţii şi situaţii, în timp ce un vers nou, o melodie nouă, o gândire originală, o faptă morală impunătoare, tot ce contribuie efectiv la sporirea şi îmbogăţirea tezaurului spiritual comun al omenirii aduc naţiunilor cu prestigiu permanent şi o justificare deplină a dreptului lor de existenţă, alături de naţiunile mari ale lumii.

Alexandru D. Xenopol a fost nu numai personalitatea reprezentativă a culturii româneşti din ultimele decenii al secolului al XIX-lea, dar el a avut ambiţia să devină ambasadorul spiritual ala României pe lângă sferele superioare conducătoare ale culturii mondiale îndeplinindu-şi cu succes această misiune fiind cel mai activ propagandist cultural al neamului în afară.

Între cărturarii care au ctitorit România modernă A. D. Xenopol este, fără îndoială, una din cele mai interesante şi mai luminoase figuri, una care invită mereu la reflecţie.

Om de ştiinţă înainte de toate, problema civilizaţiei române se organizează pentru el într-un adevărat sistem de idei, pe care îl expune în mai multe studii publicate în „Convorbiri literare*"* încă din 1868.

---

[9] I. E. Torouţiu, *op.cit.,* IV, p. 402.

[10] „*Arhiva*," XVII, Iaşi, 1906, p. 569.

În demersul nostru de a fixa câteva din trăsăturile, mai importante, ale operei lui A. D. Xenopol ne sprijinim pe propriile sale confesiuni, o importantă autobiografie, cuprinsă într-un inedit manuscris, intitulat *Istoria ideilor mele.*

Din autobiografia lui Xenopol se desprind cu claritate două călăuze ale minţii sale: *ideea naţională* şi *teoria istoriei.*

Firul conducător explicativ al întregii opere a lui a A. D. Xenopol se formează pe baza acestor două elemente. Cultura naţională, „prima dezlănţuire a demonului scrisului", i-a inspirat şi mai târziu toţi paşii vieţii, iar *Teoria istoriei* cu care Xenopol a încheiat prodigioasa sa activitate, l-a preocupat de la început, deşi sub o formă nesistematică şi fragmentară.

În studiul „Cultura naţională" (1868) Xenopol stabileşte principiul că dezvoltarea culturii ia pentru fiecare popor forme particulare, şi respinge ideea unei civilizaţii comune întregii omeniri, înecând graniţele.

În legătură cu această „primă închinare către naţionalitatea română," Xenopol face o impresionantă profesiune de credinţă: „naţionalist[11] am fost – afirmă el – de la cea dintâi îngânare a minţii mele pe tărâmul cugetării, şi aşa am rămas până acum şi nădăjduiesc să trec în pământ".

El a rămas credincios acestui crez, încă de pe când era student la Universitatea din Berlin, din zorii activităţii sale şi când, în 1871, a ţinut cuvântarea festivă la mormântul lui Ştefan cel Mare, până la cele din urmă rânduri, scrise în 1914, împotriva Austro-Ungariei.

Mai presus de toate el era un naţionalist sincer şi un bun român.

Cu prilejul aniversării a 400 de ani de la „târnăşirea" mănăstirii Putna, tânărul student Alexandru Xenopol, a rostit acolo, la 15 august 1871, în numele colegilor săi, un înflăcărat discurs, în care cerea ca locul de veşnică odihnă a marelui Ştefan, să devină un *„centru de întâlnire pentru toţi de acelaşi neam"*. Românii din toate ţările să se adune an de an acolo în vederea „ *viitorului, la care năzuieşte orice suflet nobil de Român"*.

Cărturarul simte nevoia de a-şi destăinui simţămintele româneşti în faţa cititorilor pentru a le arăta că opera sa, pe lângă alte calităţi, are „*însuşirea de a fi pătrunsă de la un capăt la celălalt de focul sacru al iubirii de ţară şi de neam, care străbate adesea cu scântecele şi flăcările ei prin spuza gândurilor, poate mai mult chiar decum o învoieşte o tratare absolut ştiinţifică a istoriei"*.

Succesul de la Putna a influenţat profund întreaga orientare patriotică şi ştiinţifică a lui A. D. Xenopol. „Înţelege oricine – destăinuieşte el în *Istoria ideilor mele* – cât de mult a trebuit să contribuie această izbândă la întărirea îndreptării naţionaliste [patriotice] a cugetului meu".

Mai bine de o treime din cuprinsul operei sale este închinată culturii *materiale* şi *intelectuale* a poporului român, îmbrăţişând în cercetări şi pe Românii subjugaţi din Ardeal, Bucovina şi Basarabia. Naţionalismul său luminat nu i-a întunecat judecata şi nici nu l-a înduplecat să ascundă adevărul. Xenopol termină definitiv cu tradiţionalul *romanticism* în istoriografia română, care nu era cu ştiinţa. El înlătură cu îndrăzneală ideile preconcepute şi atacă probleme care, potrivit timpului său, erau considerate ca intangibile şi sacrosancte.

Până în 1893, realizează anual, câte un volum din *Istoria* sa, astfel că opinia publică se află în faţa unei prime sinteze moderne, în şase volume. Desfăşoară în paralel o amplă activitate publicistică în „Revue historique" şi în alte reviste franceze, asigurând în paginile lor o prestigioasă prezenţă românească.

[11] Are sensul de patriot (n. n.).

Sinteza istorică realizată de Xenopol, se confundă cu efortul culturii noastre moderne, îndrumată spre atingerea nivelului european. Ea era privită de mediile intelectuale ale secolului al XIX-lea ca instrument de modelare a conştiinţei politice europene, pentru a o face receptivă la idealurile naţionale româneşti.

Aşa cum la finele secolului al XX-lea, „noua istorie" tratează trecutul din perspectiva mondializării, Xenopol urmărea un ţel similar, de mai mici proporţii, dar nu mai puţin important şi anume: integrarea valorilor naţionale în durata şi cultura lumii. Astfel, *Istoria românilor* este larg conexată la cea universală, ea neputând fi concepută şi cercetată decât dacă se aveau în vedere „strânsele şi permanentele legături cu populaţiile şi statele din jur; pe de altă parte, diferite momente şi direcţii ale evoluţiei puteau fi mai uşor înţelese, dacă erau raportate la fenomene şi tendinţe cu caracter general."[12]

Xenopol, aşa cum releva şi Pompiliu Teodor, aspiră pentru istorie la statutul de ştiinţă *sui-generis*; având ca obiectiv asigurarea înţelegerii trecutului şi nu reproducerea lui (acesta din urmă era un obiectiv al şcolii romantice pe care pozitivismul începuse a-l adânci la modul factologic).[13]

În contrast cu majoritatea istoricilor din vremea sa, exclusiv filologizanţi, Xenopol face loc mărturiilor arheologice printre izvoarele istorice, susţinând, cel dintâi în ţara noastră şi printre puţinii din restul lumii de atunci, că istoria nu poate fi redusă la documentele scrise şi că mileniile anterioare scrisului românesc pot fi reconstituite pe baza resturilor materiale ale civilizaţiilor dispărute, descoperite prin săpături arheologice. Fenomenul istoric românesc este chemat să justifice şi să susţină schimbările ori rezistenţa la schimbare din societatea vremii.

Privită retrospectiv, societatea românească din ultimul deceniu al veacului al XIX-lea apare din mai multe puncte de vedere, „disarmonică": „vechile aşezări economice, sociale, politice şi morale intraseră pe panta unor prefaceri accentuate, pretutindeni întâlnindu-se contraste şi situaţii nepotrivite."[14] Xenopol face eforturi de a se adapta la acest curent al înnoirilor istoriografice, în ciuda vocilor tot mai des auzite ale detractorilor care-i imputau inconsistenţa şi viciile metodologice ale scrierilor sale.

Valoarea unei opere trebuie judecată însă nu numai după aportul original adus în atmosfera problemelor pe care le tratează ci şi după influenţa pe care ea o are asupra contemporanilor ori asupra urmaşilor.

Cel puţin din acest ultim punct de vedere trebuie judecată şi opera lui Xenopol.

Puterea de influenţă pe care a exercitat-o şi o exercită se deduce nu numai din onorurile care i s-au adus lui Xenopol, ca omagii preţioase, onoruri pe care ţara noastră nu le-a mai cunoscut de la Petru Movilă, arhiepiscopul Kievului, de la spătarul Milescu, ambasadorul ţarului la Pekin şi de la Dimitrie Cantemir întemeietorul Academiei din Petersburg şi membru al Academiei din Berlin, nu este numai faptul că Xenopol a fost ales întâi membru corespondent şi apoi asociat al Institutului Franţei, că a fost invitat să ţină cursuri la Sorbona şi College de France, că i se cerea participarea la congrese internaţionale, unde cuvântul său era ascultat etc., dar viabilitatea sistemului său de gândire se resimte prin faptul că problemele puse de Xenopol frământă şi azi gândirea contemporană.

---

[12] Vasile Cristian, *Preocupări de istorie universală în opera lui A. D. Xenopol*, în volumul colectiv *A. D. Xenopol, Studii privitoare la viaţa şi opera sa,* p. 99.

[13] Pompiliu Teodor , *Evoluţia gândirii istorice româneşti*, Cluj, 1970, p. 24.

[14] Lucian Năstasă, *Generaţie şi schimbare în istoriografia română*. *Sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX,* Presa Universitară Clujeană, 1999, p. 19.

Xenopol a fost un luptător, încrucişând spada argumentelor cu cele mai de seamă spirite ale timpului întru apărarea ideilor noi pe care le-a lansat; el a fost însă şi un biruitor căci aceste idei şi-au făcut drum, au răzbătut, s-au impus, sfârşind prin a fi apreciate şi respectate chiar când sînt combătute.

Bibliografie specială

Xenopol, A. D., *Istoria ideilor mele*, în I. E. Torouţiu, „Studii şi documente literare", IV, Bucureşti, 1933.

Xenopol, A. D., *Istoria românilor din Dacia Traiană*, vol. I, Iaşi, 1888.

Xenopol, A. D., *Istoriile civilizaţiunii*, I, Consideraţiuni generale în „Convorbiri literare", III, 1869, nr. 7 din 1 iunie.

Xenopol, A. D., *Teoria lui Rösler. Studii asupra stăruinţei românilor în Dacia Traiană*, Iaşi, 1884.

Xenopol, A. D., *Domnia lui Cuza Vodă*, vol. I, Iaşi, 1903.

Xenopol, A. D., *Cultura naţională*, în „Convorbiri literare", II, 1868.

Xenopol, A. D., *Studii asupra stării noastre actuale*, în „Convorbiri literare", IV, 1870.

Xenopol, A. D., *Istoria românilor din Dacia Traiană*, I-VI, Iaşi, 1888-1893.

Xenopol, A. D., „Revue historique", t. XCVI, 1907, V. şi „Deutsche Literatunzeitung", 1905, nr. 47.

Bibliografie generală

„Arhiva", I, 1889-1890, XVII, 1906.

Dumistrăcel, Stelian, *Lexic românesc. Cuvinte. Metafore. Expresii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1980.

Dumistrăcel, Stelian, *Rolul limbii române în cultura naţională şi necesitatea cultivării limbii în concepţia lui A. D. Xenopol*, în vol. colectiv *A. D. Xenopol, studii privitoare la viaţa şi opera sa*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1972.

Ivănescu, G., *Formarea terminologiei filozofice româneşti moderne*, în *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, Bucureşti, 1956.

Oprea, Ioan, *Terminologia filozofică românească modernă. Studiu asupra epocii de formare*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1996.

Oprea, Ioan; Nagy, Rodica, *Istoria limbii române literare. Epoca modernă*, Editura Universităţii, Suceava, 2002.

Sulzer, I. Fr., *Geschiechte des transalpinischen Daciens*, Viena, 1781-1782.

Torouţiu, I. E., *Studii şi documente literare*, IV, Bucureşti, 1933.

Zub, Alexandru, *A. D. Xenopol – biobibliografie*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973.

Zub, Alexandru, *De la istoria critică la criticism*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1975.

*** *Analele Academiei Române*, partea a II-a, S. II, t. XVII, Partea administrativă şi dezbaterile, Bucureşti, 1895.

*** *Studii asupra stării noastre actuale*, în „Convorbiri literare", V, 1871, nr. 17.

*** *„Viaţa românească" limba în care e scrisă*, în „Arhiva", XVII, 1906, nr. 6.

VASILE VOICULESCU ŞI DINAMICA SIMBOLULUI

Marilena BOBÎRNILĂ (NIȚĂ)
Universitatea „Dunărea de Jos" – Galați

În textul literar simbolurile conturează un univers de semnificaţii din punctul de geneză, dar şi direcţii posibile de interpretare pentru lectorul doritor să descopere sensuri dincolo de ceea ce este comun şi vizibil. Orice simbol concentrează asociaţii metaforice, puncte de vedere asupra universului, permiţând, în funcţie de competenţa culturală, mai multe niveluri de interpretare. Fiind construit pe o gândire arhetipală, simbolul dintr-un text al unui scriitor ca Vasile Voiculescu, păstrează semnificaţia originară, în limitele unei configurări speciale a autohtonului în marea albie a simbologiei universale.

Cuvinte-cheie: *simbol, arhetip, interferenţe culturale, niveluri de interpretare*

În momentul în care a început să se desprindă de natură pentru a o stăpâni cu puterea braţelor şi forţa cugetului, omul se angajează în creaţia lumii culturii care este un univers al semnelor. Homo significans – omul creator şi beneficiar de semne, trăieşte mereu în două lumi paralele şi interdependente: în lumea obiectelor şi în lumea semnelor. Omul este capabil de a converti orice obiect natural în semn şi de a da naturii o semnificaţie culturală. „Peisajul unei ţări sau regiuni nu este o simplă noţiune geografică, ci semnul unei etnii şi unei spiritualităţi, căci elementele ambianţei naturale se încorporează în viaţa locuitorilor, îşi lasă amprenta asupra modului lor de a gândi şi de a simţi."[1]

Orice simbol este, înainte de toate, un semn, adică un obiect care reprezintă altceva decât propria lui substanţă fizică. Fiecare semn conţine, într-o anumită măsură, germenele unui simbol, iar acesta din urmă nu este altceva decât un semn potenţat. Orice simbol este marcat de un semn scindat; sensul simbolului poate fi descoperit atât în scindarea, cât şi în legătura existentă a termenilor despărţiţi. Ca semn, el este constituit dintr-un semnificant (simbolizant) şi un semnificat (simbolizat). Simbolizantul aparţine lumii perceptibile, căci este o formă materială: obiect natural, reprezentare iconică, formă geometrică, culoare, sunet sau grup de sunete, acţiune sau gest. Simbolizatul este un conţinut psihic care trimite la un referent, adică semnifică un obiect real sau imaginar, aflat întotdeauna în afara semnului. Concepţia despre simbol ca semn dublat se întemeiază pe credinţa că orice simbol trebuie neapărat să fie o imagine plastică sau un obiect concret, singurele capabile să confere semnului calitatea de simbol, fără a ţine seama de natura informaţiei simbolice. „Funcţionarea semnelor în contextul culturii ne arată că simbolul poate fi supus unor operaţiuni de transpoziţie formală fără a pierde prin aceasta însuşirea de a fi purtătorul unui anumit tip de sens, numit sens simbolic."[2] Simbolizantul poate fi un obiect natural sau artificial, imaginea grafică a acestui obiect sau transpunerea sa verbală, care nu diferă de semnificantele altor tipuri de semne.

Ca orice tip de semn, simbolul are şi o anumită latură sau funcţie convenţională, deoarece legătura dintre simbolizant şi simbolizat nu este de ordin natural, ci numai de esenţă

[1] - Ivan Evseev, **Cuvânt – simbol – mit**, Editura Facla, Timişoara, 1983, p. 5;
[2] - Ibidem, p. 13;

culturală. Ea este consfinţită de prestigiul unei tradiţii şi încorporată într-un sistem de asociaţii stabile, valorificate intelectual şi axiologic. Simbolul, ca orice alt tip de semn, are funcţia de generalizare şi abstractizare a experienţei şi cunoaşterii intuitive. În calitatea sa de semn sau de nivel al semnificaţiei unui semn, simbolul face parte dintr-un cod, este un element al limbajului simbolic la care oamenii apelează în anumite împrejurări ale vieţii, pentru a comunica într-un mod diferit decât prin codurile obişnuite despre lucruri ce se află departe de faptul divers, cotidian şi banal. Limbajul simbolic va însoţi cultura atâta vreme cât oamenii vor resimţi nevoia de a spune despre ei sau despre lume ceva ce nu încape în sensurile obişnuite ale cuvintelor sau în categoriile şi legile ştiinţelor.

În ultimul timp, simbolurile au reînceput să fie privite printr-o prismă favorabilă. „Imaginaţia nu mai este acuzată că incită oamenii s-o ia razna; dimpotrivă, i se recunosc meritele, fiind pusă pe acelaşi plan cu sora ei geamănă, raţiunea, ambele socotite drept inspiratoarele unor numeroase descoperiri şi, implicit, promotoarele progresului.”[3] Favoarea de care se bucură astăzi se datorează în mare măsură anticipărilor aflate în numeroase opere de ficţiune, unele verificate de oamenii de ştiinţă. Numeroşi sociologi se străduiesc să stabilească dimensiunile imaginii sub al cărei impact trăim astăzi. Lucidele analize ale psihanaliştilor ne permit nu numai să interpretăm altfel de cum se obişnuia înainte străvechi mituri, ci să semnalăm şi apariţia unor mitologii. Simbolurile se află aşadar în centrul atenţiei, ele fiind însăşi inima vieţii imaginative, căci dau la iveală secretele inconştientului, pun în mişcare resorturile cele mai ascunse ale unor acţiuni şi oferă noi perspective asupra necunoscutului şi infinitului.

Lucrări recent apărute, din ce în ce mai numeroase, pun în lumină structurile imaginarului şi funcţia simbolizantă a imaginaţiei. Astăzi nu mai pot fi ignorate realităţi al căror impact este atât de puternic. Toate ştiinţele referitoare la om, deopotrivă cu artele şi tehnicile care purced din ele, se întâlnesc în drumul lor cu anumite simboluri, fiind ca atare nevoite să-şi conjuge eforturile pentru a putea descifra enigmele ivite în cale, căci doar astfel vor deveni capabile să mobilizeze întregul potenţial de energie deţinut de fiecare în parte. „Se spune că trăim într-o lume de simboluri. Ar fi nimerit să afirmăm că o lume de simboluri trăieşte în noi.”[4]

Simbolul se deosebeşte în mod esenţial de semn, întrucât acesta din urmă reprezintă numai o convenţie arbitrară în cadrul căreia semnificantul şi semnificatul (obiect sau subiect) rămân străini unul faţă de altul, în vreme ce simbolul presupune „omogeneitatea semnificantului şi a semnificatului, în sensul unui dinamism organizator”[5] Sprijinindu-se pe lucrările lui Jung, Piaget şi Bachelard, „Gilbert Durand pune la temeliile structurii imaginaţiei acest dinamism organizator... factor de omogenizare al reprezentării.”[6] Departe de a fi facultatea de a forma imaginile, imaginaţia este forţa al cărei dinamism constă din deformarea copiilor pragmatice oferite de percepţie şi acest dinamism reformator al senzaţiilor devine însăşi baza vieţii psihice în totalitatea ei. „Se poate afirma că simbolul posedă nu numai o semnificaţie în mod artificial atribuită deoarece are o putere spontană şi esenţială şi anume aceea de a face să răsune semnificaţia primă.”[7]

---

[3] - Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, **Dicţionar de simboluri**, I, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 15;
[4] - Ibidem, p. 16;
[5] - Gilbert Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului,** Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 20;
[6] - Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, op. cit., I, p. 24 ;
[7] - Gilbert Durand, op. cit., p. 21;

Atât sub aspect genetic, cât şi din punct de vedere funcţional, simbolul este intim legat de mit, care a fost leagănul său şi forma culturală care i-a menţinut existenţa, redându-l, în cele din urmă artei. Orice mit este o naraţiune simbolică, iar simbolul poate genera oricând un mit poetic. Ca încercare de a revela un mister prin mijloace imagistice, mitul ni se înfăţişează ca o înlănţuire de simboluri, iar orice simbol este forma condensată a unui mit. Cei care au pornit la analiza structurii simbolului, urmărind modul lui de funcţionare într-un text de factură mitică, au ajund inevitabil la concluzia privind izomorfismul celor două tipuri de structuri. Legile care stau la baza generării simbolului sunt identice cu regulile de structurare a naraţiunii mitice. Mitul nu este altceva decât un simbol sau un grup de simboluri ce se desfăşoară în timp sau „un sistem dinamic de simboluri şi arhetipuri care se realizează într-o povestire."[8]

Miturile apar ca nişte scenarii ale arhetipurilor, prezentând scheme şi simboluri sau compoziţii de ansamblu: epopei, naraţiuni, geneze, cosmogonii, teogonii, care vădesc începutul unui proces de raţionalizare. Mircea Eliade descoperă în mit „modelul arhetipal al tuturor creaţiilor, indiferent de planul pe care se înfăptuiesc: biologic, psihologic, spiritual. Funcţia principală a mitului este aceea de a fixa modelele exemplare în toate acţiunile semnificative săvârşite de oameni."[9] Mitul apare ca un teatru simbolic unde se desfăşoară luptele interioare şi exterioare date de om în drumul care-l duce la evoluţie şi la cucerirea personalităţii sale. Mitul condensează într-o unică naraţiune o seamă de situaţii analoage; dincolo de imaginile colorate şi mişcătoare, asemenea celor din filmele de desene animate, mitul ne dă posibilitatea de a descoperi tipuri de relaţii constante, cu alte cuvinte, structuri.

După ce mitul s-a retras din realitate, cedând în faţa abstracţiunilor ştiinţifice şi cunoştinţelor pozitive despre lume, vocabularul mitologic a devenit un bun al artei care l-a menţinut şi l-a îmbogăţit cu noi simboluri-miteme de tip artistic. Devenind obiect de plăcere estetică, mitul, iar odată cu el şi simbolul, se laicizează şi se transformă într-o structură poetică. În artă, mai cu seamă în literatura modernă, simbolul, care pe vremuri era participant la marile cosmogonii imaginate de oameni, a căpătat o nouă funcţie – el devine metaforă textuală al cărei semnificat este opera demiurgică de elaborare a textului poetic.

Orice simbol concentrează asociaţii metaforice, mesaje, informaţii despre lumea care l-a creat, este impus prin evoluţie istorică şi oferă mai multe niveluri de interpretare. În ciuda metamorfozei continue, simbolul nu-şi pierde sensul iniţial; clădit pe atitudini sau gânduri arhetipale, chiar atunci când pare să aibă sensuri total diferite de la o epocă la alta, de la un curent cultural la altul, într-un plan secund, în straturile intime ale conotaţiei sale, simbolul păstrează semnificaţia originară. După cum demonstrează Mircea Eliade în **Tratat de istorie a religiilor** simbolul conotează informaţii legate de mentalităţile şi de experienţa unei colectivităţi, respectiv închide un limbaj cunoscut în cadrul unui grup, dar care rămâne criptic oricărui intrus; prin aceasta, are ca suport solidaritatea celor care l-au creat şi misterul resimţit de cei care-l receptează din afară. Totodată, simbolismul în latura lui magică şi religioasă, are funcţii hierofanice, întreţine o legătură subtilă cu sacralitatea sau susţine o aspiraţie spre lumea divină.[10] Jean Chevalier crede că „prima funcţie a simbolului este cea de a explora, deoarece simbolul scrutează ce se află în jurul lui şi tinde să exprime sensul aventurii

[8] - Gilbert Durand, **Figuri mitice şi chipuri ale operei**, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 75;
[9] - **Traité d'histoire des religions**, Paris, 1964, p. 345, apud Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, op. cit., I, p. 28;
[10] - Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992;

spirituale a oamenilor lansaţi în spaţiu-timp".[11] Sub acest aspect, descifrarea semnificaţiilor unui simbol presupune o reconstituire a evoluţiei gândului care aspiră, nădăjduieşte, se teme, suferă sau se bucură imaginându-şi.

Literatura operează cu simbolurile ancestrale, dar impune, la rândul ei, simboluri generate de o anume temă sau de cerinţele unui curent, ale unei epoci sau chiar de obsesiile nemanifestate ale unui scriitor. În acest sens, trebuie spus că unele simboluri sunt renovate, par să-şi fi schimbat cu totul sensul, deşi păstrează încă semnificaţia originară.

Cu astfel de simboluri ancestrale avem de-a face în povestirea **Ultimul Berevoi** a lui Vasile Voiculescu. Interesul lui Voiculescu s-a orientat de timpuriu spre misterul lucrurilor, spre solemnitatea gesturilor şi caracterul lor iniţiatic. **Ultimul Berevoi** este o povestire realistă cu elemente fantastice izvorâte din realităţile ancestrale ale satului românesc. Pretextul este felul în care locuitorii unui sat apelează, siliţi de împrejurări, la un solomonar, ca să-i ajute împotriva unor urşi care le omorau vitele. Acesta trăia singuratic şi retras. La vestea că se apelează la serviciile lui, el se transformă: „Puteri adânc tescuite îi izbucniră în priviri, în gesturi, în glas. Şi din uscăţivul unchiaş năpârli un stăpân tare pe poruncile lui, cerând supunere şi ascultare. În faţa lui oamenii uimiţi începură să clipească şi fără să vrea să-şi ferească ochii. Însufleţirea îl aprinsese într-atât, că parcă dogorea din el ceva fierbinte".[12] Acest solomonar realizează un ritual magic al vânătoarei, dar acesta nu-şi dovedeşte eficienţa, fie din lipsa dibăciei lui, fie din necredinţa oamenilor, fie din violenţa fiarelor. Atunci el încearcă să trezească instinctul de apărare al unei turme alcătuite din tauri şi vaci îmbrăcându-se cu o piele de urs şi provocând taurul. El joacă rolul ursului spre a-l învăţa pe taur să se bată. Problema dezbătută este a incompatibilităţii dintre concepţia despre lume şi viaţă a omului contemporan şi lumea mitului din satul ancestral. Provocat, taurul îl va ucide pe solomonar. Moartea sa este simbolică şi sugerează apusul satului ancestral.

Întâmplările sunt organizate în jurul și în funcție de câteva simboluri (solomonarul, taurul, ursul). Sunt actualizate în povestire simboluri arhetipale, care țin de subconștientul umanității, sau simboluri cu semnificație mistică și ezoterică. Interpretarea textului nu se poate face decât în funcție de semnificația simbolismului lui central, pe care evenimentele, oricât de palpitante și de captivante, nu fac decât să-l mascheze. Narațiunile lui Voiculescu sunt structurate astfel încât elementul fantastic și simbolic să se manifeste ca întâmplare reală, verosimilă, oricând posibilă. Semne disparate ale sacrului și ale magicului răsar din când în când la suprafața unor întâmplări insolite, fără a le modifica și putând trece neobservate de cititor. Nu este vorba de structuri continue ale sacrului și profanului, ci de interferența în mersul lumii a unor manifestări discrete ale altor forțe decât cele logic explicabile. Evenimentele sunt spectaculoase și neobișnuite, menite a capta atenția prin simpla lor expunere. Capacitatea de a realiza actul magic prin care universul poate fi reorganizat în **Ultimul berevoi**, așează conflictul în planul mai subtil al confruntării individului cu sinele.

Una din figurile cele mai deosebite şi mai originale ale mitologiei populare româneşti este figura Solomonarului. Substratul mitologic al acestei figuri coboară, la rândul său, până la elemente ce ţin de practicile vechilor daci. Solomonarii sunt principalii magicieni din credinţele folclorice româneşti. „Solomonăria este un soi de masonerie populară, o asociaţie secretă de iniţiaţi în magia meteorologică, dar pretinzându-se atotştiutoarea tainelor lumii, numele lor însuşi descinzând de la regele biblic Solomon, considerat [...] drept cel mai înţelept

[11] - Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, op. cit., I, p. 15;
[12] - Vasile, Voiculescu, **Integrala prozei literare**, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 198 ;

om de pe pământ."[13] Solomonarul este un om obişnuit care prin contactul cu o anumită ştiinţă ocultă dobândeşte puteri magice şi efectuează saltul dintre condiţia umană şi cea divină (semi-divină). Figura Solomonarului se dovedeşte la o cercetare atentă profund legată de vechile practici iniţiatice ale geto-dacilor, elementele similare fiind de-a dreptul abundente (practicile ascetice, cunoaşterea unei practici iniţiatice dobândite în adâncul peşterii etc.). „Acest personaj al mitologiei populare româneşti ni se înfăţişează ca un produs sincretic, rezultat din suprapunerea şi amalgamarea mai multor straturi culturale, de la magicieni şi preoţi daci şi până la realităţile magiei meteorologice, practicată până aproape de zilele noastre în satele tradiţionale româneşti."[14] Solomonarul este văzut când ca sfânt, când ca om blestemat de Dumnezeu, care şi-a vândut sufletul Necuratului, dar această bipolaritate de semnificaţii este de origine creştină. Pretutindeni se crede că Solomonarul este o fiinţă pozitivă care face bine oamenilor, fiind vindicativ numai cu cei răi.

În **Ultimul berevoi**, incapacitatea taurului de a primi fluxul magic prin care îşi poate învinge dușmanul – ursul, răul din lume – este semnul morții cultului mithraic, al cărui păstrător rămăsese ultimul mag, păstrător al căciulii dacice. Mithraismul îşi are rădăcinile adânc înfipte în religia veche a Persiei, fiind grefat pe vechea concepţie dualistă iraniană a eternei rivalităţi dintre bine şi rău şi purtând amprenta severităţii morale persane. Rolul lui Mithra în luptă este acela de aliat al forţelor binelui, socotit fiind răzbunătorul nedreptăţii şi a tot ceea ce este în opoziţie cu ordinea universului. Nimic nu se întâmplă în lume fără ca el să ştie, având zece mii de ochi şi zece mii de urechi. Mithra ajunge treptat să devină zeitate supremă, înlocuind toate celelalte zeităţi. Angajat în lupta dintre bine şi rău, el este mereu învingător. Pentru a-şi asigura victoria, Mithra sacrifică marele taur, arhetipul regnului animal. Prin acest sacrificiu întreaga natură devine fertilă. El s-a luptat cu soarele şi a capturat taurul divin, din al cărui sânge au apărut toate planetele şi animalelle folositoare omului. O trăsătură specifică a riturilor mithraice este aceea a uciderii rituale a unui taur, *taurobolium*, prin care se repetă la nivel ritual actul primordial săvârşit de Mithra. Iniţiatul era botezat cu sângele taurului, căpătând astfel proprietăţile dătătoare de viaţă ale acestuia. „Sângele taurului ce se revărsa asupra mistului îi comunica acestuia, printr-un dublu simbol, puterea biologică a animalelor şi, în primul rând, îi permitea accesul, sub forma cea mai înaltă, la viaţa spirituală veşnică."[15] În cadrul ritului mithraic, cei iniţiaţi participau la o masă cu pâine şi vin, comemorând credinţa că la moartea sa taurul a produs grâul şi viţa de vie din coasta sa, ca simbol al roadelor naturii. „Ca în toate ritualele sacrificiale, Mitra şi Taurul formau, în fond, o singură entitate şi ospăţul ce urma era o agapă euharistică. Ploaia de sânge este identificată cu roua regeneratoare ce cade din Arborele Lumii."[16] Se credea că astfel se dădea putere celor iniţiaţi, nemurire şi tărie în lupta împotriva forţelor răului. În **Ultimul Berevoi**, „plouase mult cu sânge şi vremile veneau roşii şi-nvolburate"[17], dând posibilitate solomonarului să se manifeste. În iconografia antică Mithra poartă pe cap celebra cuşmă dacică, devenind evident faptul că, pe aceste meleaguri, el este o adaptare a lui Zalmoxis. Există destule inscripţii geto-dacice închinate lui Mithra, al cărui nume este de fapt doar unul dintre multiplele supranume

[13] - Victor Kernbach, **Universul mitic al românilor**, Editura Lucman, Bucureşti, 2002, p.262;
[14] - Ivan Evseev, **Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească**, Editura Amarcord, Timişoara, 1997, p. 431 ;
[15] - Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, op. cit., III, p. 339;
[16] - Vasile Lovinescu, **Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993, p. 189;
[17] - Vasile Voiculescu, op.cit., p. 197 ;

ale lui Zalmoxis. Purtarea căciulii dacice de către ultimul descendent al familiei Berevoi nu face altceva decât să confirme faptul că el este un reprezentant al acestui cult, un iniţiat.

Taurul sugerează ideea de putere şi de pornire irezistibilă. El îl evocă pe masculul năvalnic. Taurul sau juncanul nu-şi arată vârsta, fiind un simbol al masculinităţii si virilităţii. „Taurul înaintă puţin, întinse grumazul, ascultă cu ochii la momâia neclintită şi se întoarse pe loc. Pricepuse amăgeala. Nu se prindea de el gluma."[18] Simbolismul lui poate fi totuşi ambiguu: vitalitatea sa si fertilitatea masculină îl asociază cu soarele si reînvierea, iar din cauza coarnelor poate reprezenta zeităţile lunare si moartea: „Fiara nu mai răbdă. Scăpără ca un fulger peste cei câţiva stânjeni, spulberă blana în picioare, ajunse omul, îl prinse şi, orăcăind îngrozitor, îl ridică în suliţele coarnelor şi începu să se coboare cu el vijelios."[19]

Primul simbol al ursului este acela al curajului şi al puterii. În tradiţia creştină, ursul este un animal negativ, cu un temperament rău,reprezintă maleficul, cruzimea, lipsa de milă, lăcomia şi uneori pe Satana. „Se alesese îndeosebi o bală de urs jăcman, dedulcit la carne, care băgase în boale pe cirezari. Ăsta era cu adevărat Necuratul".[20] Ursul, ca toate marile fiare, face parte din simbolurile inconştientului chtonian: lunar şi deci nocturn, el depinde de priveliştile interioare ale pamântului-mumă. O suită de legende şi de ritualuri din cultura tradiţională română conţin imaginea ursului ca figură mitică. Deşi nu există un cult al ursului în tradiţia autohtonă, epica folclorică, practici magice şi obiceiuri din ciclul calendaristic dovedesc existenţa acestui cult. El ar putea avea rădăcinile în comunităţile de vânători sau în ipoteticul cult dacic al ursului. Mai multe speculaţii asupra numelor celor două divinităţi dacice, Zalmoxis şi Gebeleizis, ajung la concluzia că amândouă au ca referent ursul, cu atât mai mult cu cât în ritualuri se folosea o mască alcătuită dintr-un cap de urs. Puternic, violent, imprevizibil şi uneori chiar crud, ursul este un animal venerat din cele mai vechi timpuri, cercetătorii confirmând existenţa unui cult al acestuia încă din paleolitic. Cultul ursului era prezent şi la geto-daci, care îl considerau un animal sacru. Chiar numele Zalmoxis confirmă faptul că ursul era un animal totemic al dacilor (*zalmo* = piele; *olxis* = urs). La traci, ursul are rol cosmogonic: pe spinarea unui urs au fost sprijiniţi stâlpii pământului. Pentru că este un animal pur şi sincer, a fost inclus pe cer, în constelaţiile Ursa Mare şi Ursa Mică, care devin Carul Mare şi Carul Mic. Ursul este perceput ca cel care reglează anotimpurile, potrivit propriului său ritm de hibernare şi, de asemenea, potrivit constelaţiei sale, Ursa Mare, a cărei poziţie pe firmament este legată de succesiunea anotimpurilor. În mitologia românească ursul este învestit cu multiple virtuţi apotropaice (protectoare), terapeutice şi meteorologice.

În cultura noastră populară, ursul ocupă o poziţie complexă, adeseori ambivalentă, poziţie care oscilează între consacrare şi derizoriu. Din punct de vedere antropologic se poate spune căprestigiul ursului derivă nu numai din mărimea şi din puterea lui, ci şi din strania şi neliniştitoarea sa asemănare cu omul. „Ursul apare ca un fel de alter-ego sălbăticit al omului."[21] Numeroase legende şi povestiri relatează transformarea din *illo tempore* a omului în urs. Însuşi Vasile Voiculescu relatează în finalul povestirii **Ultimul Berevoi** faptul că taurul „a răpus fiara cea mai grozavă, pe omul-urs, cel din urmă apărător al vitelor, pe ultimul Berevoi".[22]

---

[18] - Ibidem, p. 202;
[19] - Ibidem, p. 206;
[20] - Ibidem, p. 197 ;
[21] - Mihai Coman, **Bestiarul mitologic românesc**, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 142;
[22] - Vasile Voiculescu, op. cit., p. 206;

Lumea simbolurilor din opera lui Vasile Voiculescu este un sistem de semne traductibile în mod nelimitat, stratul ultim de semnificații al acestora reprezentându-l mitologiile arhaice. Cheia descifrării simbolurilor și miturilor fiind originară și ascunsă, descifrarea lor ridică o serie de piedici în calea cercetătorului, în primul rând pentru că omul contemporan și-a pierdut legătura cu aceste realități primordiale și pentru a le retrăi are nevoie de intuiție, imaginație și vedere din interior. În plus, un simbol tinde să se identifice într-un număr foarte mare de obiecte și situații, care, cu timpul, și-au pierdut partea lor invizibilă, semnificația simbolică, fie pentru că aceasta a fost uitată, fie pentru că timpul a deformat-o adăugându-i noi semnificații și ștergându-le pe cele vechi. Nu există o demarcare precisă a granițelor dintre cele trei noțiuni (mit, simbol și arhetip), căci mitul degradat sfârșește deseori prin a se instala în imagini arhetipale care, la rândul lor, se regăsesc într-o mulțime de simboluri.

Vasile Voiculescu este un scriitor care la sfârșitul vieții construiește, prin operele sale în proză, un univers imaginar pentru a încadra portretul simbolic al unui personaj anistoric. Deși par orientate în direcții divergente, textele în proză nu sunt decât expresii parțiale ale unei viziuni asupra lumii.

BIBLIOGRAFIE:

Bădărău, George, Proza lui Vasile Voiculescu – modalităţi de realizare a fantasticului, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2006;

Burgos, Jean, Imaginar şi creaţie, Editura Univers, Bucureşti, 2003;

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, Dicţionar de simboluri, Editura Artemis, Bucureşti, 1994;

Coman, Mihai, Bestiarul mitologic românesc, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996;

Culianu, Ioan Petru, Studii româneşti, I, Editura Nemira, Bucureşti, 2000;

Durand, Gilbert, Figuri mitice şi chipuri ale operei, Editura Nemira, Bucureşti, 1998;

Durand, Gilbert, Structurile antropologice ale imaginarului, Editura Univers, Bucureşti, 1977;

Eliade, Mircea, Sacrul şi profanul, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000;

Eliade, Mircea, Tratat de istorie a religiilor, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992;

Evseev, Ivan, Cuvânt – simbol – mit, Editura Facla, Timişoara, 1983;

Evseev, Ivan, Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească, Editura Amarcord, Timişoara, 1997;

Kernbach, Victor, Universul mitic al românilor, Editura Lucman, Bucureşti, 2002;

Lovinescu, Vasile, Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993;

Lovinescu, Vasile, Meditaţii, simboluri, rituri, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1997;

Todorov, Tzvetan, Teorii ale simbolului, Editura Univers, Bucureşti, 1983;

Voiculescu, Vasile, Integrala prozei literare, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998;

Zaharia-Filipaş, Elena, Introducere în opera lui Vasile Voiculescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1980

O VIAŢĂ ÎN BENEFICIUL CULTURII – ROMUL MUNTEANU

Drd. Lacrima Johanna BĂDESCU
Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Comunicarea conturează portretul scriitorului, criticului şi istoricului literar Romul Munteanu, un om al atitudinilor categorice, un polemist de vocaţie şi un susţinător al valorilor spirituale româneşti. Actualizarea contribuţiilor însemnate în diverse domenii – memorialistică şi jurnal, publicistică, istorie şi critică literară, director al Editurii Univers – vor stabili locul cuvenit acestei marcante personalităţi în câmpul literelor.

Cuvinte-cheie: *polemica, valori spirituale, cultură, atitudini categorice*

Domnul Romul Munteanu, profil de intelectual şi profesor de tip european, cu o personalitate dual ce s-a concretizat prin abordări variate - literatură universală, comparatism şi modernitate, director al Editurii Univers, editor, prefaţator, publicist - nu are cum să nu-ţi stârnească admiraţia şi interesul.

Dedicat vieţii universitare, a încercat să schimbe limbajul studenţilor prin cursuri speciale, vorbindu-le despre teatrul absurd, despre sistemele criticii europene moderne şi despre barocul literar. În timpul celor 45 de ani de activitate didactică, 20 de ani a fost şi directorul Editurii Univers. Din anul 1971 şi-a împărţit activitatea între facultate şi editură. Cunoscând criza de carte străină şi-a propus să realizeze o bibliotecă universală, ca şi Eliade, şi a reuşit în mare măsură, publicând peste 2500 de titluri: *„Oricât de greu era să circuli în lume pe vremea dictaturii, am fost la mai multe târguri internaţionale de carte - la Paris, la Londra, la Roma; cu acel prilej vizitam librăriile mari şi îmi căutam cărţi pe care să le public şi eu. Rămâneam întotdeauna întristat când vedeam că editori din alte ţări - de pildă, maghiarii - scoteau cărţi mai multe, mai frumoase şi uneori şi mai bune. Mă lansam într-o adevărată competiţie cu ei până am crezut că i-am ajuns."*[1]

Ajuns la vârsta la care gândurile sunt acaparate mai mult de ceea ce a traversat deja, decât de ceea ce i-a rămas până la capătul drumului, Romul Munteanu şi-a deschis sufletul în faţa cititorului, având astfel privilegiul de a-şi preschimba viaţa trăită într-una visată. Memoriile sale – *O viaţă trăită, o viaţă visată*, carte publicată în primă ediţie în 1994 la Editura Globus şi retipărită în 2001 la Editura Libra, continuată cu volumul *Viaţa în ceaţă sau Cântecul lebedei,* apărut tot la Editura Libra, pe care a vrut, iniţial, să-l intituleze *Anotimpul orb* – sunt pagini blânde, sunt pagini triste, sunt pagini de-a dreptul amare uneori. Scriindu-şi memoriile, autorul nu a dorit să realizeze o operă literară. Sunt file de viaţă, cuvinte în care singurătatea şi drama gânditorului şi filozofului răzbat şi ne emoţionează: *„Memoriile mele nu sunt literatură, ci acte de confesiune şi justificare a unei vieţi trăite în singurătate sau un spectacol public, adesea scandalos, absurd şi dramatic"*[2]. Primul volum a fost bine primit de

[1] George Arion, Interviu cu Romul Munteanu - *Am ieşit din scenă ca un personaj mediocru*, în „România literara", nr. 7, 2003
[2] Romul Munteanu, *O viaţă trăită, o viaţă visată,* Bucureşti, Editura Globus,1994, p.6.

critică şi faptul acesta l-a încurajat. Nu a ascuns nimic din viaţa sa, nu a încercat să-şi pudreze existenţa cu farmece deosebite şi cu atracţii speciale, s-a înfăţişat în zile bune şi urâte, în momente de tristeţe şi melancolie, de disperare, dar şi de satisfacţie, de dragoste. Al doilea volum este opera confesivă cu care îşi încheie memoriile şi căreia îi acordă cea mai mare importanţă în această etapă a vieţii sale, fiindcă, de la o anumită vârstă, omul se apropie mai mult de sine. Încearcă să se cunoască mai profund, dar se şi dezvăluie.

În primul volum s-a prezentat cititorului în trei ipostaze: de scriitor, de editor şi de profesor. În al doilea volum apare în ipostaza de scriitor şi de profesor pensionar. Lecturând cele peste 300 de pagini observăm chiar de la început angajarea totală a *profesorului* Romul Munteanu, cel care le-a vorbit studenţilor despre diverse volume de memorii şi a încercat să le schimbe limbajul prin cursurile sale despre sistemele criticii europene moderne, dar şi a *editorului* Romul Munteanu, cel care a publicat atâtea volume de memorii ale altora. După un avertisment adresat cititorului în care declară: *„Mă încredinţez cititorilor, aşa cum cred că am fost în lunga mea peregrinare prin spaţiul real şi imaginar”*[3] urmează un cuvânt introductiv unde îşi justifică faptul că a avut cutezanţa de a atrage atenţia asupra propriei persoane. Intenţia sa este aceea de a-şi rememora viaţa cu o sinceritate dusă până la mărturisirea unor situaţii jenante. După cum sugerează titlurile, cele două volume oferă cititorului panorama unor privelişti inedite din viaţa autorului, fie ea trăită, visată sau în ceaţă, viaţă dedicată cărţii, culturii, în detrimentul familiei.

Jurnalul este singurul care i-a rămas confident tăcut şi discret. Fiecare rând îşi câştigă importanţa, căci te introduce în universul unui scriitor al cărui destin a traversat lumea culturală românească, fie în anii de glorie, fie în perioada de decădere culturală. Autorul a trăit în şi pentru cultură, pulsând neobosit în faţa cuvintelor.

Paginile acestor două volume reprezintă o oglindă ce înfăţişează experienţele de viaţă, trăită sau visată, o viaţă rememorată de o conştiinţă neobosită în faţa scrisului, o viaţă ce recompune existenţa nu tocmai fericită şi uşoară. Între cele două capete, viaţa autorului se dezlănţuie cu urcuşurile şi coborâşurile sale, coborâşuri ce predomină în al doilea volum, când autorul trăieşte drama singurătăţii. A dus o luptă acerbă cu existenţa în fiecare zi, confruntându-se cu lipsuri materiale, dar şi cu spaima de a rămâne orb, lucru inevitabil la un moment dat.

De-a lungul primului volum, ne conduce prin universul copilăriei, dezvăluindu-şi geneza, înfăţişând drumul sufletesc şi intelectual, traiectoria unei vieţi în mare parte necunoscută. A evocat satul în care s-a născut, Călanul Mic, a privit pe geamul imaginar al casei sale din care se vedea liliacul de gradină, a simţit dorinţa să stea în acelaşi loc ca în adolescenţă şi, într-un fel, să-şi ia adio de la sat în felul acesta: *„satul de baştină care este, de fapt, un cătun şi care, până la 50 de ani mi s-a părut plicticos, cu oameni anoşti. Apoi a devenit un fel de insulă ideală, unde n-am mai ajuns mult timp”.*[4]

Mediul în care şi-a petrecut copilăria a avut un rol însemnat în formarea sa. Casa părintească era situată între un deal şi o pădure, dincolo de o vale. Erau două familii izolate în acel capăt de sat, familia bunicului şi a vărului acestuia. Prima amintire datează de când avea 3-4 ani şi este legată de imaginea mamei sale, care a fost mereu bolnavă. Aminteşte apoi pe bunica sa - o femeie mică şi tăcută, pe tatăl său - un om harnic, tăcut, extrem de inteligent, ce

[3] Romul Munteanu, *op. cit., p.6.*

[4] George Arion, Interviu cu Romul Munteanu - *Am ieşit din scenă ca un personaj mediocru,* în „România literara”, nr. 7, 2003

l-a învăţat să scrie şi care îi rezolva problemele de matematică, pe bunicul său - un om înţelept, puternic şi cu multă personalitate.

În 1933 începe Şcoala Primară în Batiz. Drumul de câţiva kilometri îl făcea pe jos împreună cu vreo şapte copii. Îşi aminteşte cu drag de dascălii pe care i-a avut, în special de Aurel Panţuru, cel care reuşeşte să-i convingă cu greu pe părinţi să îl trimită mai departe la şcoală. Un rol hotărâtor în acest sens îl are bunicul său, care observase că băiatul nu era bun de muncile câmpului. Doar de preot nu îşi aminteşte cu plăcere, deoarece bătea şi pedepsea elevii şi astfel începe să îşi piardă credinţa, cu toate că tatăl său era cantor la biserică.

În 1938 merge la Deva la Şcoala Normală, care nu i-a oferit o ambianţă plăcută, nici un trai uşor. A dat piept cu viaţa prin regimul sever de disciplină: trezirea la 5,30; meditaţii la 6; la 7 masa; de la 8 orele; după-masa meditaţii şi munci gospodăreşti istovitoare pentru un copil sensibil ce era. Cei opt ani petrecuţi acolo i s-au părut un infern, de pe atunci gândul îl purta mereu spre casa părintească, unde reuşea uneori să mergă de sâmbăta până lunea. A remarcat că memoria excelentă de tip vizual îl ajuta foarte mult, fiind suficient să citească o singură dată lecţiile pentru a le reţine. Astfel, avea timp pentru lectură, mai ales că biblioteca şcolii era bună. A descoperit scriitori pe care nu îi studia la şcoală: Rebreanu, Camil Petrescu, Goga, Blaga, Arghezi, Bacovia. Mărturiseşte că a avut în acea perioadă încercări poetice nu tocmai strălucite, influenţat de poeţii preferaţi. Din păcate, acestea s-au pierdut. În 1945 debutează în ziarul ,,Horea" din Deva cu câteva poezii şi articole patetice despre ţărani. Citeşte cărţile din biblioteca doamnei Cucuianu şi trece la biblioteca uzinei unde face cunoştiinţă cu scrierile lui Tolstoi, Dostoievski, cu romanele americane traduse de Giurgea. Citeşte folosind camuflajul, ba chiar şi în timpul alarmelor, când intra cu cartea şi lampa sub masă.

La terminarea Şcolii Normale, în 1946, dă examene de diferenţă la Liceul ,,Sf.Sava" din Bucureşti, apoi ia bacalaureatul la Liceul ,,Spiru Haret". Din cauza acumulării oboselii, memoria i-a cedat şi nu a putut face faţă admiterii la Facultatea de Litere din Bucureşti, motiv pentru care se înscrie la Cluj doar pe bază de dosar. Începe viaţa de student cu lipsuri mari financiare şi cu cunoştinţe lacunare. Stă cu chirie într-un subsol neîncălzit, apoi se mută într-un cartier sărăcăcios unde doarme într-o bucătărie. Cunoştinţele deficitare îl fac să se adapteze cu dificultate, se descurca greu la cursurile de franceză, latină, filologie romanică. Dar dorinţa de a ieşi din anonimat era mai puternică decât toate obstacolele şi, cu un lung şi greu efort, încercă să îşi câştige un prestigiu intelectual printre studenţi. Profesorul Dumitru Popovici devine modelul său intelectual, având o erudiţie covârşitoare şi o mare distincţie. Face referiri şi la alţi profesori: esteticianul Liviu Rusu, D.D.Roşca, Blaga, Ion Breazu, precum şi la studenţi mai mari sau mai mici: Ştefan Augustin Doinaş, Dumitru Micu, Ion Negoiţescu, Ion Brad, Aurel Martin şi George Munteanu, ultimii doi lăsându-i o bună impresie prin erudiţia şi stilul personal. Frecventează cenaclul *Secolul XX,* unde are din nou câteva încercări de poezie amoroasă, melancolică, alte versuri care s-au pierdut.

La terminarea studiilor a obţinut încadrarea la catedra de literatură a facultăţii, mai întâi ca preparator şi apoi ca asistent. Unii dintre colegii săi - George Munteanu, Aurel Martin, Mircea Zaciu, Ion Vlad - au evoluat spre critică şi creaţie literară, dar Romul Munteanu conştientizează că încercările sale înspre scris nu rodesc, totul fiind uscat, schematic, fără un stil publicistic propriu, revistele clujene neacceptându-l.

În schimb, viaţa sentimentală este bogată - are relaţii cu diverse colege din Cluj, se împrieteneşte cu o studentă din anul I, Silvia, care o să joace un rol important în viaţa sa în

curând. Asta pentru o scurtă perioadă, căci în 1952 este chemat să îşi satisfacă stagiul militar care, după cum mărturiseşte, *„a fost ceva îngrozitor, care mi-a deviat viaţa pentru întreaga mea existenţă”*[5]. Reuşeşte să ajungă la secţia de radio a armatei de la Direcţia Politică Superioară, apoi la revista de cultură a armatei „Viaţa militară*”,* unde vine în contact şi cu scriitori civili. Încearcă din nou să scrie, începând cu recenzii despre scriitori ruşi, continuând cu articole lunare pentru care era plătit chiar. A încercat să se ţină departe de politic, să acorde întâietate culturalului. Nu oferă multe date referitoare la evenimentele literar-politice, amintind doar că a avut loc o *„vânătoare a intelectualilor din armată”*. [6]

Pentru a nu fi numit profesor de literatură română la Academia politico-militară, se logodeşte cu Silvia, studenta amintită mai înainte, care avea un tată chiabur ce fusese închis, logodnă ce nu dureză prea mult. Chiar dacă el luase în serios această relaţie, prezentând-o părinţilor de la Călan, Silvia îl părăseşte pentru un maior de aviaţie din Bucureşti.

Între timp, postul său de la facultate nu mai era rezervat, iar Dumitru Pop este cel care îl ocupă, fapt pentru care Munteanu are pentru acesta o antipatie profundă şi de durată. Stagiul militar fiind satisfăcut, rămas fără postul de la Cluj, se îndreaptă spre Bucureşti unde primeşte postul de preparator la Institutul Pedagogic, reuşind să avanseze rapid şi aici ca asistent şi apoi lector.

În timpul vacanţelor mergea la Călan, unde îşi reîncepe tevatura amoroasă cu fete din zonă - Doina, fată de preot, apoi Anişoara, cu care a întreţinut o relaţie pe care toţi o vedeau încununată cu o căsătorie. Dar pe neaşteptate se îndrăgosteşte de Maia Nicolae, o studentă frumoasă de la Institutul Pedagogic, făptură pe care o consideră în paginile jurnalului ca fiind demonică în comparaţie cu Anişoara, considerată un înger. Comparaţia această antitetică este suficientă cititorului pentru a prevedea sfârşitul catastrofal al aceastei căsătorii superficiale. Firea tinerei soţii, condiţiile mizere, precum şi situarea profesiei soţului pe primul loc sunt auspiciile nefaste sub care debutează căsătoria. Acest mariaj nepotrivit cu o femeie frumoasă, dar care nu îl iubea, a avut o influenţă nefastă asupra vieţii sale.

Nici în plan profesional nu a avut mari realizări în perioada respectivă. Nu reuşea să pătrundă în paginile revistelor bucureştene din cauză că era considerat antisemit, lucru de care se dezice de câteva ori. Funcţia de inspector la Ministerul Învăţământului pe care o deţinea nu i-a făcut plăcere, dar l-a ajutat să ajungă lector la Universitatea din Leipzig, după o temeinică verificare - un inspector de la cadre chiar a locuit în acest sens o săptămână la părinţii săi de la Călan. Soţia sa nu a fost lăsată de autorităţi să îl însoţească, astfel încât relaţia dintre ei s-a înrăutăţit şi mai mult prin înstrăinarea lor.

Cei patru ani petrecuţi în Germania au fost benefici în plan profesional, dar acest stagiu nu a însemnat doar studiu, ci şi experienţe şi cunoaştere. Civilizaţia materială îi părea un paradis, chiar dacă peste tot se vedeau urmele războiului, clădirile rămase amestecau stilul gotic cu cel baroc. Situaţia financiară îi permite acum să îşi schime vestimentaţia demodată. Aici descoperă muzica simfonică, concertele marilor dirijori, muzica de operă, care i-au permis pătrunderea în cunoaşterea civilizaţiei occidentale. Se integrează uşor în ritmul vieţii germane: punctualitate, politeţe, amabilitate, ţinută modernă. Sâmbăta seara frecventa berăriile Ratskeller şi Auerbachkeller. Conversaţia cu localnicii îl ajută să deprindă limba germană pe care nu o stăpânea prea bine. Prieteniile le leagă greu, dar vor fi de durată.

[5] Romul Munteanu, *op.cit.*, p.41.
[6] *Ibidem.*

O cunoaşte pe Elvira, redactor la „Reklam Verlag”, cu care întreţine o relaţie care durează
3-4 luni, apoi pe studenta Helga. Viaţa amoroasă culminează cu o asistentă medicală ce rămâne însarcinată în acelaşi timp cu soţia sa. Astfel, la distanţă de câteva luni, i se nasc cele două fetiţe: Diana Ana Munteanu şi Silvia Charlotte Schewitzer, declarată la naştere cu tată necunoscut. Tatăl duce tratatative ca familia Mollin (apropiaţi de-ai săi, fără copii) să o înfieze pe micuţa Silvia, dar eşuează din cauză că mama Irmgard pleacă cu fetiţa la Wessenfels. Nici Diana nu are parte de dragostea şi afecţiunea părintească, fiind crescută de bunicii din Călan până la 6 ani, apoi de tată.

Se supune unui program riguros de studiu, temeinic şi detaliat: clasici români, cărţi franţuzeşti, lucrări de estetică, critică şi metodologie literară: *„Eu am o formaţie germanică în primul rând, continuată după şcoala de la Cluj, şi mi-a plăcut să fiu un om al textului, al exactităţii în istoria literară. Niciodată nu mi-a plăcut, de pildă, să exprim idei care nu sunt ale mele. Am preferat să citez, uneori excesiv de mult, până la saturaţie*”[7]. Preocuparea pentru iluminism începută la Cluj este continuată prin studierea epocii luminilor din Franţa, bibliografia profesorului Kraus fiindu-i de mare ajutor. Colegul său, profesorul Bahner, îi propune să facă doctoratul, recomandându-i drept conducător ştiinţific pe profesorul Walter Markow, specialist în culturile sud-est europene, care îi acceptă tema *Aspectele şi dimensiunile iluminismului românesc*. Librăriile şi bibliotecile înzestrate din RDG îl ajută în această enormă muncă încununată cu calificativul *Cum laude* în 1960 când susţine examenul final.

Vizitează des Berlinul, la invitaţia colegului său Octavian Şchiau, unde are revelaţia cărţilor rămase până atunci necunoscute lui şi despre achiziţia cărora se temea să discute cu alţi colegi. Stagiul german i-a oferit multiple posibilităţi de a-şi îmbogăţi cultura generală, citind studii esenţiale în marile biblioteci pe care le admira pentru bogăţia şi cuprinderea lor. A avut astfel norocul să-şi adâncească şi să-şi sistematizeze cunoştinţele teoretice, dar şi oportunitatea reală de a lua contact cu viaţa de acolo. Această etapă fundamentală pentru formarea completă şi complexă a personalităţii sale intelectuale este ilustrată în rândurile jurnalului: *„în acei ani fericiţi, în care am devenit om, m-am format ca profesor, mi-am făcut în mare măsură o temelie teoretică”*.[8]

Întors în ţară este mutat la catedra de literatură universală, numit apoi prodecan. Divorţează, lăsându-i soţiei casa în schimbul fetiţei. O cunoaşte pe Lucia Ruxandra Niculescu cu care se căsătoreşte, fără a exista între ei o mare dragoste. Datorită nepotrivirilor sexuale, la un moment dat au ajuns aproape de divorţ, Munteanu găsind alinarea în alcool: *„Fără să îmi dau seama am devenit un beţiv nevrotic”*.[9] Mariajul lor a rezistat, dar nu a fost bazat pe dragoste, fiecare având libertatea altor relaţii sentimentale.

Nu a fost deci un soţ bun, nici un tată iubitor, după cum mărturiseşte, preocupat fiind mereu de cărţile sale care i-au impus o imensă documentare şi pe care le scria în diverse locuri: în casele de creaţie ale Uniunii Scriitorilor, în garsoniere de spital unde era singur şi liniştit, în casele poetei Otilia Nicolescu de la Drăghici. Memoriile le-a scris în casa de la

[7] George Arion, Interviu cu Romul Munteanu - *Am ieşit din scenă ca un personaj mediocru*, în „România literară”, nr. 7, 2003
[8] Romul Munteanu, *op.cit, p.60.*
[9] Romul Muntenau, *op.cit, p.69.*

Drăghici, la Câmpina în casa familiei Tomescu, şi în liniştea apăsătoare a casei sale de pe strada Gramont din Bucureşti.

Din 1971, ca director al Editurii Univers, alcătuieşte colecţii de cărţi după modele occidentale, stimulează publicarea romanelor din spaţiul latino-american, operelor formaliştilor ruşi şi ale noilor romancieri francezi. Îşi publică şi unele din cărţile sale: *Noul roman francez, Cultura europeana în epoca luminilor, Farsa tragică, Metamorfozele criticii europene moderne.* Publicul căuta cărţile de la Univers cu fervoare, *„cărţi care se dădeau plocon la doctori sau altora, cărţi care se marşandau în diverse feluri, cărţi care s-au impus în viaţa literară. După „Noul roman" şi „Noua critică" a venit întinsul domeniu de proză latino-american care a durat mult, mult, pentru că a fost şi foarte fertil. Literatura română a câştigat dimensiuni noi prin aceste traduceri. Cititorii obişnuiţi le-au parcurs cu sufletul la gură, dar şi criticii şi prozatorii le-au citit cu plăcere şi le-au fructificat în măsura în care au găsit necesar".*[10] Ca animator cultural în fruntea Editurii Univers a contribuit la afirmarea unor scriitori, colegi de drum, facilitându-le editarea operelor.

Al doilea volum îl începe în anul 2001, după o jumătate de an de la publicarea volumului integral de memorii, ediţie revizuită, *O viaţă trăită, o viaţă visată,* la aceeaşi editură Libra, tot cu sprijinul familiei Tomescu. Lansarea a avut loc la o zi după împlinirea a 75 de ani - 19 martie - şi a reunit mulţi dintre prietenii autorului. Cu toate acestea, Munteanu se compară cu mortul căruia i se aduce ultimul omagiu, simţindu-se străin şi trist.

Următorul eveniment consemnat este lansarea volumului de versuri a Paulinei Popa, *Rochia nesupunerii,* la Târgul de Carte de la Teatrul Naţional. Paulina Popa vine din aceeaşi zonă geografică - judeţul Hunedoara. A publicat în 2007 la Editura Emia din Deva volumul *Starea de dialog -cartea Hunedoara-* în care apar 16 dialoguri cu marcante personalităţi din câmpul literelor: Ioan Vieru, Romul Munteanu, Constantin Cubleşan, Gabriel Dimisianu, Anghel Dumbrăveanu, Radu Ciobanu, Marius Tupan.

În aceeaşi zi, 26 mai, are un accident cerebral în urma căruia îşi pierde încrederea în forţele sale şi aşa împuţinate. Soţia sa şi Cristina,despre care nu dă nici o explicaţie în afara faptului că îl ajută să scrie acum, când nu mai dispune de lumina ochilor, îl vizitau zilnic la spital. Urmează împuţinarea vederii- nu mai distinge în jurul său, totul este alb, lăptos, impenetrabil, fapt ce îl îndepărtează şi mai mult de cei din jur, dar şi faţă de sine, după cum mărturiseşte: *„acum trăiesc cel mai mult sub impresia acelui frumos dicton, enunţat de Rimbaud:<<Moi c est un autre>>, prin urmare am senzaţia, mai ales când scriu despre mine, că istorisesc povestea unui alt personaj* ".[11]

La Spitalul Militar, oculistul Cârstocea îl supune unor şedinţe de crioterapie dureroase, dar fără nici un rezultat şi la două operaţii de rezectomie şi retinopatie care i-au declanşat nevralgii puternice, care îi anihilează viaţa intelectuală repetat şi îl fac să se gândească la moarte ca la o alternativă.

În februarie 2003 se minunează de capacitatea omului de adaptare la diferite stări, de propria-i rezistenţă în faţa multor pneumonii şi infiltrate pulmonare din copilărie. Consideră că atunci tinereţea i-a fost aliat, dar acum, la bătrâneţe, nu mai are parte nici măcar de dragostea apropiaţilor. I-au rămas doar două persoane - soţia şi Cristina. Ar fi dorit ca în jurul

[10] George Arion, Interviu cu Romul Munteanu - *Am ieşit din scenă ca un personaj mediocru,* în „România literară", nr. 7, 2003

[11] Romul Munteanu, *Viaţa în ceaţă sau Cântecul lebedei*, Bucureşti, Fundaţia Culturală Libra, 2006, p.11.

său să fie multă dragoste care să îl ajute să treacă peste stările de disperare, de solitudine şi teamă.

Imagini din copilărie îi revin mereu în visele nocturne: internatul de la Deva, colegii de şcoală, imaginea casei părinteşti, părinţii, bunicii, merii din grădină. Perindarea acestora în timpul somnului îl animă, căci nu este orb în această stare de vis, toate imaginile sunt viu colorate, adevărate fantezii imagistice oculare: râuri întinse cu maluri bogate în vegetaţie, păduri şi poieniţe înverzite. *„Au sporit obsesiile legate de anii copilăriei, de anii tinereţii; m-au năpădit amintirile legate de viaţa de sat, de casa părintească. În vremea nopţilor care devin tot mai lungi mă-ntorc în sat, colind pe dealurile din jur, urc la pădure, văd drumurile în pantă pe care suiam altădată să pasc vitele citind, împreună cu alţi copii. A sporit reveria şi a scăzut simţul realităţii, dar reveria mi se pare benefică; ea m-a fortificat şi a diminuat stilul poate excesiv de livresc şi uscat ce se poate observa în lucrările mele mai vechi*."[12]

Satul de baştină îi apare înfăţişat în toate anotimpurile: *„acum, pe dealul din satul meu natal îmcolţeşte iarba"*[13], *„vara zdrăngăneam dintr-o tablă îndoită şi spuneam că este o batoză cu care aleg grâul"*[14], *„ grădina acoperită de toamnă"*[15], *„mi-amintesc de iernile de la ţară când ningea mult"*[16].

Este conştient că imaginea satului îi apare în repetate rânduri, chiar îl obsedează, am putea spune. Dorul după locurile de baştină îl macină neîntrerupt - drumurile prin holdele de grâu şi porumb, măceşul din grădină, mărul sălbatic pe care l-a altoit, dealurile unde ieşea cu vitele la păscut - devin laitmotive în gândurile sale. Treptat, satul natal i se înfăţişează ca un loc străin, cu oameni neconoscuţi, merii din ogradă nu îl mai recunosc.

Cunoscuţii îl vizitează tot mai rar. Pe Alexandru Ronay îl consideră un oportunist care după ce şi-a luat doctoratul uită de el. Verişoara Marioara, cu fiica Marcela îl sună de Anul Nou, după multă vreme de tăcere. Le reproşează că l-au uitat, cu toate că stabilirea lor în Bucureşti lui i se datorează. Este atât de agasat de atitudinea acestora, deoarece îi lipseşte foarte mult comunicarea, contactul cu oamnenii cunoscuţi, discuţiile despre anumite situaţii sau locuri cunoscute. Astfel nu i-a mai rămas decât visarea, singura care îl însoţeşte în repetatele călătorii prin care cutreieră lumea în vis ca într-un vapor, şi în această stare poate să realizeze tot ce îşi doreşte. Chiar în timpul discuţiilor cu soţia, gândurile îi zboară spre locurile dragi: biserica din sat, jilţul bunicului, strana tatălui. Urmează insomnii prelungite în care memoria îi răscoleşte întâmplările de la Batiz şi Deva.

Consemnarea din 18 martie 2003 dezvăluie că este surprins în mod plăcut de domnul Ion Iliescu ce i-a trimis o scrisoare de felicitare, un buchet de trandafiri galbeni şi o sumă de bani. Se cunosc de pe vremea când erau editori şi credea că funcţia l-a făcut să îl uite, aşa cum a fost uitat şi de alţi prieteni şi cunoscuţi.

Monotonia disperantă a întunericului este pigmentată de unele activităţi literare în continuă descreştere. Scrie la *Cronica Română*, apoi la *Luceafărul*, participă la deschiderea lucrărilor APLER-ului la Câmpina şi la unele emisiuni radio, primeşte invitaţii la lansări de carte, acordă interviuri pentru diferite publicaţii – lui George Arion pentru „România literară" sau lui Marius Tupan pentru „Luceafărul". Fără acestea, viaţa i-ar fi searbădă şi lipsită de

[12] George Arion, Interviu cu Romul Munteanu - *Am ieşit din scenă ca un personaj mediocru,* în „România literară", nr. 7, 2003
[13] Romul Munteanu, *op.cit, p.91.*
[14] Romul Munteanu, *op.cit, p.64.*
[15] Romul Munteanu,*op.cit, p.130.*
[16] Romul Munteanu, *op.cit, p.114.*

sens, căci în nenumărate rânduri ale jurnalului ne este sugerată lipsa discuţiilor cu oamenii de litere, plimbările şi ieşirile de la Capşa. La Târgul de Carte de la Muzeul de Istorie participă la o discuţie despre jurnalismul cultural, prilej cu care şi-a exprimat durerea că în presa literară cărţile sale nu sunt comentate.

În februarie 2004 este invitat la Editura Univers să participe la lansarea unei cărţi a prozatorului francez Boris Vian. Acest fapt îl bucură mult, chiar dacă mulţi cititori prezenţi la eveniment nu îl cunosc. Se gândeşte să reediteze unele dintre cărţile sale de succes pentru ca numele său să reintre în circulaţie: „*Memoria sufletului trebuie mereu întreţinută, fie prin reeditări, fie prin comentarii critice publicate în diferite reviste. (...) Sper să-mi pot concentra forţele pentru a scrie articole menite să beneficieze de oarecare rezonanţă publică"*[17].

Îl îndoliază moartea profesorului şi istoricului George Munteanu, urmat la scurt timp de Zigu Ornea, „*stâlpul Editurii Minerva"* [18], şi de profesoara Ileana Berlogea de la Academia de Teatru. Moartea acestora îi aminteşte iminenţa morţii. Îl preocupa momentul de adio al drumului său, îşi vedea finalul în mai multe variante: îşi dorea să moară în somn, asemeni mamei sale sau să sufere un atac subit de inimă, ţinând într-o mână mâna soţiei, iar în cealaltă pe a Cristinei. Totuşi, spaima morţii parcă îl paraliza. Chiar dacă simţea că viaţa i se scurge în zadar, mărturisea că nu avea curajul să se sinucidă. Se temea de moarte şi din cauză că numele nu îi va mai fi cunoscut, dar era obsedat că nici cât este în viaţă nimeni nu scrie despre cărţile sale. Drumul pe care îl mai are de parcurs îl asemăna cu o punte întreruptă la un moment dat, după care urmează căderea în neant.

A apărut şi deranjantul fenomen al uitării: uita numele unor oameni cunoscuţi în ultima perioadă, dar îşi amintea numele şi înfăţişarea celor din anii copilăriei, cu micile lor defecte. A început să uite zilele când avea examene de doctorat, astfel într-una din zile s-a pregătit de plecare şi a aşteptat în zadar câteva ore să vină cineva să îl ducă la facultate. Uita chiar numele iubitelor de altădată. Considera că poate pierderea treptată a memoriei îl va ajuta în despărţirea de trecut şi prezent.

Gândirea îi era încetinită, iar incapacitatea de concentrare îl făcea să se gândească la mai multe lucruri în acelaşi timp, nemaiavând puterea de a le disocia. Îşi simţea sufletul pustiit, dar îl reconforta întoarcerea nocturnă a gândurilor spre satul natal. Era conştient de momentele de gândire incoerentă, când în mintea sa se strecoară unele cuvinte fără nici un rost. Ar fi vrut să scrie într-un stil în care cititorul să observe procesul său de degradare intelectuală cauzată de bătrâneţe. De fapt, dorinţa i-a fost îndeplinită, căci lecturând ultima parte a memoriilor putem observa printre rânduri că autorul lor este cuprins de momente de senilitate: *„Nu-mi gândesc viaţa prin referinţă la moarte ca la un fenomen de paralizie; o gândesc ca pe o posibilitate de demonstrare a ultimelor fărâme de vigoare mintală şi psihologică pe care să le pot exprima în paginile de memorii pe care le dictez acuma şi în care să am curajul să-mi urmăresc chiar şi degenerarea mintală, până la formele la care voi fi capabil s-o înregistrez*"[19]

Cu toţii ajungem la capăt de drum, de unde nu mai putem sau nu mai avem unde să mergem, nici aripi să ne ridicăm, să începem un nou drum. Pentru ca o carte de memorii să înglobeze mai mult decât etapele vieţii autorului este necesar un suflet de artist. Un artist ca

[17] Romul Munteanu, *op.cit.*, p.118.
[18] Romul Munteanu, *op.cit.*, p.24.
[19] George Arion, Interviu cu Romul Munteanu - *Am ieşit din scenă ca un personaj mediocru,* în „România literară", nr. 7, 2003

Romul Munteanu, pentru care cel mai important a fost chiar procesul de creaţie, a avut darul de a transforma o carte de memorii într-o lucrare în care foloseşte noţiunea de memorie amintită, care trece evenimentele trăite prin sufletul scriitorului ca printr-o sită. Acum, la capăt de drum, viaţa lui Romul Munteanu nu a fost cea pe care a trăit-o, ci cea pe care şi-o aminteşte, în special în clipele de visare. Timpul are darul să deformeze realitatea care se înconjoară de o aură mitică, dacă este văzută prin ceaţa anilor. Autorul oscilează în fluxul rememorării, scrie de multe ori dezordonat, nerespectând nici o regulă, astfel încât amintirile se revarsă valuri, valuri.

Memoriile pe care le-a publicat au fost scrise cu o sinceritate dezarmantă, chiar cu o anumită cruzime faţă de slăbiciunile domniei-sale. A simţit nevoia să adopte un astfel de ton pentru un mod de ispăşire: *„memoriile mele devin un mod de autopedepsire. Am avut ani de zile în viaţa mea când am fost debusolat, când n-am ştiut să-mi găsesc axa pe care s-o urmez. Din fericire, mi-am regăsit-o, chiar cu pierderea vederii, pedeapsa ultimă fiind excesivă. Însă atunci când am pornit la scrierea memoriilor am făcut-o cu un gând de maximă sinceritate, altfel nu-şi mai aveau justificare scrierea şi publicarea lor. Trebuie spulberată prejudecata asta că în memorii trebuie să dăm doze mici din existenţa noastră personală, chiar dacă ea este uneori urâtă. Nici un om nu este numai înger sau diavol. Viaţa noastră este un amestec de episoade frumoase şi urâte şi lumea trebuie să o cunoască aşa cum a fost, pentru că şi din momentele noastre de tulburare, de dezechilibru pot învăţa cei ce vin în urma noastră.”*[20]

BIBLIOGRAFIE

Arion, George, *Am ieşit din scenă ca un personaj mediocru,* interviu cu Romul Munteanu în „România literară”, nr. 7, 2003

Chişu, Lucian, *Am crezut în datoria mea de misionar în cultură,* interviu cu Romul Munteanu în „Permanenţe ale poeziei româneşti.Eseuri critice”, 1986, pag. 285

Voncu, Răzvan, *Sunt intelectual din prima generaţie*, interviu cu Romul Munteanu în „Permanenţe ale poeziei româneşti. Eseuri critice”, 1986, pag. 274

Popa, Paulina, *Starea de dialog - cartea Hunedoara,* Editura Emia, Deva, 2007

Munteanu, Romul, *O viaţă trăită, o viaţă visată. Memorii,* Bucureşti, Editura Globus,1994

Munteanu, Romul, *Viaţa în ceaţă sau Cântecul lebedei*, Bucureşti, Editura Libra, 2006

[20] *Ibidem*

FĂRÂMĂ PE STRADA TAINELOR

Dr. Elena-Elvira MOLDOVAN
Grup şcolar Iernut

Lucrarea îşi propune să dezvăluie performanţa exorcizantă care are loc în nuvela **Pe strada Mântuleasa,** *prin cuvintele profesorului Fărâmă. Copiii, adolescenţii (a căror poveste o aflăm pe parcursul nuvelei) devin reprezentanţii unei umanităţi superioare, încercând să-şi depăşească limitele propriei condiţii. Lixandru, Darvari, Oana, Iozi sunt printre puţinii oameni care anunţă un alt tip de existenţă, plină de simboluri şi figuri mitice.*

Cuvinte-cheie: *umanitate superioară, evoluţia universului, Fărâmă*

„Ca şi voi toţi, sunt nemuritor…”
Mircea Eliade

A exorciza moartea înseamnă viaţa veşnică. Nu este vorba de o simplă subzistenţă îngropată în iluzie ci de o trăire deplină, conştientă mai ales. Veşnicia se revelează ca fiind un dat al fiinţei, pe care, omenirea uitucă şi bolnavă îl ignoră (şi yoga se dovedeşte, din această perspectivă ca fiind o tehnica anamnetică). Copiii de pe strada Mântuleasa, poetul şi cântăreaţa din curtea lui Dionis, dramaturgul şi artiştii taberei celor nouăsprezece trandafiri sunt reprezentanţii unei umanităţi superioare care învaţă să depăşească limitele condiţiei umane, să transceandă moartea. Ei sunt creatorii de mituri. Socialul nu afectează povestea iar „plecarea”, dispariţia lor din câmpul vizual al autorităţilor comuniste nu-i legată de libertăţi politice. În *Încercarea labirintului*, vorbind despre *Pe strada Mântuleasa*, Eliade insistă pe o interpretare hermeneutică, arhetipală[1] a nuvelei, ignorând-o pe cea politică asupra căreia Claude-Henri Rocquet insistă. „Am vrut să opun două mitologii. Mitologia populară, mitologia din folclor, care este de o bogăţie vie şi nesecată la bătrânul profesor, şi mitologia lumii moderne, a tehnocraţiei – aceasta depăşeşte cu mult cadrul strâmt al poliţiei dintr-un stat totalitar, deci mitologia oamenilor înarmaţi cu logică şi cu tot felul de instrumente. Aceste două mitologii se măsoară între ele. Poliţia vrea să descifreze sensul ascuns al acestor istorisiri. Într-un fel, are dreptate, dar ea se mărgineşte la a căuta un sens politic. Aceşti oameni vor să descifreze celălalt univers, cealaltă mitologie, în lumina propriei mitologii. Sunt incapabili să-şi închipuie că ar exista un sens în afara câmpului lor politic.”[2]

Zaharia Fărâmă, punctul infinitezimal care susţine lumea prin rostire, e binevoitor, umil, „reînvie tot felul de mituri româneşti, într-un decor fals modern (adică prin anii cincizeci comunişti), ca un fel de simbolică revanşă a acelui fond ancestral pe care comuniştii, în acei ani îl denigrau.””[3] Apariţia lui se petrece într-o lume a „căldurii”, spaţiu profan, degradat, unde încă poate evita „Ascensorul”, vehicul al morţii. „Începutul romanului este normal „realist”, aproape banal: un învăţător ieşit la pensie îşi caută un fost elev, care se întâmplă să

[1] Ştefan Borbely, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 174
[2] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului* în Ştefan Borbely, op. cit., p.174
[3] Sorin Alexandrescu, *Despre inteligenţa narativă*, Cuvânt înainte la Mircea Eliade, *Pe strada Mântuleasa*, p. 5

fie ofiţer de securitate. Dar câteva „semne” neliniştitoare îşi fac deja simţită prezenţa. Ne gândim mai ales la rolul „căldurii”, cufundând spiritele în torpoare, determinând o inevitabilă descompunere („strada era încinsă; soarele lovea din plin, cu puterea nămiezii de vară…”; „De ce n-ai luat ascensorul? … - Nu suport, răspunse intimidat bătrânul. Mai ales în timpul verii, pe călduri, mi se urcă la cap…”; „Bătrânul se rezemă de perete şi începu să-şi facă vânt cu pălăria. Ascensorul trecu lin pe lângă el. Zări, în treacăt o figură palidă, cu doi ochi mari, vineţi, care-l priviră pătrunzător…”)

Există, de altfel, o teorie a evoluţiei universului, bazată pe o anumită interpretare a principiului al doilea al termodinamicii, indicându-ne că toate formele de energie existente în univers se transformă progresiv în energie termică, în „căldură”. „Căldura” reprezintă starea de dezordine maximă a materiei, de haos, de moarte.”[4] Intermediar între lumea povestită şi cea în care povesteşte, o lume a morţii, asemenea Seherezadei care salva prin naraţiune vieţile femeilor din regat, Fărâmă, e un mântuitor al misterului şi implicit al lumii. Pare insignifiant bătrânul dascăl, „guraliv şi de nimic”, citându-l pe Eminescu, dar susţine creaţia infuzând-o cu spirit pentru că e om în deplinul sens, centrat pe alte valori decât ale contingentului. Povestea lui dăruieşte soluţii evadării din moarte iar el poate fi „Bătrânul Lumii”, „Bătrânul Timpurilor”, „Moşul Veacurilor”,acelaşi cu cel din tramvaiul „ţigăncilor”[5], de data asta în prim plan. “Forma Omului rezumă toate formele, atât ale lucrurilor superioare, cât şi ale lucrurilor inferioare. Deoarece această formă rezumă tot ce este, ne folosim de ea pentru a-l reprezenta pe Dumnezeu sub forma Bătrânului Suprem (En-Sof). Lumea superioară fecundează lumea inferioară atunci când omul, mijlocitor între gândire şi formă, găseşte în cele din urmă armonia…Tot ce există este un corp animat de un singur suflet.”[6]

Ştefan Borbely sesisează forţa personajului de a modifica fundamental lumea creând-o ori distrugând-o, adăugăm, pentru că vine din începuturile ei. “Zaharia Fărâmă e o reipostaziere a boierului Iorgu, vechi “duh” al locului, capabil de apocalipse (revelaţii) infinite. Numele lui – dualism criptic! – nu relevă nicidecum nimicnicia anodină, ci capacitatea de a mişca istoria prin poveste, grăbindu-le unora sfârşitul. Zaharia nu e ingenuu, decât în aparenţă, fiindcă atunci când începe să povestească, reamintindu-şi de lucruri vechi, uitate, puterea lui devine malefică. [planul în care evoluează Fărâmă nu poate aparţine domeniului maleficului pentru că se află dincolo de lumea dualităţii n.n.] “*Puer senex*”, precizează sibilinic Eliade în *Încercarea labirintului*, şi nu greşeşte, fiindcă prenumele protagonistului semnifică *întoarcerea către Cel Veşnic* (către IHWH, Iahwe, divinitatea Vechiului Testament) prin amintire concentrată.”[7]

Bătrânul (înţeleptul) Fărâmă, “reţinut” de Securitatea comunistă, străbate mereu clădirea cu coridoare întortochiate, labirintice, mataforă a lumii sublunare cu numeroase uşi şi mai puţine ferestre, cu telefoane (prin care un transcendent incognoscibil transmite mesaje precum în *Castelul* ori *Procesul* lui Kafka) şi ascensoare – căi de acces spre altă lume ori iluzorie ascensiune, în fapt explorare a pântecului balenei. “Maşina se opri în faţa Securităţii. Îl conduseră prin câteva coridoare lungi, apoi îl urcară într-un ascensor spaţios şi murdar, în

[4] Andrei Bogdan, , *Ambiguitate şi semnificaţie în „Pe strada Mântuleasa”* în „Vatra”, nr. 6-7, p. 140
[5] Vasile Lovinescu, *Creangă şi Creanga de aur*, Ediţie îngrijită de Florin Mihăiescu şi Roxana Cristian, Ediţia a doua, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1996, p. 217
Adrian Botez, *Reabilitarea unui Arhanghe…*, p. 12, 13 a. w.
[6] *Tabula Smaragdina* apud Matila C. Ghica, *Filosofia şi mistica numărului*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 89
[7] Ştefan Borbely, op. cit., p. 179

care se transportau materiale la ultimul etaj, încă în lucru. Fărâmă nu-şi dădu seama la al câtelea etaj s-au oprit. Au ieşit pe uşa din partea opusă şi au pornit pe un coridor întunecat, cu câteva becuri slabe atârnând din tavan. Au coborât apoi câteva scări şi au pătruns într-un coridor care parcă n-ar fi făcut parte din aceeaşi clădire; (…) Au pornit din nou, ocolind tot coridorul, care parcă trasa un lung semicerc, apoi s-au oprit în faţa unui alt ascensor şi au coborât."[8] Ascensorul[9] devine "descensor"(Sorin Alexandrescu), coboară în infern sub semnul maşinismului modern.

Parcurge traseul labirintic ce pare că nu se termină niciodată, mereu obligat să străbată închisoarea lumii semănând cu o tablă de şah în care ordinea, succesiunea, chiar culoarea pură, neagră sau albă ne-mai-fiind respectată. "Căci tabla de şah este o întruchipare a lumii manifestate, ţesută din umbră şi lumină şi în care alternează şi se echilibrează yin şi yang."[10] "Venea să-l ia gardianul şi porneau amândoi, parcă niciodată pe acelaşi drum, căci treceau necontenit prin alte coridoare, coborau şi urcau alte scări, traversau săli mari, întunecate sau prea puternic luminate [opoziţiile lumii: lumină şi întuneric, yin şi yang, suferinţă şi bucurie n.n.], în care nu zăreau decât câte-un miliţian luptându-se cu somnul pe vreo bancă. Pe neaşteptate, gardianul îl oprea în dreptul unui perete şi apăsa pe buton. Curând, în spatele lor se oprea ascensorul, şi coborau sau urcau mai multe etaje.[11] Somnul e o metaforă a morţii în această lume kafkiană. "În culturile arhaice, somnul este asociat morţii temporare sau unei călătorii în lumea de dincolo. În basmele româneşti, eroul reînviat totdeauna rosteşte: "Of, că greu somn am mai dormit!" În mitologia greacă, Somnul (Hypnos) este frate geamăn cu Thanatos (Moartea)."[12] Fărâmă călătoreşte în lumea somnului şi-a morţii încercând s-o salveze.

Acţiunea lui Fărâmă nu e numai o strategie prin care caută băieţii de pe strada Mântuleasa folosindu-se de aparatul securităţii, ci foloseşte prilejul pentru a putea să tulbure din interior, cu poveşti despre dragoste şi despre mântuire, un spaţiu şi un timp închistat, strict materialist, al înţepenirii şi morţii.

Fărâmă, crede Anca Vogel, inventează lumea pe măsură ce povesteşte, de frică. Frică le este însă lor, spaima existenţială a celor lipsiţi de ancorarea în mit, Fărâmă fiind ascunsul Stăpân. "*Martorul* este de fapt cel care conduce ancheta, *anchetatorii* presupuşi fiind simple fantoşe ale istoriei, marionete din umbră condamnate la dispariţie pe măsura revelării secretului."[13] Fărâmă crează o lume care se opune Morţii personificate în figura urât-macabră, lipsită de feminitate a Ancăi Vogel, aliata lui Economu, nume al meschinăriei şi hoţiei comuniste. Numele nu sunt întâmplătoare la Eliade. De ce hidoşenia, nefiinţa devorând cuvântul lui Fărâmă, o adevărată Vidima, Moartea hâdă, de inspiraţie slavă, cu coasă, cu o gură enormă, care se hrăneşte cu Viaţa conţinută în poveşti, este Anca Vogel? *Der Vogel* în germană (limbă bine cunoscută de Eliade) înseamnă „pasăre". Pasărea este un simbol al sufletului, al înălţării spre valorile absolute ale cerului. „Acest mit al sufletului-pasăre conţine în germen toată metafizica autonomiei şi libertăţii spirituale a omului."[14] De asemenea Anca e un hipocoristic de la Ana ce „corespunde numelui biblic ebraic *Hannah* încadrat iniţial unui

[8] Mircea Eliade, *Pe strada Mântuleasa*, p. 36
[9] Andrei Bogdan, op. cit., p. 140: „Ascensorul, vehicul în principiu al „înălţării" este în realitate un vehicul purtând spre spaţii degradate, într-o treptată şi rafinată descompunere."
[10] Jean Chevalier, op. cit., vol.3, p. 288
[11] Mircea Eliade, *Pe strada Mântuleasa*, p. 51
[12] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, p.178
[13] Andrei Bogdan, op. cit., p. 140
[14] Mircea Eliade, *Yoga*, 326 în Evseev, Ivan, op. cit. , p. 140

nume teoforic cu semnificaţia „Iahve a avut milă, Iahve s-a îndurat”.”[15] Întreg numele (chiar şi germanul „Vogel”) trimite spre zona semită iar persoana care-l poartă aminteşte de sinistra figură a Anei Pauker. „Pauker” în germană înseamnă „timpanist”, aşadar muzicantul care „bate toba” („pauken”), dar poate avea şi sensul de „tocilar”. Eliade îndulceşte prenumele şi substituie numele Poate repulsia stârnită de cuvântul „Pauker”, de sensul „zgomotos” ori acela trimiţând la docilitate a minţii să fi dictat această înlocuire. Ori poate dorinţa de a accentua ideea că salvarea se poate manifesta prin făpturi deplorabile. Dumnezeu are milă de oameni şi-i îndreaptă spre mântuire prin suferinţa provocată de monstrul vag feminin, reprezentare a odioasei ideologii comuniste care are o acţiune eliberatoare atunci când înlănţuie materia. Ana Vogel e agentul salvării aşa cum sunt până la urmă toate pe această lume.

Pe strada salvării (“Mântuleasa”), nemuritorii sunt Lixandru, Darvari, Marina, Oana, Iozi, cei care caută pivniţe ascunzând comori şi ajung în Agartha, trimit săgeţi dincolo de lumea văzutelor, devin irecognoscibili.

Lixandru cobora în pivniţe, le mulţumea oamenilor recitând *Melancolia* lui Eminescu (rostind aşadar acele cuvinte prin care Moartea devine întruchipare a astrului feminităţii), palid, murdar, plin de praf. Pentru musulmani „pivniţa în care se păstrează vinul cunoaşterii divine simbolizează locul sacru unde misticul se duce spre a se uni cu Dumnezeu.”[16] „*Pivniţa părăsită”* poate fi interpretată în sensul unui spaţiu special, „secret”, ce permite accesul la comoară, la manifestarea unei esenţe divine, la moartea-nemurire, eliberare.

Gigantica Oana (doi metri patruzeci şi cinci la optsprezece ani), prietena lui Lixandru şi-a lui Darvari, dornică de măritiş, la munte îşi descântă de dragoste. „Oana s-a oprit la marginea unui luminiş, şi-a tras rochia de pe ea şi-a rămas goală. A îngenunchiat întâi şi-a căutat ceva prin buruieni, apoi s-a ridicat şi a început să dănţuiască învârtindu-se în cerc, cântând şi murmurând. (…) „Mătrăgună, doamnă bună, mărită-mă într-o lună!” (…)…când o văzu deodată pe Oana oprindu-se din dănţuit, punându-şi mâinile în şold şi strigând: „Mărită-mă, fă! că mi s-au înfierbântat creierii!…” Şi în clipa următoare (…) dintre buruieni s-a ridicat deodată o arătare, ca un fel de femeie bătrână îmbrăcată în zdrenţe, despletită şi cu o salbă de aur la gât, şi s-a repezit ameninţătoare spre Oana. „Ho, nebuno”, i-a strigat bătrâna. Ho, că n-ai împlinit încă paisprezece ani!” Oana a căzut în genunchi şi şi-a plecat capul. Potoleşte-te, a continuat bătrâna. Că ce ţi-a fost ursit, eu nu pot dezlega. Când ţi-o fi şi-o fi de măritiş, să te duci la munte că de-acolo îţi vine bărbat. Năzdrăvan ca şi tine, călare pe doi cai, şi cu o năframă roşie la gât…” (…) Dar asta a fost de-ajuns Oanei, că de-atunci nu i-a fost gândul decât la munte.”[17] Aici se dezvăluie, crede Andrei Bogdan o faţetă a Oanei, aceea de personj de basm, contrazisă mai apoi de sexualitatea ei dezlănţuită.[18] Cultul mătrăgunei cunoaşte un scenariu iniţiatic cu multe variante, cu semnificaţii multiple. Totuşi ea este planta erotică prin excelenţă. „Culesul mătrăgunei constituie un ritual. Sunt obligatorii: puritatea sexuală, curăţenia, tăcerea etc. Planta trebuie culeasă fără ştirea nimănui; mai sunt necesare depărtarea (păduri unde nu se aude cocoşul, nici lătratul câinilor), o relativă solitudine (să nu întâlneşti pe nimeni pe drum), secretul (nimeni nu trebuie să cunoască proiectul). Femeile şi fetele dansează goale în jurul mătrăgunei, dar adeseori se mulţumesc să se despletească (urme ale nudităţii magice). (…) Mătrăguna trebuie culeasă pe lună plină. (…) Mătrăguna este

[15] Tatiana Petrache, *Dicţionar enciclopedic al numelor de botez*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 20

[16] Jean Chevalier, op. cit., vol. 3, p. 102
[17] Mircea Eliade, *Pe strada Mântuleasa*, p. 56
[18] Andrei Bogdan, op. cit., p. 142

personificată: *Mare Doamnă, Împărătească, Bună Maică*. (…) Oricum ar fi culeasă, pentru *bine* sau pentru *rău*, mătrăguna este temută şi respectată ca o plantă miraculoasă, mult deasupra tuturor celorlalte. În ea sunt închise forţe extraordinare, care pot multiplica viaţa sau o pot ucide. Într-o oarecare măsură, deci, mătrăguna este *iarba vieţii şi a morţii*."[19] Sexualitatea zeiţei, a Oanei, Ioanei[20] compasiunii divine, e prea mult pentru oamenii obişnuiţi, netreziţi, incapabili să-şi conserve energia şi ei sunt doar epuizaţi, speriaţi.

Oana pleacă la munte împreună cu „doftorul", scamatorul atotcunoscător care colinda satele între Sfântul Petru şi Sfânta Maria, cu Lixandru, Aldea, Ionescu. „Influenţa inversă, a spaţiului-timp asupra spiritualităţii, poate fi de asemenea descoperită. Magicianul care se află în posesia multiplelor metamorfoze este „Doftorul", scamator cunoscător al unor nenumărate „limbi" şi „leacuri".

Una din scamatoriile sale, cea a „bazinului", este deosebit de elocventă pentru înţelegerea procesului studiat. „Doftorul" prinde în aer o linie lungă de sticlă; aşezând-o pe pământ şi întinzând-o o transformă într-un geam; trăgând de o latură a geamului construieşte astfel un bazin de câţiva metri; apa ţâşneşte din pământ şi bazinul se umple cu apă; „Doftorul face câteva „semne" şi apa devine plină de peşti; „Doftorul" intră în bazin, alege unul dintre peşti, iese din bazin fără nici o picătură de apă pe el şi întinde peştele unuia dintre spectatori; spectatorul ia peştele, care se zbate în mâna sa. „Peştele" (al cărui rol simbolic în religia creştină este cunoscut) este o încarnare a iluziei, o dovadă a realităţii „ficţiunii". Divinul este deci tangibil."[21] Peştele este un simbol al elementului Apă, element predominant în roman. Este, „deopotrivă, Mântuitor şi instrument al revelaţiei. Peştele (matsya) este unul din avatarurile lui Vishnu, care-l salvează de la potop pe Manu, legiuitorul ciclului actual; tot el îi înmânează apoi *Vedele*, adică îi dezvăluie întreaga ştiinţă sacră. Or dacă Hristos este adeseori reprezentat ca un pescar, creştinii fiind peşti, căci apa botezului este elementul lor natural şi instrumentul regenerării lor, el este simbolizat printr-un peşte. Astfel el este Peştele ce călăuzeşte Arca bisericească, aşa cum Matsya-avatara o călăuzeşte pe cea a lui Manu.[22]

Spectacolul de „iluzionism" seamănă cu cel al lui Mefisto din *Faustul* lui Goethe ori al lui Woland din *Maestrul şi Margareta*, romanul lui Bulgakov, exilatul în propria ţară. Doar că iluzia devine o materializare efemeră a Divinului. „Doftorul" venit spre vindecare a lumii trebuia să fie însoţit de o femeie, o salvatoare în epoca decăzută a materiei.

După ce Anca Vogel „primeşte alte însărcinări", căzând din scaunul de ministru (aluzie la debarcarea grupului partinic „exterior" Ana Pauker – Vasile Luca – Teohari Georgescu, din martie 1952) [], anchetatorii insistă ca Fărâmă să le desluşească visul Oanei din noaptea nunţii, vis legat de "*beatitudinea Vechiului Testament*" (expresia fiind subliniată în text de către Mircea Eliade, ca pentru a atrage atenţia cititorului neatent). Visul este o apocalipsă clasică, în descendenţa călătoriilor iniţiatice ale lui Enoch (1 şi 2): se face că protagonista înoată în susul Dunării, intră la izvoare într-o peşteră mirifică cu multe lumini, şi când un preot-ghid exclamă că ar fi vorba de luminaţiile de Paşti, "un glas din nevăzut" îl corectează din adânc: "Pe aici nu e Paşte, pentru că pe tărâmul acesta suntem încă în Vechiul Testament".

[19] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, p. 231, 232

[20] Tatiana Petrache, op. cit., p. 60: „**Ion, Ioana** – nume teoforic, continuă ebr. *Yehohanan* „Iahve a avut milă"
[21] ibidem, op. cit., p. 141
[22] Jean Chevalier, op. cit., vol. 3, p. 72

Confirmarea vine din direcţia unei morfologii peste care putem de asemenea trece la o lectură rapidă, dacă nu îi cunoaştem dedesubturile: atât în apocalipsele de tip Enoch, cât şi în apocalipsele mistice ulterioare, de tip *hekhaloth*, călătoria spre palatul celest trece printr-o probă iniţială a apei. În nuvelă, toate "porţile"sunt de asemenea acvatice, fie că e vorba de scufundarea lui Iozi, de pivniţele obsesive ale lui Lixandru, de şuvoaiele stranii de apă ale boierului Iorgu Calomfirescu sau de proba onirică a apei prin care trece Oana, înotând în susul Dunării spre peştera ei magică, veterotestamentară."[23]

Marina, sculptoriţa prezintă enigmatice fluctuaţii de vârstă; seara avea obrazul unei copile, dimineaţa era bătrână. Darvari, robit formei, fuge atunci când îi descoperă semnele senectuţii. „Să încerci marea fugă, să urci, să urci, să urci necontenit! (…) Am să-ţi dau un talisman şi ai să întâlneşti la un moment dat săgeata lui Lixandru!…"[24] îi strigă Marina care repetă întoarcerea la tinereţe într-un misterios timp circular al nopţii, apoi de-a lungul zilei procesul îmbătrânirii într-un timp liniar; toate acestea pentru a nu îmbătrâni cu adevărat niciodată.

Strada Mântuleasa este domeniul central, locul privilegiat al mântuirii, păzit de abulicul (al câtelea?) Fărâmă, Bătrânul divin, şi de ucenicii săi, trimişi în lume spre mântuire.

BIBLIOGRAFIE:

OPERA LUI MIRCEA ELIADE

Pe strada Mântuleasa, Prefaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2006

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ ŞI SPECIALĂ

Alexandrescu, Sorin, *Prefaţă* la Mircea Eliade, *Pe strada Mântuleasa*, ed. cit.
Borbely, Ştefan, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003
Bogdan, Andrei, *Ambiguitate şi semnificaţie în „Pe strada Mântuleasa"* în *Vatra*, nr. 6-7
Botez, Adrian, *Reabilitarea unui arhanghel*, a. w.
Chevalier, J., *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995
Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 2001
Ghica, Matila, *Filozofia şi mistica numărului*, traducere de D. Purnichescu, Postfaţă de C. M. Ionescu, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998
Lovinescu, Vasile, *Creangă şi Creanga de aur*, Ediţie îngrijită de Florin Mihăiescu şi Roxana Cristian, Ediţia a doua, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1996
Petrache, Tatiana, *Dicţionar enciclopedic al numelor de botez*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998

[23] Ştefan Borbely, op. cit., p. 178, 179
[24] Mircea Eliade, *Pe strada* Mântuleasa, p.122

V. VOICULESCU ÎN ATMOSFERA *GÂNDIRII*

Drd. Sorin Gheorghe SUCIU
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

Acest articol este menit să fie o introducere în atmosfera "Gândirii", una dintre cele mai importante reviste literare care a apărut în România între cele două războaie. În acest context, caracterul eclectic al "Gândirii", un eclectism programatic oglindit în gândirea spirituală tradiţională va fi scos în evidenţă ("talentul şi nu dogmatismul vor crea curente şi tendinţe"). Analiza punctului de vedere al lui Voiculescu privind tradiţia reprezintă unul dintre elementele care ne vor ajuta să plasăm "Gândirea" în cadrul cultural în care ideologii literare competitive au contribuit la modernitatea României în perioada interbelică.

Cuvinte-cheie: *caracter eclectic, eclectism programatic, tradiţie, modernitate*

În condiţiile efervescenţei culturale de după război şi Unire, în Cluj se înfiinţează, la 12 mai 1919, Universitatea „Daciei Superioare" (numită ulterior Universitatea „Regele Ferdinand"). Aceasta apare în locul celei construite de împăratul Francisc Iosif I, cu predare exclusiv în limba maghiară, care se va muta la Budapesta şi apoi la Szeged, devenind una dintre cele mai prestigioase universităţi din Ungaria. Departe de a fi adus concordia naţională, Marea Unire, înfăptuită graţie imensului efort şi sacrificiu al Armatei Române şi abilităţii elitei culturale şi politice româneşti de a profita de conjunctura favorabilă oferită de reconfigurarea geopolitică, prilejuieşte acutizarea crizei identitare datorită ritmului „original" de modernizare a României, mult mai rapid decât cel al secolului anterior însă cu sincope ce sunt generate de inadaptarea mijloacelor la tendinţa generală a modernizării paneuropene, tendinţă mai acerbă la noi din cauza unui justificat complex de inferioritate. Această tendinţă a dus, în plan artistic, la violenta sciziune dintre satul idealizat şi oraşul anatemizat de către sămănătorişti şi poporanişti.

Pe de altă parte, există şi o semnificativă componentă negativă a Marii Uniri, şi anume, faptul că şocul reîntregirii a fost mult mai puternic decât se preconizase. Acest aspect este relevat de către Virgil Nemoianu, cel care subliniază existenţa unei „părţi negre" a unirii: „[...] Ei bine, unificarea, nu vreau să spun că a fost un lucru rău istoric, dar a avut şi o parte negativă a ei, fiindcă a zguduit un pic prea tare lucrurile care în cele două jumătăţi erau de fapt binişor aşezate şi mergeau pe o matcă bună şi sănătoasă. E un lucru care trebuie luat în consideraţie. Nu tot ce ţine de unificare a fost ceva frumos sau admirabil."[1]

Astfel, la 1 mai 1921, apare la Cluj revista *Gândirea,* cea care va deveni o placă turnantă[2] a încetăţenitei dihotomii tradiţionalism – modernism din cadrul luptei ideologiilor culturale româneşti. E. Lovinescu sintetizează literatura perioadei interbelice astfel: „procesul de emancipare a conceptului estetic din simbioza « culturalului », sub cele două forme ale etnicului şi eticului, dezlănţuit cu atâta violenţă la începutul veacului este pe cale de a se desăvârşi în conştiinţa artistică a scriitorilor; dacă sub forma lui agresivă şi exclusivă

[1] Virgil Nemoianu, Sorin Antohi, *România noastră. Conversaţii berlineze,* Bucureşti: Institutul European, 2009.
[2] O placă turnantă deoarece în paginile ei vor fi găzduite, paradoxal, dacă ne gândim la programul gândirist, opere cel puţin la fel de moderne precum ale „rivalilor" de la *Sburătorul.* Amintim aici doar lirica expresionistă blagiană şi capodopera lui Mateiu Caragiale.

sămănătorismul ca şi poporanismul au devenit inactuale, nu înseamnă însă că spiritul ce le însufleţea nu trăieşte şi azi sub alte forme potrivite momentului istoric; în definitiv, cele două forţe prezente în orice literatură şi în orice epocă, spiritul creator de înnoire şi spiritul de conservare, dăinuiesc, cum era şi natural, şi se grupează în jurul a două mişcări şi a două reviste principale, *Gândirea* şi *Sburătorul,* sub numele de tradiţionalism şi modernism... ”[3]

Pentru a ne racorda la fluxul actual al abordării temei, Sorin Antohi consideră că această dihotomie trebuie depăşită prin acceptarea formulei modernism – antimodernism. El afirmă că „binomul « tradiţionalism » - « modernitate » a supravieţuit printre « ideile primite » ale istoriei şi culturii române. Semnul echivalenţei se punea astfel între elementele seriei modern (ist) – occidentalist - progresist - comunist (de stânga, în orice caz) – democrat - antifascist, precum şi între elementele seriei considerate diametral opuse, tradiţional (ist) – antimodern (ist) – autohtonist – reacţionar-autoritar/ dictatorial/ totalitar.”[4]

O exemplificare a acestei despărţiri de ape reiese şi din modul de abordare a criticii, până şi lucrarea de referinţă a lui Dumitru Micu[5] fiind tributară prolificului „ism”, sufix prin care se minimalizează, în cazul de faţă, valoarea unei ideologii adverse, *gândirismul* fiind văzut ca o emanaţie negativă a *Gândirii*. Încercarea de recuperare a literaturii de la *Gândirea* ar fi fost, în opinia lui Cornel Moraru, o iniţiativă remarcabilă de nu era secondată de anatemizarea gândirismului printr-o abordare maniheică a problemei. Vorbind despre tipul de democraţie, de fapt, „demofilie”[6], dorit pentru România de către Nichifor Crainic, D. Micu afirmă: „ « Evanghelică » sau nu, pretinsa « democraţie » pe care o propaga avea să-l ducă pe doctrinarul *Gîndirii* în tabăra extremei drepte, în rîndul celor mai sălbatici duşmani ai democraţiei şi progresului. Ideolog al fascismului, Nichifor Crainic avea să angajeze *Gîndirea,* cu timpul, în serviciul celei mai reacţionare şi obscurantiste ideologii, al unei politici scelerate.”[7] Un alt exemplu în acest sens este caracterizarea pe care autorul i-o face lui Vasile Băncilă, cel care se ocupa de sectorul politologiei, politicii culturale, educaţiei şi culturii generale la *Gândirea* şi despre care spune că era un „fecund colaborator (al revistei, s.n.), autohtonist şi etnicist retrograd fără a fi un ortodoxist sectar”.[8] Dacă ne gândim la faptul că „etnicistul retrograd” este cel căruia Lucian Blaga i-a dedicat *Spaţiul mioritic,* ceea ce nu e puţin lucru, putem înţelege amărăciunea din tonul lui Emil Pintea, autorul unei binevenite antologii *Gândirea,* atunci când scrie de „nebuloase vremi” ce au venit la noi după al Doilea Război Mondial, vremi în care „triada credinţă – tradiţie – autohtonism, susţinută de *Gândirea,* devenea în interpretarea ateist-vulgară postbelică o expresie a obscurantismului reacţionar, antisocial, promovat de « cele mai nocive... » etc., în opoziţie cu « cele mai înaintate... » etc. etc. Burghezia proletară s-a simţit întotdeauna inhibată de valoare, de demnitate şi spirit, de tradiţia, ţinută morală şi estetică.”[9]

---

[3] E. Lovinescu. *Scrieri,* vol. 6: *Istoria literaturii române contemporane 1900 – 1937*, ediţie de Eugen Simion, Bucureşti: Editura Minerva, 1975, p. 46.

[4] Sorin Antohi (coordonator), *Cuvânt înainte* la *Modernism si antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, colectia Addenda Cuvântul, Editura Muzeului Literaturii Romane şi Editura Cuvântul, 2008, p. 7.

[5] D. Micu. *Gîndirea şi gîndirismul.*Bucureşti: Editura Minerva, 1975.

[6] Opusă democraţiei, demofilia este termenul folosit de către N. Crainic şi reprezintă o „iubire de popor” în spirit evanghelic, mai exact caritate creştină: „a iubi poporul după modul lui Isus Hristos care, privind gloatele obosite, flămânde şi fără adăpost în amurgul zilei a suspinat: « Milă mi-e de popor! » - iată ce însemnează a practica naţionalismul demofil sau naţionalismul creştin.” (*Despre demofilie – cuvinte pentru studenţii mei* în *Gândirea*. Bucureşti, an. XX, nr. 1, ianuarie, 1941, p. 5)

[7] D. Micu, op. cit., p. 76.

[8] D. Micu, op. cit., p. 168.

[9] Emil Pintea, *Expresia unei generaţii* în *Gândirea. Antologie literară.* Cluj: Editura Dacia, 1992, p. 5.

Revenind la momentul lansării *Gândirii,* ceea ce lipsea Ardealului apare pentru că în „România-Mare, în care atâţia umblă după o pradă ori alta, - mai trebuie să fie şi căi pentru ideal. Gândirea noastră se întemeiază pe faptul că odată, românii mici şi subjugaţi au avut un Luceafăr. Unii din solii Luceafărului au murit, alţii sunt miniştri, mulţi nu mai scriu. În România cea nouă, e o datorie să încercăm a face să apară o revistă – cel puţin tot atât de bună cât a putut să apară în timpuri de asuprire străină."[10] Şi a fost, ocupând un loc central în mişcarea culturală românească a perioadei interbelice. Scoasă de tineri veniţi din toate colţurile ţării, după cum scrie Emil Pintea, *Gândirea* apare „în Clujul de după Marea Unire, urmând « generaţiei fără maestru », mai ales prin eforturile lui Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu şi Lucian Blaga (iată, triangulând ţara, nume devenite însemne ale celor trei deschideri în sus ale trunchiului). Primii doi îi « sfinţiseră » naşterea în restaurantul « New York », având concursul ultimului, revenit de la studii din Viena."[11] Din păcate, după cum vom vedea, *Gândirea* o ia, după numai un an, pe urmele *Luceafărului* şi la propriu, neputând rezista în provincie şi transferându-se la Bucureşti (an II., nr. 10, 20 Decemvrie, 1922), o vreme sub direcţia lui Cezar Petrescu şi Nichifor Crainic, apoi numai sub a celui de-al doilea (1926 – 1944).

Legat de mutarea *Gândirii* la Bucureşti se poate sublinia faptul că Ardealul a fost un mediu extraordinar de formare a intelectualităţii române (prin fireasca sa legătură cu spaţiul cultural de expresie germană) dar nu şi unul de afirmare, datorită gustului artistic al cititorului din spaţiul intracarpatic al acelei perioade, rămas la nivelul sămănătorismului, pe de o parte, dar şi a insuficientei susţineri financiare a faptului de cultură, pe de alta. Pentru ca intelectualii ardeleni să se afirme devenise deja necesară transbordarea lor, cu arme şi bagaje, într-unul din cele două mari centre de cultură românească, Iaşi ori Bucureşti, cu tot cu presupusul lor complex al limbii. Să ne punem, totuşi, o simplă întrebare: cât ar fi însemnat cultura română în ecuaţia celei universale fără aportul rigorii acelora care „nu ştiu să scrie"?

Primul număr al revistei conţine *Cuvinte*-le *pentru drum,* articolul-prefaţă nesemnat, redactat, după cum au dezvăluit ulterior, de Adrian Maniu şi Cezar Petrescu. Lipsa de program este subliniată aici, inspiraţia şi valoarea individuală fiind reperele cu care pleacă la drum *Gândirea*: „Încă ceva. Mai e obiceiul ca atunci când închei această primă pagină, să arăţi un criteriu, un program de activitate fixă, un sistem după care întreg grupul va intra în bloc în nemurire. Cu asemeni programe infailibile pierd şi jucătorii de ruletă, şi au pierit şi multe reviste. Nu ne-am strâns laolaltă să fim mai tari ca turmă. – Pe drumul « Gândirei » fatal fiecare e răzleţ şi izolat. Drumul e deschis – altul pentru fiecare; şi înţelegem a recunoaşte dela[12] primul pas, că fiecare va ajunge acolo, unde puterile sale sunt în stare să-l ducă."[13] Eclectismul revistei se va păstra, aşa cum au dorit iniţiatorii acestui adevărat fapt de cultură ce a fost *Gândirea,* şi va reprezenta salvarea de la căderea în derizoriul politicii, după alunecarea tot mai accentuată a directorului ei în extrema dreaptă a eşichierului politic. Viziunea de largă respiraţie a iniţiatorilor revistei apare în cel de-al doilea număr al *Gândirii*: „Lămuriam încă odată pentru nerăbdători, că nu am voit a reprezenta un curent sau o tendinţă.

---

[10] *Cuvinte pentru drum* în *Gândirea,* Cluj, an. I., nr. 1, mai 1921, p. 1, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/1921-1922/BCUCLUJ_FP_279479_1921_1922_001_001.pdf

[11] Emil Pintea, op. cit., p. 5.

[12] Citatele din *Gândirea* folosite în această lucrare vor fi redate după forma originală.

[13] *Cuvinte pentru drum* în *Gândirea.* Cluj, an. I., nr. 1, mai 1921, p. 1, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/1921-1922/BCUCLUJ_FP_279479_1921_1922_001_001.pdf

Aşteptăm cristalizarea lor, în jurul nostru ori altora, se va vedea. Până atunci şi poate chiar de acolo înainte, vom deschide larg coloanele tuturor scriitorilor şi tuturor talentelor (nu e totuna), ce se vor fi simţind bine sub modesta copertă a săracei noastre reviste. În anemica noastră mişcare literară nu este încă loc astăzi decât pentru publicaţii eclectice. Ori-ce alte încercări s'au dovedit hazardate. Timpul va cerne mediocrităţile şi va lăsa în lumină numai talentele robuste. Şi talentele nu dogmatismul vor creia curente şi tendinţe."[14]

În ordine cronologică, *Gândirea* este ultima dintre revistele literare importante ale perioadei, după *Sburătorul* lui Eugen Lovinescu (1919) şi *Viaţa românească* (care reapare în 1920, reapariţia ei fiind pregătită de editarea *Însemnări*-lor *literare,* scoasă de Mihail Sadoveanu şi George Topârceanu la Iaşi, în 1919). *Gândirea* se plasează în descendenţa *Sămănătorului* şi împotriva „spiritului internaţionalist" al vremii, lucrând, până la conflictul iniţiat de *Sensul tradiţiei,*[15] în tandem cu *Viaţa românească*. Toţi colaboratorii importanţi ai revistei ieşene se întâlnesc, destul de frecvent, şi în paginile *Gândirii* (Mihail Sadoveanu, Mihai Ralea, Al. Philippide, Demostene Botez, Al. O. Teodoreanu, Ionel Teodoreanu). Lui M. Sadoveanu, revista clujeană îi dedică aproape un întreg număr (nr. 3-4, din 5-20 iunie, 1923) cu prilejul intrării acestuia în Academia Română. De partea cealaltă, după cum ne arată D. Micu, publicaţia ieşeană publică regulat recenzii ale *Gândirii* în cadrul rubricii *Revista revistelor*. „Punctele de vedere formulate de Cezar Petrescu însuşi, în notele de la *Cronica măruntă* şi în rarele sale articole de atitudine literară, sînt în concordanţă deplină cu principiile orientative ale revistei din Iaşi. Fără a pleda pentru respingerea influenţelor străine, directorul *Gîndirii* se declară pentru o cultură cu caracter *naţional*, neaservită modelelor apusene."[16]

Odată cu *Parsifal,*[17] apele încep să se agite în peisajul luptei dintre ideologiile culturale româneşti interbelice, cu toate că cei de la *Viaţa românească* nu reacţionează încă. Mergând pe urmele lui Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*)[18] şi spre deosebire de acesta, N. Crainic vede salvarea de la declinul adus de înăbuşirea culturii de către civilizaţie doar prin prisma religiei, a ortodoxismului, în mod special.

De remarcat faptul că replica la *Parsifal* nu vine din exterior, de la adversarii „tradiţionali", ci din interior, de la Tudor Vianu, ceea ce dovedeşte, dacă mai era nevoie, spiritul adevărat al *Gândirii*, eclectismul şi neînregimentarea, talentul şi valoarea individuală. De altfel, la începuturi, în interiorul *Gândirii* existau trei curente în ceea ce priveşte „modalitatea înrădăcinării în etnic", după cum remarcă D. Micu. Astfel, o direcţie era cea moderat tradiţionalistă, eclectică şi receptivă la tendinţele novatoare, susţinută de Cezar Petrescu. Urma apoi, linia celor ce doreau să aşeze *Gândirea* „în brazda trasă de *Sămănătorul*", fapt ce explică atragerea lui Nicolae Iorga (pentru scurt timp). Radical tradiţionaliştii reprezintă cea de-a treia ramură, una neosămănătoristă, cu Pamfil Şeicaru în prim-plan. Tudor Vianu, în *Statul ca îndreptar,*[19] propune „în locul « culturalismului etnic », prezentat ca expresie anacronică a provincialismului, universalismul, ideea cooperării între

[14] *Cronica măruntă* în *Gândirea*. Cluj, an I, nr. 2, 15 mai 1921, p. 38, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/
[15] Nichifor Crainic, *Sensul tradiţiei* în *Gândirea,* Bucureşti, an. IX, nr. 1-2, 1929, pp. 1-11.
[16] D. Micu, op. cit., p. 16.
[17] Nichifor Crainic. *Parsifal* în *Gândirea.* Bucureşti, an. III, nr. 8-9, 10-20 ianuarie, 1923.
[18] Oswald Spengler, *Declinul occidentului.* Bucureşti: Editura Beladi, 1996.
[19] T. Vianu. *Statul ca îndreptar* în *Gândirea.* Bucureşti, an. III, nr. 11, 5 februarie 1924.

popoare."[20] După cum se vede, polemica vine, la această dată, din interior. De altfel, pe tot parcursul existenţei sale, *Gândirea* a găzduit articole şi eseuri ce contraziceau doctrina gândiristă, după cum subliniază şi D. Micu. „Fără a mai oferi, ca înainte de 1926, spectacolul unui conglomerat de atitudini artistice şi chiar ideologice, revista continuă, spre sfîrşitul deceniului al patrulea, să publice studii, eseuri, articole nu doar neutre faţă de doctrina gândiristă, şi chiar de întreaga orientare a revistei, dar chiar în contradicţie principială cu ea, precum multe din acele ale lui Tudor Vianu. Chiar personalităţi din echipa întemeietorilor publicaţiei, şi care, împreună cu alţii, au constituit, pe o întinsă perioadă, nucleul grupării, se găsesc, teoretic, pe poziţii diferite, chiar diametral opuse – *în cadrul aceleiaşi orientări generale: antimaterialiste, spiritualiste.*"[21] (s. n.)

Dar, articolul ce a inflamat polemicile pe tema priorităţilor culturale româneşti şi care a determinat ruptura şi conflictul cu *Viaţa românească* a fost *Sensul tradiţiei*, aşa cum am amintit anterior. După ce elimină din moştenirea sămănătoristă elementele ce nu mai sunt de actualitate („ideea istorică" şi „ideea folklorică" ce fuseseră subordonate idealului unionist), N. Crainic îl citează pe Nicolai Berdiaiev: „Cultura - zice Nicolae Berdiaev – e legată de cult; ea se desvoltă pornind din cultul religios; ea e rezultatul diferenţierii şi a extensiunii cultului. Cugetarea filosofică, cunoaşterea ştiinţifică, arhitectura, pictura, sculptura, muzica, poezia şi morala, – totul e cuprins în cultul Bisericii, organic şi integral, sub o formă încă nediferenţiată. Cultura e legată de cultul strămoşilor şi de tradiţie. Ea e plină de un simbolism sacru; ea poartă în sine semnele şi imaginile unei realităţi de ordin spiritual."[22] N. Crainic sintetizează apoi: „Peste pământul, pe care am învăţat să-l iubim din *Semănătorul*, noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe. Noi vedem substanţa acestei Biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică. Pentru noi şi pentru cei cari vor veni după noi, sensul istoriei noastre şi al vieţii şi artei populare rămâne pecetluit dacă nu ţinem seamă de factorul creştin. El e tradiţia eternă a Spiritului care, în ordine omenească, se suprapune tradiţiei autohtone."[23]

Devine oportună, astfel, amintirea conflictului ce a dus la ruptura dintre Lucian Blaga şi teologii *Gândirii* (Dumitru Stăniloaie, în special) şi de N. Crainic însuşi, conflict datorat neccceptării dogmei gândiriste de către filosoful ce considera religia o componentă a culturii. El i-a reproşat lui N. Crainic faptul că a îngustat sfera de valabilitate axiologică a ortodoxismului transformându-l într-un principiu de doctrină. L. Blaga privea ortodoxia prin prisma matricei stilistice relevând, astfel, caracterul său profund organic. În *Spaţiul mioritic*[24] el pune în oglindă cele trei mari componente ale creştinătăţii (catolicismul, protestantismul şi ortodoxia) apelând chiar şi la comparaţii arhitectonice. De fapt, L. Blaga nu a aderat la nici unul dintre curentele epocii, fie el tradiţionalism ori modernism, ci a propus o orientare spre arhaic, prin expresionismul său accesând zăcămintele noastre ancestrale, prelatine, „barbare".[25] Fără să nege dominanţa latinităţii în spiritul românesc, L. Blaga afirmă: „Avem (...) şi un bogat fond latent slavo-trac, exuberant şi vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului, răsărind puternic în conştiinţe. Simetria şi

[20] D. Micu, op. cit., p. 20.
[21] D. Micu, op. cit., p. 58. (Cu recomandarea de a se trece peste limbajul specific epocii comuniste)
[22] N. Berdiaev. *Destinul culturii* în *Chroniques, II, Le roseau d'or* apud N. Crainic, *Sensul tradiţiei* în *Gândirea,* Bucureşti, an. IX, nr. 1-2, 1929, p. 8.
[23] N. Crainic, op. cit., p. 10.
[24] L. Blaga, *Trilogia culturii. Spaţiul mioritic,* Editura Oficiului de Librărie Bucureşti, Bucureşti, 1937, pp. 126-128.
[25] Termen nefericit exprimat ce a determinat nişte corecturi ale lui Blaga la articolul său din tinereţe, *Revolta fondului nostru nelatin,* în eseul *Despre rasă ca stil,* publicat în *Gândirea,* an. XIV, nr. 2, februarie, 1935.

armonia latină ne e adeseori sfârticată de furtuna care fulgeră mulcom în adâncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc."[26]

Referindu-se la liniile de conduită ale celor ce au constituit *Gândirea,* Lucian Blaga afirmă: „*Gândirea* a avut câteva linii de conduită, atitudini, orientări. (...) Personalităţile grupate în jurul revistei se întregeau de multe ori, dând publicaţiei siguranţă şi supleţe şi o înfăţişare mişcată, de manifestări uneori aproape contrapunctice..."[27] Continuând ideea lui Blaga, D. Micu împarte direcţiile din cadrul *Gândirii* astfel: „În prima categorie (« dreapta » *Gîndirii)* intră, alături de Crainic, eseişti ca Radu Dragnea, Petre Marcu-Balş, D. Stăniloaie şi o întreagă armată de publicişti recrutaţi după 1930; în cealaltă, între alţii, Blaga, Dan Botta, într-un fel şi Ion Petrovici. Pe o poziţie intermediară stă Vasile Băncilă, îndatorat filosofic lui L. Blaga, dar exprimînd uneori vederi politico-ideologice în concordanţă cu acelea ale lui Nichifor Crainic. Literaţii urmează, în imensa majoritate, orientarea de « stînga ». În « ogaşele dogmatice ale ortodoxiei creştine » se menţin doar cîţiva, dintre cei de a doua mînă îndeosebi: Sandu Tudor, George Gregorian, Donar Munteanu. Dintre fruntaşi (parţial): Vasile Voiculescu, Ion Pillat (doar în *Biserica de altădată*), Victor Papilian."[28]

Prima teoretizare a ortodoxismului gândirist o reprezintă eseul lui N. Crainic, intitulat *Isus în ţara mea* [29]*,* eseu în care „toate principalele teze ale viitoarelor articole de directivă estetică gîndiristă se găsesc, embrionar."[30] Pentru început trebuie făcută distincţia clară, după cum o face şi D. Micu în lucrarea des citată aici, dintre ortodoxismul promovat de *Gândirea* şi ortodoxie, ştiut fiind faptul că, în general, Biserica Ortodoxă Română şi revista condusă de N. Crainic s-au cam ignorat reciproc, spre regretul acestuia din urmă, chiar dacă E. Lovinescu a afirmat într-un articol faptul că *Gândirea* ar fi reprezentat, indirect, vocea Sfîntului Sinod al B.O.R. Eseul, căruia D. Micu îi remarcă „seducţia artistică" şi „frumuseţea poematică", critică B.O.R. pentru căderea într-un ritualism ineficient. „După cum, ca putinţă culturală, Biserica nu dă mai mult decât o caricatură a graiului românesc, tot aşa, ca putere spirituală, nu dă decât caricatura religiei adevărate. O ironie răzbunătoare aşează pe preot, în stima publică şi'n rolul său, între moaşa comunală şi baba descântătoare. Fermecele babei se întrec în efect cu slujbele popei. Iată rezultatul la care a ajuns, prin sine însăş, ortodoxia noastră exclusiv ritualistă. In creerul bisericesc adormit nu s'a oglindit realitatea vieţii în mijlocul căreia el era menit să lucreze."[31] O ilustrare elocventă a acestei realităţi va face V. Voiculescu, peste ani, într-una din povestirile sale, *Lacul rău,* unde baba Savila îl eclipsează complet pe preotul adus să salveze trupul şi sufletul unui tânăr înecat ce tulburase ordinea străveche prin faptul că, din teribilism şi sub influenţa aburilor alcoolului, cutezase să se avânte în apele lacului. „ « Nu se poate să-l laşi peştilor, părinte, că e suflet de creştin, fecior de-al nostru şi se cade pus în pământ închinat. » Şi îl întindeau toţi ca nişte cîini, trăgîndu-l de anteriul ponosit. Iată că tocmai cînd popa se smucea să scape, sosi la iezer, păşind anevoios în cîrjă, o arătare, o mogîldeaţă, abia ţinîndu-se pe picioare: bătrîna Savila, strămoaşa satului, intră în gloata

[26] L. Blaga. *Revolta fondului nostru nelatin* în *Gândirea.* Cluj, an I, nr. 10, septembrie, 1921, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/
[27] L. Blaga. *Nichifor Crainic* în *Gândirea,* Bucureşti, an. XX, nr. 6, iunie, 1941, p. 281 disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/
[28] D. Micu, op. cit., p. 60.
[29] N. Crainic. *Isus în ţara mea.* Bucureşti, an. II, nr. 11-12, ianuarie, 1923, pp. 117-120 disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/
[30] D. Micu, op. cit., p. 60.
[31] N. Crainic, op. cit., p. 119.

zgomotoasă, aducînd în gheba spatelui cuminţenia celor peste o sută douăzeci de ani ai ei... Cum o văzură, o înconjurară toţi. Popa înlemni locului..."[32]

Revenind la eseu, autorul susţine că religiozitatea este caracteristică mai ales popoarelor agricole care „aruncă sămânţa în brazdele pământului şi nădejdea în zorii văzduhului". În cultura românească, în opinia lui N. Crainic, ar fi vorba de o dublă tendinţă: etosul românesc, descoperit de sămănătorişti, care se spritualizează, pe de o parte, şi mistica creştină ce se autohtonizează. De aici şi preferinţa lui N. Crainic pentru un alt Isus, „nu Isus de pe Golgota, ci Isus din staulul vitelor, nu Isus din Ghetsimani, ci Isus din Cana Galileii, nu Isus din pustia ispititoare, ci Isus din parabola sămănătorului, nu Isus retezând încâlcitele subtilităţi ale rasei cărturarilor şi fariseilor, ci Isus din mijlocul oamenilor naturii, simpli, sănătoşi şi buni ca şi ea."[33] Discutând fragmentul acesta, D. Micu conchide: „Propunînd artei naţionale drept obiect de inspiraţie un Isus agricol, eseistul edifică baza teoretică a unui nou idilism, diferit de cel sămănătorist doar prin adaosul religios. Tocmai această cale aveau să o urmeze mulţi dintre poeţii cultivaţi la *Gîndirea*, inclusiv unii dintre cei mai proeminenţi (Pillat, Voiculescu), şi înaintea lor Nichifor Crainic însuşi; Blaga însă avea să fructifice liric atributele celelalte ale personalităţii cristice, indicate de *nu*-urile din eseul lui Crainic, revelate în grădina Ghetsimani şi în « pustia ispititoare ».[34]

Unul dintre pilonii literaturii de la *Gândirea* (alături de Lucian Blaga, Adrian Maniu, Aron Cotruş dar şi de bunul său prieten, Ion Pillat, cel care l-a determinat să scrie în continuare poezie) este V. Voiculescu. El apare pentru întâia oară în paginile revistei în numărul din ianuarie 1927. Până la acea dată, publicase, după debutul, din 3 martie 1912, cu poezia *Dorul* (în *Convorbiri literare)*, volumele *Poezii* (1916), *Din Ţara Zimbrului* (1918) şi *Pîrgă* (1920), cel în care majoritatea criticilor văd deja originalitatea poeziei voiculesciene. În numărul în care debutează la *Gândirea,* la loc de cinste, imediat după editorialul lui N. Crainic, *Între Apollo şi Isus,* vin trei poezii de-ale sale: *Pe decindea Dunării, Argonaut* şi *Sufletul.*[35] Astfel, poetul ce a fost văzut, de către o parte a criticii, „gândirist înaintea *Gândirii"*, îşi începe colaborarea la, probabil, cea mai importantă revistă literară interbelică. Ca număr de apariţii în paginile revistei se află pe locul secund, depăşit doar de bunul său prieten, Ion Pillat.

Dintre textele voiculesciene, unul relevant pentru tema abordată aici apare în primul număr din anul 1932 al *Gândirii. Lupta cu îngerul*[36], viziunea lui V. Voiculescu asupra episodului veterotestamentar, cade pe direcţia ortodoxistă a lui N. Crainic având, totuşi, nuanţe diferite. „Oricum, îndemnul îngerului e totdeauna lupta. Numai Satana e ispită, vrajă de câştig uşor asupra a tot cât cuprinzi cu ochii... Minunea cea mare a fost că atingerea cu îngerul îl întărea pe om. El devenia mai puternic, pe măsură ce se îndelunga îmbrăţişarea. Virtutea lui creştea, cu cât dura misterioasa iniţiere. Iacob se împuternicia ca Anteu, dar spre deosebire de acela, nu atingând pământul ci cerul coborând în înger. Omul alăturat de înger sugea fluid sfânt, care trecea în el ca în legea vaselor comunicante, din cel plin în cel gol, prin mediatorul înaripat încât precursorul lui Cristos a trebuit să se smulgă cu violenţă din veriga

[32] V. Voiculescu. *Lacul rău* în *Opera literară. Proza*. Bucureşti: Editura Cartex 2000, 2003, p. 123.
[33] N. Crainic, op. cit., p. 118.
[34] D. Micu, op. cit., p. 65.
[35] V. Voiculescu, *Pe decindea Dunării, Argonaut, Sufletul* în *Gândirea.* Bucureşti, an VII, nr. 1, ianuarie, 1927, pp. 5-7, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/, accesat la 08.02.2011.
[36] V. Voiculescu, *Lupta cu îngerul* în *Gândirea.* Bucureşti, an XII, nr. 1, ianuarie, 1932, pp. 26-27, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/, accesat la 09.02.2011.

ce-l strângea din ce în ce mai cumplit, înainte de a se umple de el omul întreg... Căci nu era el messia, menit să săvârşiască deplin transfuzia divină."[37] Se poate observa aici ideea sofianicului, a transcendentului care coboară, idee scumpă atât lui N. Crainic cât şi lui L. Blaga.

Pe de altă parte, V. Voiculescu, la fel ca L. Blaga, nu agreează tendinţa de închistare în doctrină a gândirismului. Încercând să facă ordine prin terminologia voiculesciană (folosită în teoria cu privire la artă şi tradiţie), Mircea Braga observă efortul creatorului de „a evita separarea tranşantă de excesul « gîndirist »,"[38] separare pe care L. Blaga nu a ezitat să o facă. El remacă faptul că poetul se delimitează, totuşi, de această direcţie exemplificând printr-o replică a lui Voiculescu din interviul acordat lui I. Valerian: „Tradiţionalismul se naşte, nu se face... N-aş refuza inspiraţiei mele un subiect cu caracter tradiţionalist, dar nu înţeleg să abuzez. De aici şi pînă la *sistema* – subl. ns. M.B. – tradiţionalistă e o prăpastie."[39] Acelaşi M. Braga observă o similitudine între modul în care L. Blaga „regândeşte mitul creştin în termenii unui pronunţat panteism,"[40] refuzând dogmatismul, şi abordarea voiculesciană din *Sacul cu cartofi*, o reluare în proză, din 1953, a unui „poem dramatic" elaborat şi publicat în 1934, unde „sînt infirmate orice mobiluri ortodoxist gîndiriste."[41] „Paznicul singur crescuse pînă a-l înţelege cu inima... în inima lui s-a răsfrînt de acum încolo toată drama din sufletul tînărului. Rînd pe rînd a fost, cu Iţic odată, ucenic la rabin şi la preot, a învăţat cu osîrdie legile, le-a simţit întîi dulci, apoi strîmpte, amare şi le-a zvîrlit ca să se facă ateu, bezbojnic... Omul blînd din popor, aluatul acela de moldovean paşnic cu rusnac aiurit, întruchipează mulţimea, gloata sătulă de varga lui Moise şi crucea lui Isus, setoasă de nou, lacomă [de] senzaţional, gata să pornească pe căi aspre, nemaiumblate. Cuvintele lui Iţic cad în mintea lui ca razele magnetice din privirile unui fachir pe pamîntul în care va creşte numai în cîteva ceasuri, dintr-o sămînţă atunci pusă, un copac întreg."[42]

În completare, pare oportună sublinierea modului în care vede V. Voiculescu relaţia dintre artă şi credinţă: „Mă întrebaţi despre credinţă şi expresia ei lirică? Despre artă şi credinţă?.. Vă voi răspunde în ce priveşte înotul, cu cât gesturile în apă sânt mai mari şi mai gălăgioase, cu atât înotătorul e mai slab, mai nesigur, aproape de înecare. Neştiutori, începătorii fac cele mai sgomotoase, dezordonate şi grandilocvente gesturi cu braţele şi picioarele... Înotul perfect, se face fără opintiri, e nesimţit.. Pluteşti, aproape cufundat întreg în apă, abia mişcând.. Astfel e înotul de fond, înotul serios în mare şi ocean.."[43]

În final, se poate afirma cu certitudine faptul că revista *Gândirea* a reprezentat unul dintre centrii nervoşi ai ideologiei culturale interbelice româneşti. Ca revistă literară, fie şi doar simplul fapt (nu chiar simplu, la o adică) că în paginile ei a publicat Mateiu Caragiale una dintre capodoperele literaturii române, *Craii de Curtea-Veche,* ar recomanda-o pentru coroniţa de premiant. O apreciere deosebită vine din partea unui reprezentant de marcă al

[37] ibidem, p. 27.
[38] Mircea Braga, *V. Voiculescu în orizontul tradiţionalismului,* Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 69.
[39] I. Valerian, *De vorbă cu... V. Voiculescu* în vol. *Cu scriitorii prin veac,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 239 *apud* M. Braga, op. cit., p. 68.
[40] M. Braga, op. cit., p. 127.
[41] ibidem, p. 128.
[42] V. Voiculescu, *Sacul cu cartofi* în *Opera literară. Proza*. Bucureşti: Editura Cartex 2000, 2003, p. 411.
[43] V. Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor şi medic* în *Gândirea,* Bucureşti, an XIV, nr. 8, octombrie, 1935, p. 400, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/, accesat la 09.02.2011.

modernităţii vieneze, ca să fim în ton cu lucrarea lui Moritz Csáky[44], Hugo von Hofmannsthal : „Noi, scriitorii germani, am fi mândri să avem o revistă literară ca a voastră. O comparaţie cu *La Nouvelle revue française,* sau cu corespondenta ei de peste Rin, *Die Neue Rundschau* e în avantajul *Gândirii.”*[45] Pornită la drum pe urmele *Luceafărului* sibian, a fost nevoită, la fel ca şi acesta, să se mute la Bucureşti. Eclectismul reprezintă una din coordonatele *Gândirii,* prestigiul acesteia venind din multitudinea de opinii găzduite în paginile ei. Marea majoritate a scriitorilor şi criticilor interbelici au colaborat aici, chiar dacă unii dintre ei doar pentru o scurtă perioadă. Doi dintre pilonii pe care s-a sprijinit literatura de la *Gândirea* au fost V. Voiculescu şi Ion Pillat. Credinţa adâncă a primului dintre ei, şi creaţia literară ce a rezultat din această credinţă, s-a pliat, cu delimitările amintite anterior, pe direcţia ortodoxistă şi autohtonistă imprimată de Nichifor Crainic. Direcţiile divergente, de multe ori, ale colaboratorilor revistei, cantonate însă în cadrul aceleiaşi orientări spirituale, au dat credibilitate acesteia, chiar dacă alunecarea spre extrema dreaptă a liderului *Gândirii,* Nichifor Crainic, şi încercarea de anexare la carul funerar al politicii i-au cam decolorat aureola, în zilele de final, determinând un tratament ostil din partea criticii patronate de regimul comunist ce s-a instaurat după război.

Bibliografie:

Antohi, Sorin (coordonator). *Modernism si antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, colecţia Addenda Cuvântul, Editura Muzeului Literaturii Române şi Editura Cuvântul, Bucureşti, 2008.

Blaga, Lucian. *Nichifor Crainic* în *Gândirea.* Bucureşti, an. XX, nr. 6, iunie, 1941, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/.

Blaga, Lucian. *Revolta fondului nostru nelatin* în *Gândirea.* Cluj, an I, nr. 10, septembrie, 1921, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/.

Blaga, Lucian. *Trilogia culturii. Spaţiul mioritic.* Bucureşti: Editura Oficiului de Librărie, 1937.

Braga, Mircea. *V. Voiculescu în orizontul tradiţionalismului,* Bucureşti: Editura Minerva, 1984.

Crainic, Nichifor. *Isus în ţara mea.* Bucureşti, an. II, nr. 11-12, ianuarie, 1923, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/.

Crainic, Nichifor. *Parsifal* în *Gândirea.* Bucureşti, an. III, nr. 8-9, 10-20 ianuarie, 1923, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/.

Crainic, Nichifor. *Sensul tradiţiei* în *Gândirea,* Bucureşti, an. IX, nr. 1-2, 1929, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/.

Csaki, Moritz. *Viena şi Europa Centrală. Modernitatea vieneză – Postmodernitate – Globalizare* în *Secolul 21,* nr. 7-8-9, 2003, disponibil la http://www.secolul21.ro/viena16.htm.

Lovinescu, E. *Scrieri***,** vol. 6 (*Istoria literaturii române contemporane 1900 – 1937*, ediţie de Eugen Simion), Bucureşti: Editura Minerva, 1975.

Micu, Dumitru. *Gîndirea şi gîndirismul.* Bucureşti: Editura Minerva, 1975.

[44] Moritz Csáky. *Viena şi Europa Centrală. Modernitatea vieneză – Postmodernitate – Globalizare* în *Secolul 21*,nr. 7-8-9, 2003, pp. 17-18 disponibil la http://www.secolul21.ro/viena16.htm accesat la 20.01.2011.

[45] Hugo von Hofmannsthal apud Emil Pintea, op. cit., p. 6.

Nemoianu, Virgil. Antohi, Sorin. *România noastră. Conversaţii berlineze,* Bucureşti: Institutul European, 2009.
Pintea, Emil. *Gândirea. Antologie literară.* Cluj: Editura Dacia, 1992.
Vianu, Tudor. *Statul ca îndreptar* în *Gândirea,* Bucureşti, an. III, nr. 11, 5 februarie 1924.
Voiculescu, V. *Confesiunea unui scriitor şi medic* în *Gândirea,* Bucureşti, an XIV, nr. 8, octombrie, 1935, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/
Voiculescu, V. *Lacul rău* în *Opera literară. Proza*. Bucureşti: Editura Cartex 2000, 2003.
Voiculescu, V. *Lupta cu îngerul* în *Gândirea.* Bucureşti, an XII, nr. 1, ianuarie, 1932, disponibil la http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gandirea/

ANA BLANDIANA – DESPRE MIRACOLUL ALTERITĂŢII

Drd. Irina ZAMFIR
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi

În sens general, se poate spune că alteritatea este, în acelaşi timp, condiţie şi instrument al dinamicii identitare. În peisajul literar în care diferenţa e evaluată drept suprema valoare, Ana Blandiana face excepţie de la regulă. A fi sau a nu fi ca alţii nu reprezintă pentru spiritul blandian totul. Satisfacţia autentică revendicată de elitişti este nu cunoaşterea, cât recunoaşterea poeziei, în sensul cunoscutului paradox de care însăşi eseista Ana Blandiana vorbea: nu e greu să fii nou, e greu să fii etern!

Cuvinte-cheie: *alteritate, dinamică identitară, diferenţă, recunoaşterea poeziei, etern*

Fiică a Transilvaniei, născută în miezul unui veac tragic, ANA BLANDIANA, auzind chemarea Poeziei, fără a fi vinovată sau a avea un merit, va îmbrăca veşmântul nobil al „*cântăreţilor bolnavi"*, pentru a rosti suferinţa inefabilă a fiinţării identităţii ca alteritate. Toată literatura modernă, care vorbeşte despre odiseele ce duc la mari descoperiri, pledează în numele avizării următoarei emoţii: *„Asemănarea nu asemuieşte pe cât deosebeşte diferenţa. Natura s-a silit să nu facă nimic care să nu fie diferit de ceea ce a făcut anterior"*[1]. Această uimire ţine de ceea ce Hannah Arendt va numi *„miracolul"*, iar Emanuel Lévinas *„miracolul exteriorităţii"*. Jocul e existent încă de la Platon între *Acelaşi* şi *Celălalt*, ca genuri ale fiinţei, categorii traduse de moderni ca joc între *eu* şi *non-eu*. E evident caracterul „paradoxal" al identităţii.

De la afirmaţia lui Heraclit, conform căruia nu te poţi scălda de două ori în acelaşi râu, la aforismul lui A. Rimbaud: *„Eu este un altul"*, formule care subliniază faptul că identitatea se construieşte prin confruntarea dintre acelaşi şi altul, dintre simultaneitate şi alteritate, sunt nenumărate[2]. În lucrarea *„Soi même comme un autre"*, Paul Ricoeur se desprinde de eul suveran şi transparent al lui Descartes, un *eu* care cugetă, şi care are despre sine o intuiţie nemijlocită, şi propune un sine înrădăcinat în istorie, despre care nu avem cunoştinţe decât indirect (prin semne, simboluri, texte).

Fără a fi cazul să invocăm neajunsuri în înţelegerea ori apropierea de spiritul şi viaţa Anei Blandiana, ne complacem să ne descoperim, descoperind-o drept *„poetul tânăr"*, care, cu siguranţă, prin text şi dincolo de text, a încercat să verifice utopicul imperativ *„Noace te ipsum!*". În doar câteva versuri, esenţializează sensul unic şi ireversibil al existenţei umane: *„Sunt / Asemenea / Nisipului clepsidrei care poate fi timp / Numai în cădere..." (Carantină).* Timpul nu există decât graţie sublimei noastre *„căderi"*, ce dă *„greutate"* vieţii (fie că vorbim de asemănare, de conştiinţă de sine, disculpare sau vină). Sensul, menirea poeziei nu este de a da verdicte, soluţii, ci sclipiri problematizante. În sensul acesta, se pare că Ilie

[1] Montaigne, *Eseuri*, III, Bucureşti, Editura Minerva, 2002, p. 13.
[2] Gilles Ferreol, Guy Jucqois (coord), *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, traducere Nadia Farcaş, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 328.

Constantin e îndreptăţit să-şi pună următoarele întrebări: *„Fără păcatul originar Universul ar fi o clepsidră goală? O secundă – eternitatea în absenţa Omului?”*[3]

Sinele nu se poate percepe decât pornind de la altul. Această structurare prin alteritate se află în centrul interacţiunii verbale, acolo unde *eu* îl constituie pe *tu* şi reciproc: *„Atunci când spunem înţeleg că tu eşti capabil să te desenezi pe tine însuţi drept eu.”*[4] O formulare analoagă găsim şi după Emil Benveniste, pentru care instalarea subiectivităţii în limbaj este cea care creează categoria persoanei. Reciprocitatea din cadrul relaţiei – o diferenţă fundamentală dintre Ricoeur şi Lévinas, al doilea propunând o abordare asimetrică în care „*celuilalt i se conferă prioritate asupra subiectului”*[5], nu e decât una din formele necesarei luări în considerare a alterităţii în construirea identităţii personale. În sens general, se poate spune că alteritatea este, în acelaşi timp, condiţie şi instrument al dinamicii identitare.

În peisajul literar în care difernţa e evaluată drept suprema valoare, Ana Blandiana face excepţie de la regulă. A fi sau a nu fi ca alţii nu reprezintă pentru spiritul blandian totul. Unicitatea nu se revendică explicit, de vreme ce se subscrie *„viciului nepedepsit”* al luării în posesie a cuvântului, robită fiind în mod conştient călătoriei prin Poezie, *Insula din ziua de ieri*, după numele originalului roman al lui Umberto Eco. Satisfacţia autentică revendicată de elitişti este nu cunoaşterea, cât recunoaşterea poeziei, în sensul cunoscutului paradox de care însăşi eseista Ana Blandiana vorbea: *nu e greu să fii nou, e greu să fii etern!*

Eternitatea poate fi cucerită nu prin spectaculozitatea originalităţii, cât printr-o *„suferinţă în sine”* creatoare de poezie. De altfel, reputaţia Anei Blandiana, dacă pentru unii e pe deplin justificată, pentru alţii rămâne misterioasă, şi, totuşi, o calitate trebuie recunoscută, invocându-l în sensul acesta pe Ion Barbu, care o găseşte vinovată doar de faptul că este onestă, că nu aruncă ostentativ acele *„grămezi de gunoi erudite”*.

Cronotopia poeziei depăşeşte cadrele limitative şi prozaice ale existenţei, înfruntând valurile eternităţii, devenind favorabil refugiului, păstrării inocenţei şi vieţii paradisiace sau izolării, alienării, frustrării, abandonului şi pedepsei. Categoria sublimului naşte miracolul alterităţii: *„Toţi cei care ating sublimul seamănă unii cu alţii”*[6], marii poeţi seamănă cu toţii între ei. Pentru a fi mai convingători, vom trece cuvintele de mai sus prin *„vama metaforei”,* recunoscând că poezia originală străluceşte, iar cea eternă luminează!

Poetul nu are stări, ci revelaţii, nu se bucură şi nu se întristează, ci ia cunoştinţă de bucurie şi de tristeţe. Dacă poezia a uitat lumea din care a ieşit, ca un abur, poetul devine o făptură suferindă de *„mica amnezie”*, discursul revelând aspiraţia expresiei spre miracolul alterităţii. Lirismul nu-şi are seva, puterea de a simţi lumea sau de a o transfigura, ci este emanaţia impersonalizării. Se poate recunoaşte *„exponentul fără memorie”*[7], însă nu prin accident biologic, ci printr-un exerciţiu expiator sau, se poate vorbi, despre o uitare strategică a fiinţei subiective, de îndepărtare vârstelor *„inferioare”*. Obosit de experienţă morală („*Mă uit în trecut şi nu înţeleg / Urmele paşilor mei”*), conştient că îngerii cad *„nu din păcat, ci din oboseală”*, poetul simte nostalgia „repaosului”: „*Durere limpede, moartea m-a-ntors / În braţele tale supus, aproape copil [...]”* (*Pieta*)

Raportul dialectic dintre *acelaşi* şi *celălalt* interferează cu un raport similar între individul singular şi colectivitate. Pe de altă parte, idetitatea se bazează pe o afirmare a eului,

[3] Ilie Constantin, *Complicitatea fertilă*, Cluj-Napoca, Eitura Dacia, 1994, p. 184.
[4] Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre,* Paris, Seuil,1996, p.92.
[5] Ibidem, p.198.
[6] Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească,* Bucureşti, Editura Minerva, *198, p. 253.*
[7] C. Stănescu, *Poeţi şi critici,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p.40.

pe o individualitate care-l face pe fiecare om unic, diferit de ceilalţi. Se face trimitere şi la noi, caracterizat de o serie de determinări care-i permit fiecărui eu să se poziţioneze în raport cu un *„accelaţi altul”*, să se recunoască într-o serie de valori, de modele şi idealuri vehiculate cu care se identifică.

Poeta nu are altă soluţie decât literatura ca o veşnică rătăcire, dincolo de urcuşurile şi coborâşurile vieţii prin cuvânt. În sensul acesta, înţelegem dimensiunea dramatică a confesiunii blandiene: *„Pentru mine cuvintele nu sunt decât un rău necesar”.* Ba mai mult, se vorbeşte de *„teama”* de literatură , dezamăgirea de a avea cuvântul drept organ al comunicării, de unde *„Neîncrederea în cuvinte care aduce în chip fatal neîncrederea în Poezie, ca literatură”*[8]*: „Doamne, câtă literatură cunoaştem! / Sentimentele – vă amintiţi? – le-am învăţat încă de la şcoală”, „Trădează litera [...] / Semnul e ambiguu”. (Dans)*

Darul de a rosti suferinţa inefabilă nu este, în interpretare Anei Blandiana, un privilegiu aşa cum înţelegea Goethe (*„Şi dacă omu-n chinuri amuţeşte, / Un zeu mi-a dat în dar să spun ce sufăr”*), ci un blestem: *„Tragic mi-e darul, asemeni pedepselor vechi / Ce strămoş mi-a greşit ca să-i port-lauri-vina? / Tot ce ating se preface-n cuvinte...” (Darul)* Poetul se simte damnat, rostind *„inexprimabilul”* cu mijloace perimate, cu vocabule care prin cenzură şi-au alterat chiar şi proprietatea referenţialităţii*: „Se iau cuvinte proaspete şi se vorbesc / Până când rămân lustruite, egale / Şi nimeni nu-şi aminteşte ce formă aveau şi ce sens” (Cât mai e timp).* Singura opţiune ar fi, dincolo de dorinţa de a purifica cuvintele: *„Aş vrea să aud vorbele toate la un loc / Să le aprind, să dezbrac lumea cu ele*", să salveze ce poate fi salvat din prospeţimea originală a logosului, să facă chiar imposibilul pentru a capta *„umbra cuvintelor”,* dublul lor metafizic, *„sufletul”* : *Din cuvânt / Nimic nu mai e de preţ / Decât umbra / Şi nu mai au umbră cuvintele care şi-au vândut sufletul.” (Vânătoare)*

În imaginarul mito-poetic se interpretează umbra ca dublul persoanei, ca întruchipare a sufletului, despărţit de trup. Umbra, ca un eu imaterial, ca dublu devitalizat, e privită ca ipostază a morţii ce însoţeşte fiinţa. Asocierea umbrei cu moartea, cu lucrurile pământeşti, efemere e o temă de circulaţie universală în lirică, iar motivul umbrei, care însoţeşte destinul oamenilor, e frecvent întâlnit la Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga. Când murim, nu facem altceva decât să ne retragem în propria umbră şi să devenim *unu* pentru a se începe un nou ciclu existenţial, dispunând printr-un nou început de energia creatoare primordială: *„Harul scriitoarei e un har al înnoirii în unitate şi repetare a permanentei intenţii”*.[9]

Identitatea este prin ea însăşi dialogică, pentru că nu se poate construi decât prin dialog cu celălalt, orice imagine de sine este supusă recunoaşterii de către celălalt. Re-cunoaşterea este înscrisă şi ea în dialectica identităţii şi alterităţii, întrucât celălalt trebuie să re-cunoască persistenţa unor trăsături care asigură unicitatea subiectului şi să îi poată distinge de ceilalţi. Poezie după poezie, lasă tema neîncepută, cu toate că o explorează întensiv. Poezia începe şi reîncepe altfel, ca şi cum n-ar fi fost tot despre acelaşi. Trecutul poeziei este de fiecare dată uitat în felul cel mai sincer cu putinţă. Alternanţa dintre momentul abolirii şi cel al regenerării asigură poeziei o respiraţie firească şi necesară dezvoltării de neprevăzut.

Arătând că opera se naşte dintr-o experienţă de vIaţă, poetul creează folosindu-se de senzaţiile, întâmplările vieţii ca de un dicţionar furnizor de cuvinte. Guetan Picon preciza astfel obligaţia criticii: să surprindă experienţa confuză, ambiguă deseori, parţial inconştientă, a cărei expresie sau revelaţie este opera însăţi.

[8] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* Bucureşti, Editura Litera, 1998, p. 331.
[9] Lucian Raicu, *Fragmente de timp*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 248.

Ana Blandiana pozează într-o identitate cu o sensibilitate retractilă, care în fragilitatea şi vulnerabilitatea ei caută mereu un adăpost, un mod de a se salva. Ieşirea din timp, fuga de istorie sunt locuri comune literaturii moderne. Poeta fuge din lume, din propria-i ipostază lucidă, confundându-se în somnul care e o „*stare dumnezeiască”*. Somnul cunoaşte o aureolă poetică deosebită, fiind asociat morţii temporare sau unei călătorii din lumea de dincolo. Proba somnului, (veghei) face parte din riturile de iniţiere. Ghilgameş, eroul sumeriam al celei mai vechi epopei, coborât în Infern în căutarea vieţii fără de moarte, este supus probei somnului. Eroul nu rezistă acestei ultime încercări , ratând astfel şansa nemuririi. A învinge somnul, a rămâne „treaz” echivalează, în viziunea lui Mircea Eliade, cu o transmutaţie din condiţia umană. „*A rămâne treaz*” înseamnă a fi pe deplin conştient, adică a fi prezent în lumea spiritului. Noaptea de la Ghetsemani apare tragică prin incapacitatea discipolilor de a veghea alători de Iisus. Somnul pentru autorul Luceafărului era un antidot al durerii în spiritul Nirvanei. Pentru Ana Blandiana, ca şi pentru poetul din Lancrăm, somnul oferă posibilitatea contactului cu transcendenţa: „*Când suntem treji, suntem în lume – Când dormim, dormim în Dumnezeu”. (Zi şi noapte)*

Manifestarea modelului productiv eminescian sau blagian înseamnă în poezia Anei Blandiana nu doar identificare, ci şi delimitare într-un fascinant joc al replicilor. Singurătatea e sentimentul absenţei. Somnul pentru Ana Blandiana nu e somnie eminesciană, ci ecranul care desparte o lume (a senzaţiilor) de alta (a cuvintelor). Poezia ca şi erosul, fiind des-facere, la fel ca visarea, coborârea în somn şi oglinda, apa, cerul, constituind mediul provocator şi în acelaşi timp formator.

Într-o altă poezie tratează, dincolo de o aparentă atitudine ludică, sensul grav şi parfumat al puterii de a recunoaşte identitatea ca alteritate prin corespondenţă: „*E chiar atât de greu să ghiciţi? / Nu bănuiţi după ochii mei / După mâinile mele atât de asemenea / După gura mea pictată / De atâtea milioane de ori? / Iertaţi-mă, uit mereu că e totul prestabilit / Şi totuşi un ultim cuvânt: / Nici după ce spun / Nu ştiţi cine sunt?” (Cel viu)*

Problema nu este a *„existenţei”* celuilalt şi nici al constituirii lui prin analogie cu propriul eu. Celălalt este un dat şi nu se poate percepe drept un alt eu, decât în cadrul unui legături cu mine. Jean Paul Sartre scria, în 1943, în *„Fiinţa şi neantul”: „Teoriile fac un efort pentru a distinge în adâncul conştiinţelor o legătură fundamentală şi transcedentală cu celălalt, care ar face parte integrantă cu fiecare conştiinţă, încă din momentul apariţiei sale”.*[10]

Poemele de maturitate ale Anei Blandiana sunt receptate drept „*documente ale memoriei colective”*[11]*,* sfera de influenţă a reprezentărilor înscriind construcţia identitară într-o tensiune între continuitate (fidelitatea faţă de tradiţie, transmiterea unei memorii colective) şi ruptură (îndoială, criză). E celebru poemul „*Cred”: „Eu cred că suntem un popor un popor vegetal, / De unde altfel liniştea / În care aşteptăm desfrunzirea? / De unde curajul / De-a ne da drumul pe topoganul somnului / Până aproape de moarte, / Cu siguranţă / Că voi mai fi în stare să ne naştem din nou? / Eu cred că suntem un popor un popor vegetal, / Cine a văzut vreodată un copac revoltându-se”.* Salvarea morală se găseşte acolo unde mitul elen situa eşecul şi moartea: în călcâiul vulnerabil al lui Achile. Acest punct sensibil pare a însemna permanenţa soteorologică a nevinovaţilor („De călcâiul lui Achile / Atârnă încă soarta întregului Univers).

[10] Jean Paul Sartre, *Fiinţa şi neantul,*traducere Neacşu Adriana, Piteşti, Editura Ekaim,2004, p. 277.
[11] Anton Holban, *Salonul refuzaţilor*, Iaşi, Editura Moldova, 1995, p.135.

În *„Umilinţa”, autoarea simte ca pe o gravă culpabilitate starea ei (care e a noastră a tuturar)* de slăbiciune absolută, ce interzice să aibă impact asupra lumii şi să intervină în curgerea cosmică a vieţii: *„Nu pot împiedica ziua să aibă 24 de zile / Potdoar spune: / Iartă-mă pentru durata zilei.”* În *„Legături”,* Ana Blandiana trăieşte o adevărată exasperare narcisiacă: *„Totul este eu însămi / Daţi-mi o frunză care să nu-mi semene / Mă hăituieşte universul cu mii de feţe ale mele / Şi nu pot să mă apăr decât lovind în mine.”* Întâlnim aici o situaţie de expansiune a individualităţii, a unei imagini globalizante. Această asemănare are o logică paralizantă: *„Într-un univers de oglinzi în cioburi se reiau la infinit Eul, orice acţiune ar putea echivala cu altceva decât o agresiune contra sa însăşi.”*[12]

Poetul e o *„conştiinţă-martor”* sau mai bine spus *„actor social”* preocupat să dea sens prezenţei sale în lume. Cultura poate fi un rezervor inepuizabil a cărei substanţă vorbeşte de interacţiunea omului cu mediul său şi cu semenii. Această cultură, produsă de *actorii sociali* nu este cu nimic mai substanţială decât identitatea. Identitatea culturală face apel adesea la mituri fondatoare. Etnicul revendică o identitate de natură genetică, declanşând conştiinţa faptului că aparţinem unei singure vaste familii, unite prin sânge, adică prin origine şi caracteristici genetice comune.

Ana Blandiana vorbeşte de gravitatea raportului dintre individ şi colectivitate , dintre prezent şi trecut. Accentul cade nu pe individualismul exacerbat, ci pe sentimentul prăpăstios al damnării, dincolo de încrederea în puterea de supravieţuire a sufletului colectiv, Ana Blandiana întruchipând morala creaţiei ce luptă pentru dreptul său la existenţă, militând pentru valoarea demnităţii umane. Revelaţia prizonieratului în nume aduce în atenţie miracolul alterităţii eului exilat: „Cât de străin mi-e numele meu / Nu înţeleg / Cum m-am închis de bunăvoie în el”. Oriunde s-ar afla spiritul creator nu se poate simţi decât ca exilat în raport cu socitatea. În măsura în care este radical, exilul interior al unui scriitor nu este mai puţin autentic decât al confratelui care s-a decis pentru acela propriu-zis: *„Pornesc în mine în exil / Tu eşti parte mea de pământ / Numai din tine ştiu să mă înalţ”. (Exil)*

Izgonirea din Paradis rămâne exilul primordial, astfel încât asumarea culpei ancestrale şi a *„căderii”* poate înnobila mesianic pe orice individualitate confruntată cu ideea de Istorie, care nu o aceeptă ca atare şi o vede ca un blestem. Atunci el nu-şi mai trăieşte viaţa, ci este trăit de ea, devine un simplu actor social într-un joc teatral mundan, pe care nu-l mai înţelege. Autoexilul are uneori drept temei intenţia de raportere la semeni prin despărţire şi luare de distanţă în speranţa câştigării identităţii în cunoştinţă de cauză. Veritabil exil este acela când nu se mai poate găsi un refugiu, nu pentru a trăi, ci pentru a supravieţui. La Ana Blandiana adevărata metamorfoză în sensul ovidian al termenului în urma căruia se dobândeşte esenţa veritabilă a propriei fiinţe, deşi e loc străin, nu e ostil, nici măcar la început. Aşadar, există o premeditată convingere privind decizia luată, pacea interioară fiind consecutivă convingerii că alegerea a fost corectă.

Sentimentul de a te crede mai util interior, ţine de liberul arbitru, iar actul de conştiinţă e întrevăzut a fi salvator. Exilul e o condiţie privilegiată a procesului euristic. Trecutul nu rămâne o amintire în stare latentă, activată din când în când prin mijlocirea a ceva asemănător gustului de madlenă proustiană, ci se constituie în principiu evaluator. Navetistul între două stări încearcă să o traducă pe una prin termenii celeilalte, având ca sprijin, paratrăsnetul memoriei. Departe de ţară, Mircea Eliade a simţit mai acut românește. Fără a putea vorbi de o recunoaştere a identităţii pirdute, „*repatrierea*” se transformă într-un efort de recucerire a

[12] Ion Constantin, *op. cit.,* p. 184.

alterităţii. Eul liric supravieţuieşte închis (îngheţat) în cuvântul poeziei, de unde oricând „căldura" eternului lector îl va recupera, readucându-l, de fiecare dată, la o altă viaţă.

Împărtăşindu-ne din miracolul alterităţii blandiene, vom năzui în reaşezarea poeziei, a valorilor nobile, sacre, în locul meritat; vom fi mai buni, vom vedea poezia asemeni stelei polare, spre a putea visa în continuare şi a ţinti spre ideal. Dincolo de a lansa o iluzie, o searbădă poleire cu fericire, cuvântul poate schimba lumea. Poeţii, chiar dacă nu pot schimba lumea, totuşi, fiind consumatori ai suferinţei, „*materia primă a cărţilor*", vor putea influenţa viitorul.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Montaigne, *Eseuri,* III, Bucureşti, Editura Minerva, 2002

Gilles Ferreol, Guy Jucqois (coord), *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, traducere Nadia Farcaş, Iaşi, Editura Polirom, 2005

Ilie Constantin, *Complicitatea fertilă*, Cluj-Napoca, Eitura Dacia, 1994

Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre,* Paris, Seuil,1996

Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească,* Bucureşti, Editura Minerva, *198*

C. Stănescu, *Poeţi şi critici,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995

Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* Bucureşti, Editura Litera, 1998

Lucian Raicu, *Fragmente de timp*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984

Jean Paul Sartre, *Fiinţa şi neantul,*traducere Neacşu Adriana, Piteşti, Editura Ekaim,2004

Anton Holban, *Salonul refuzaţilor*, Iaşi, Editura Moldova, 1995

CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU - SINGURĂTATEA CA PREȚ AL DEMNITĂȚII

Rodica Ioana OLAH (MARIAN)
Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

Constantin Virgil Gheorghiu, celebrul autor al Orei 25*, își dezvăluie o latură mai personală a creației sale în* Omul care călătorea singur *(1952). Scris cu intenția de a respinge acuzațiile de antisemitism asupra autorului său, romanul are drept temă majoră singurătatea. Originalitatea sa constă în promovarea teoriei „celui de-al doilea punct de vedere”, adică acceptarea subiectivității umane.*

Urmare a dezrădăcinării eroului, consecință a evenimentelor istorice (cel de-al doilea Război Mondial), singurătatea este, peste toate, prețul plătit pentru hotărârea de a nu accepta compromisul în viață. Titlul romanului este contrazis însă în final, căci eroul are o revelație chiar înaintea morții: în realitate, el nu a fost niciodată singur, întrucât Dumnezeu i-a fost mereu alături.

Cuvinte-cheie: *singurătate, subiectivitate umană, dezrădăcinare, demnitate*

Constantin Virgil Gheorghiu s-a distins de nenumărate ori între figurile exilului românesc prin atitudinile și declarațiile sale controversate, uneori chiar șocante, nu puțini contestatari ai săi sugerând chiar o oarecare intenție de a ieși în evidență cu orice preț. Dacă celebrul său roman *Ora 25* ni-l face cunoscut drept un militant împotriva comunismului și a capitalismului deopotrivă, o altă latură a scriitorului se descoperă lecturând o carte scrisă la câțiva ani depărtare, într-o perioadă mai dificilă a vieții sale.

Romanul *L'homme qui voyagea seul* a apărut în 1954, la editurile Plon și du Rocher din Paris. Versiunea în limba română a văzut lumina tiparului mult mai târziu, în 2010, la editura Sophia din București, în traducerea lui Gheorghiță Ciocioi, fiind considerată una dintre cele mai reușite traduceri la noi a unei cărți a lui Constantin Virgil Gheorghiu. Volumul românesc beneficiază și de o prefață foarte elogioasă din partea criticului francez Thierry Gillyboeuf. Acesta semnalează faptul că lucrarea continuă acțiunea din *Martorul orei 25* și *Ispita libertății*, chiar dacă, din punctul de vedere al apariției, le precede cu câteva decenii. Prin urmare, ea poate fi considerată un al treilea volum al *Memoriilor,* dintr-o serie mai lungă pe care autorul și-a propus-o, dar nu a reușit să o finalizeze.

În atmosfera ostilă creată în jurul autorului după marele succes al romanului *Ora 25,* alimentată de acuzațiile de antisemitism la adresa reportajelor de război din tinerețe, totul culminând cu cotroversata vizită în Argentina, la invitația dictatorului Juan Peron, Constantin Virgil Gheorghiu a simțit, probabil, nevoia de a se justifica, atât în fața admiratorilor, cât și în fața contestatarilor. Astfel a apărut *Omul care călătorea singur,* un roman ce conține cheia multora dintre acțiunile blamate ale autorului, dar care este departe de a fi o retractare a vreunui gest din trecut. Constantin Virgil Gheorghiu a preferat o atitudine demnă, chiar orgolioasă, fapt care, după cum însuși a prevăzut în titlu, îl va condamna la singurătate și îl va expune la critici dure într-o țară precum Franța, foarte sensibilă în chestiuni legate de antisemitism. Astfel că, după cum afirmă criticul Thierry Gillyboeuf în prefața sa, „unul

dintre romanele cele mai autentice și emoționante ale lui Virgil Gheorghiu, cel mai personal"[1], a avut neșansa de a fi cel mai puțin receptat.

Precum majoritatea romanelor lui Constantin Virgil Gheorghiu, deși construită ca o ficțiune, cartea este clar autobiografică. Realizând o comparație cu cele două volume de *Memorii*, sau chiar cu *Ora 25*, se pot găsi numeroase similitudini, de la prenumele protagoniștilor (Traian Korugă/Traian Matisi) până la traseul aproape identic al personajului de roman cu al memorialistului însuși: este primul fiu al unui preot de la țară, urmează Liceului Militar din Chișinău, devine un jurnalist de succes la rubrica faptului divers a ziarului „România", primește premiul regal pentru un volum de poezie, este trimis ca reporter de război în Basarabia și Crimeea, ajunge atașat cultural la Ambasada Română din Zagreb, se înscrie la Facultatea de teologie din Heidelberg, trăiește și publică în Franța, iar la un moment dat este invitat în Argentina de însuși Juan Peron. În plină celebritate, eroul suferă atacuri din toate părțile, inclusiv din partea foștilor susținători. Prin urmare, *Omul care călătorea singur* este un roman cu cărțile pe față, lipsit de orice cifru, un roman al mărturisirilor.

Cu toate acestea, la o analiză atentă, între roman și *Memorii* există și unele inadvertențe sau chiar omisiuni. Autoarea tezei de doctorat *Virgil Gheorghiu: Les „écritures du moi"*, Emilia Niculescu Malgras, semnalează aceste discrepanțe și le explică prin intenția autorului de a-și crea o anumită imagine în fața lectorilor săi. Scopul cărții în ansamblul ei a fost acela de a-l absolvi pe „inculpat" de acuzațiile formulate la adresa sa, de aceea autorul ei preferă să nu amintească anumite aspecte ale biografiei sale, chiar cu riscul de a pierde din coerența relatării. „El amestecă datele, jurnalele, evenimentele, suprimă ceea ce nu vrea să spună și se înfățișează cititorului ca un tânăr talentat, recunoscut de mediul literar ca o mare speranță a literaturii române. Totul este sacrificat acestui proiect; uneori textul devine confuz, datele istorice amestecate, se dă impresia că memoria este vagă. Păstrează sub tăcere fapte care l-ar putea acuza din nou. Să nu uităm că *Omul care călătorea singur* este scris puțin după marele scandal și, prin urmare, el a vrut, cu această carte, să se justifice, să se arate cititorului ca inocent. De aceea evită să vorbească despre tot ce ar putea constitui o probă suplimentară printre acuzațiile aduse contra sa. Astfel am putea interpreta faptul că el nu a scris nimic despre activitatea sa la un jurnal precum «Cuvântul», al cărui director era filosoful Nae Ionescu. Aceasta putea în mod sigur să-l acuze o dată în plus, dar bazându-ne pe realitatea istorică și pe textul său, credem că el nu împărtășea și nu difuza idei extremiste (se ocupa de rubrica «Faptul divers»), ca mulți jurnaliști de la acest ziar, întrucât odată interzis jurnalul de către rege, cei ce s-au făcut vinovați, inclusiv directorul, au fost arestați. V. Gheorghiu, nu numai că nu a fost implicat, dar a găsit foarte repede un post de redactor la ziarul regalist «România». (t. n.)"[2]

Titlul romanului se justifică încă de la sfârșitul primului capitol. Eroul, Traian Matisi, își ia la revedere de la familia sa din satul Izvor, într-o atmosferă apăsătoare. Deși au încredere în destinul său fericit, părinții și frații trăiesc un presentiment ciudat, care se va și adeveri: despărțirea, pe care Traian o considera pentru scurt timp, va fi una pentru totdeauna. Odată intrat în vâltoarea evenimentelor istorice și politice, tânarul va fi în mod repetat împiedicat să se întoarcă la ai săi, la „izvorul" său, până când se va rupe definitiv de acesta.

[1] Thierry Gillyboeuf, în *Prefață* la Constantin Virgil Gheorghiu, *Omul care călătorea singur*, traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi, București, Edit. Sophia, 2010, p. 9.

[2] Emilia Nicolescu Malgras, *Virgil Gheorghiu: Les „écritures du moi"*, teză de doctorat, Universitatea din Nancy, 1996, p. 166 (consultată în cadrul Arhivei Constantin Virgil Gheorghiu aflate în posesia Bibliotecii Academiei Române).

Dacă mama își manifestă deschis durerea prin lacrimi, în timp ce tatăl este sobru și reținut ca un bătrân patriarh, fratele Nicolae rostește o replică cu valoare de verdict: „Să nu vii prea târziu, mortule!”. Apelativul „mortule” nu este lipsit de semnificație în text. Frații îl foloseau pentru a-și manifesta lipsa de înțelegere și oarecum o dezaprobare față de Traian, care stătea toată ziua și citea, fiind absent de la orice altă activitate socială normală ce l-ar defini pe un om drept viu. Acest fel de moarte nu este altceva decât tot o formă de singurătate, dictată de nevoia intelectuală a tânărului de a se izola în lumea cărților.

Gesturile ritualice îndeplinite de familie la plecarea fiului sunt similare cu cele ale tatălui biblic la plecarea fiului risipitor: sărutul pe frunte, durerea mută și statura împietrită traduc o ruptură în sufletul preotului și o presimțire la fel de nefastă ca cea a mamei, chiar dacă nerostită. Tema plecării fiului risipitor este o tema preferată a lui Constantin Virgil Gheorghiu, fapt ce reiese mai ales din poezii. Sentimentul de culpabilitate în urma părăsirii satului natal îl va însoți pe acesta toată viața, aproape ca o obsesie, deși condițiile istorice, și nu reaua voință, au împiedicat întoarcerea la cei dragi. Nici succesul pe plan profesional nu îl va ajuta pe tânăr să scape de sentimentul singurătății, care apasă tot mai tare pe umerii săi, precum o povară. S-ar putea înțelege această stare și ca pe o pedeapsă a soartei față de unul care s-a pus împotriva ei. Din cauza condițiilor grele de viață, a rupt tradiția preoțească a familiei, s-a distanțat de izvorul său firesc (familia, locurile natale) și a ales un drum îndrăzneț - universitatea, cariera de jurnalist, gloria poetică. Prețul plătit pentru toate acestea este mare, căci eroul se încăpățânează în tot acest timp să nu renunțe la principiile moștenite din familie: nevinovăția și naivitatea aproape copilărești, firea verticală, ura față de compromis și, nu în ultimul rând, orgoliul de a fi astfel. Toate aceste îl distanțează de restul lumii, îl fac să se simtă unic, neînțeles, chiar dușmănit, persecutat, la fel ca autorul însuși care declara la un moment dat: „Je suis l'homme à abattre”[3].

Stabilit în București, norocul pare să-i surâdă foarte curând. Nevoit să se întrețină singur și să-și plătească și taxele de școlarizare, își sacrifică timpul liber, dar mai ales orele de somn, angajându-se ca redactor la ziarul „România”. Recunoașterea talentului poetic vine și ea curând printr-un premiu al Fundației Regale. Pentru momentul respectiv, era mai mult decât ar fi putut spera, după cum aflăm: „Încă dintru început, de cum sosise la București, nu cunoscuse decât succesul”[4]. Munca și succesul îi vor spori popularitatea printre cei din jur, precum și aprecierea din partea unor superiori: profesorii îl admit la discuțiile lor, iar directorul căminului îi acordă un statut privilegiat față de ceilalți studenți, adresându-i-se cu „domnule Matisi”, oferindu-i o cameră doar pentru el și aceptându-i un program flexibil, cu plecări și veniri în timpul nopții, conform obligațiilor de serviciu.

Bucurându-se de toate aceste „victorii” ale sale, Traian era însă cu gândul la cei dragi de la Izvor. Lor ar fi dorit să le dedice în întregime aceste succese. Dar, paradoxal, chiar succesul va fi cel care îl va împiedica pe Traian Matisi să-și îndeplinească promisiunea de a se întoarce acasă și visul de a-i revedea pe cei dragi, întrucât superiorii îl reține la redacție. Un scurt apel către *Memorii* ar fi oportun pentru a întregi înțelegerea perioadei petrecute de Constantin Virgil Gheorghiu ca redactor al rubricii faptului divers, o rubrică evitată și chiar blamată în mediul jurnalistic pentru rigiditatea specifică, ce nu permitea amprenta personalității celui ce scria, întrucât autorul trebuia să se rezume la prezentarea obiectivă și

[3] Gilbert Ganne, *Gheorghiu: „Je suis l'homme à abattre”*, în „L'aurore”, 28 ian. 1969 (articol consultat în cadrul Arhivei Constantin Virgil Gheorghiu aflate în posesia Bibliotecii Academiei Române din București).
[4] Constantin Virgil Gheorghiu, *op. cit.*, p. 21.

seacă a evenimentelor. Constantin Virgil Gheorghiu tratează însă faptul divers altfel, nesfiindu-se să facă remarci subiective, ceea ce individualizează articolele sale. Utilizând, deci, instrumente ale beletristicii într-un domeniu strict jurnalistic, își face, după cum însuși mărturisește, ucenicia pentru viitoarea carieră de romancier.

Din nefericire, evenimentele politice din țară și din lumea întreagă se precipită tot mai mult în jurul eroului și îi perturbă definitiv viața. Abdicarea regelui Carol I, lovitura de stat și regimul de dictatură militară al generalului Antonescu îl vor arunca într-o singurătate din ce în ce mai accentuată. Ziarul fiind desființat, este nevoit să părăsească redacția ce-i devenise familiară și să caute un alt loc de muncă. Dar la microfonul Radiodifuziunii Române, unde prezenta jurnalul de dimineață, se simțea și mai singur, pentru că nimeni nu-i dădea atenție, el reprezentând pentru toată lumea doar o voce care anunța știrile. Mai mult, suferă aici din nou din pricina nefirescului instaurat peste tot odată cu noua situație din țară și din lume. Absurdul își face încet-încet loc în viețile și în comportamentul oamenilor. Astfel că, deși îl admiră pentru punctualitatea și seriozitatea în muncă, precum și pentru realizările din plan literar, directorul îl destituie pentru că primise niște sesizări din partea unora dintre ascultători, nemulțumiți de glasul care îi întâmpina dimineața: „Știu că sunteți un bun român, spuse directorul, sunteți un foarte bun român, dar ca să vorbim deschis, dumneavoastră aveți o voce de evreu. Pronunțați *r*-ul precum evreii”[5]. Uimirea lui Traian Matisi la aflarea acestui motiv absolut lipsit de raționalitate va fi fost probabil similară cu cea a naivului țăran Johann Moritz din *Ora 25* de fiecare dată când identitatea sa era siluită, iar el tras la răspundere în mod absurd.

Potențialul jurnalistic îl va ajuta în cele din urmă să ajungă în subordinea colonelului Stancov, șeful Propagandei. Această întorsătură oarecum fericită a soartei îi va prilejui lui Matisi una dintre experiențele cele mai marcante ale vieții sale: activitatea de reporter de război. Scrierile de pe front i-au adus lui Constantin Virgil Gheorghiu un spor de celebritate și de apreciere din partea cititorilor din țară, dar și din parte criticii, dacă ar fi să-l menționăm numai pe Tudor Arghezi, cel care a prefațat elogios *Ard malurile Nistrului*. Însă ulterior, în țara de adopție, Franța, aceleași scrieri au provocat daune iremediabile reputației sale internaționale de scriitor. Prin urmare, este firească dorința autorului de a trata într-un mod deosebit acest aspect sensibil al biografiei sale. Nu doar cu sinceritate (precum pretinde), ci și într-o manieră neașteptată rememorează el respectiva perioadă, renunțând chiar într-o anumită măsură la orgoliul caracteristic (ceea ce sporește, desigur, prezumția de sinceritate).

Traian Matisi trăiește, scriind reportaje de război, experiențe contradictorii care, puse cap la cap, nu îi mai permit să vadă lumea așa cum o vedea înainte. Spre exemplu, are sentimente paradoxale de admirație pentru „omul nou” sovietic, întruchipat de niște prizonieri ruși, în care vede „omul viitorului” definit de filosoful Alfred Weber : „un om glacial, un om al științei, fără prejudecăți, fără Dumnezeu, fără teamă, fără dragoste, fără ură și fără gelozie”[6]. Apoi află, însă, că aceștia nu reprezintă tot poporul rus, care are sentimente și suflet și ale cărui „fluvii de lacrimi curg fără încetare”. Întâlnirea cu primii soldați români răniți în timpul ofensivei asupra ocupanților din Basarabia va fi dezamăgitoare pentru tânărul entuziast. În ciuda așteptărilor sale, aceștia nu au resimțit nimic extraordinar pășind primii pe pământul proaspăt eliberat. În ciuda închipuirilor sale, aceștia nu au resimțit nimic extraordinar pășind primii pe pământul proaspăt eliberat. Matisi învață cu acest prilej o lecție

[5] *Ibidem*, p. 75.
[6] *Ibidem*, p. 88.

importantă: războiul nu are nimic sublim în el, ci numai absurd și banal. Cele două tabere trăgeau la întâmplare, pe întuneric, și tot la întâmplare românii au fost răniți, ca apoi să se târască până la o fermă părăsită, unde ceea ce i-a impresionat cel mai mult a fost cantitatea de brânză lăsată acolo de ruși. Prin urmare, „lupta primei patrule ce pătrunsese în Basarabia fusese una banală, lipsită de poezie, stupidă”[7].

În conștiința lui Traian Matisi are loc o mutație profundă și dureroasă, constatând că „un jurnalist onest nu descrie decât ceea ce a văzut cu ochii lui. Însă câmpul vizual al unui reporter este limitat, după cum limitat era și câmpul vizual al celor doi soldați. Nu e suficient să spui ceea ce vezi. Uneori, a povesti doar ceea ce vezi poate părea un fals monstruos”[8]. Realizând drama martorului, adică însăși drama jurnalistului, tânărul ajunge la concluzia că cel mai obiectiv reporter ar putea da doar o descriere subiectivă, parțială a unui fapt. În funcție de ce parte a frontului s-ar afla, un martor are imagini diferite, dar la fel de juste. A discerne dreptatea din aceste puncte de vedere uneori contradictorii este, din păcate, imposibil.

Reflectând la toate aceste evenimente la care a fost martor, Traian Matisi elaborează „teoria celui de-al doilea punct de vedere”. Mergând însă puțin în urmă pe firul operei lui Constantin Virgil Gheorghiu se constată că ideea nu este nouă, ci ea apare prima dată în romanul *La seconde chance*, publicat în anul 1952, deci înainte de izbucnirea scandalurilor de antisemitism. Aceasta poate fi o dovadă că teoria nu reprezintă o improvizație de moment a autorului dornic să se scuze, ci o constatare sinceră. Această teorie, împreună cu obsesia de a da mărturie despre faptele pe care le-a văzut și le-a trăit, vor constitui un adevărat „arsenal” de apărare, ajutându-l să se justifice în chestiunile cele mai sensibile ale biografiei sale – reportajele de război acuzate de antisemitism.

La patru ani după aceste evenimente, Traian Matisi se afla în Germania, unde lucra la manuscrisul cărții vieții sale, *Romanul orei prezente*. Trecuse prin nenumărate lagăre de refugiați și ducea o viață plină de lipsuri, care îi năruia sănătatea, îndeosebi vederea. Romanul scris cu prețul multor suferințe și umilințe îi va aduce însă lui Matisi celebritatea în Franța, acolo unde reușise să se refugieze în cele din urmă. Dar fiind departe de ai săi, Traian Matisi avea parte de singurătate și în public, și acasă. De data aceasta, însă, era o singurătate asumată benevol, din dorința de a se izola de lumea din jur, sau mai bine spus din neputința de a rezona cu trăirile celorlalți. Foarte puținii prieteni se vor îndrepta curând împotriva lui, în frunte cu „Maestrul”, care îi va cere socoteală pentru cartea „fascistă” *Reporter pe malurile Nistrului*. Episodul corespunde în planul realității cu disputa dintre Constantin Virgil Gheorghiu și Gabriel Marcel, cel care elogiase *Ora 25* în presa franceză. Criticul s-a desolidarizat atunci de scriitorul român în urma scandalului de antisemitism care a avut o asemenea amploare, încât a avut ecouri chiar și la moartea autorului.

„Maestrul” nu putea să înțeleagă atitudinea și afirmațiile lui Matisi pentru că el vedea lucrurile doar din punctul său de vedere, perfect rațional și just. Dar „adevărurile umane sunt relative. Toate punctele de vedere omenești, de asemenea. Nu există un punct de vedere absolut. (...) Dacă maestrul ar fi fost supus la torturile amintite în *Romanul orei prezente,* ar fi descoperit existența unui al doilea, unui al treilea punct de vedere. Ar fi descoperit că toate punctele de vedere umane sunt la fel de juste, chiar dacă ele par să se opună unele altora.”[9]

[7] *Ibidem*, p. 92.
[8] *Ibidem*, p. 93-94.
[9] *Ibidem*, p. 245.

Așadar, în momentul cel mai greu al existenței sale, eroul este părăsit până și de vechii susținători. De la publicarea desolidarizării „Maestrului", Traian Matisi va fi zilnic presat să dezmintă acuzațiile sau să formuleze o *mea culpa*. Refuzând, va suporta înjosiri, mizerii, deziceri ale unor admiratori. De aceea, invitația în Argentina, acolo unde romanul său avea mulți cititori și scandalul nu ajunsese, vine ca o gură de aer. Blestemul singurătății sale este remarcat până și de gazda sa, nimeni altul decât dictatorul Juan Peron: „Este admirabil și eroic să călătorești singur, însă este dificil, *amigo*."[10]

Vestea morții tatălui face întuneric în jurul lui Traian Matisi, atât la propriu, cât și la figurat, întrucât, din cauza doliului impus, este ocolit pe stradă. O întorsătură bruscă de situație, accidentul și spitalizarea în stare gravă, dar mai ales apropierea morții, îi conferă însă eroului revelația supremă, și anume aceea că, dacă a reușit să stea drept în fața tuturor nenorocirilor din viața sa și să-și păstreze conștiința neîncărcată, s-a datorat faptului că, la urma urmei, nu a fost totalmente părăsit: „În definitiv, nu am fost niciodată singur. Nici un om nu este singur pe pământ, căci orice om merge pe calea sa alături de Dumnezeu, care-i îndrumă pașii pe pământ și în veșnicie..."[11]

Se poate constata până la ultimul rând al acestui roman atitudinea demnă, uneori chiar orgolioasă a autorului, despre care pomeneam mai sus. Constantin Virgil Gheorghiu nu-și afirmă singurătatea ca pe o infirmitate care se cere compătimită, ci mai degrabă ca pe o stare asumată benevol, o dovadă a conștiinței sale curate care a ales să se opună compromisului practicat peste tot în jur și să urmeze o cale a adevărului.

Bibliografie

1. Gheorghiu, Constantin Virgil, *Omul care călătorea singur*, traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi, București, Edit. Sophia, 2010
2. Nicolescu Malgras, Emilia, *Virgil Gheorghiu: Les „écritures du moi"*, teză de doctorat, Universitatea din Nancy, 1996 (consultată în cadrul Arhivei Constantin Virgil Gheorghiu aflate în posesia Bibliotecii Academiei Române)
3. Ganne, Gilbert, *Gheorghiu: „Je suis l'homme à abattre"*, în „L'Aurore", 28 ian. 1969 (articol consultat în cadrul Arhivei Constantin Virgil Gheorghiu aflate în posesia Bibliotecii Academiei Române din București).

[10] *Ibidem*, p. 266.
[11] *Ibidem*, p. 294.

CEREMONIALUL LINGVISTIC ÎN NUVELELE LUI ŞTEFAN BĂNULESCU

Drd. Mihaela DUMITREASA (VATAMANU)
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

Biografia lui Ştefan Bănulescu a fost una ştearsă, lipsită de orice adiere de senzaţional. S-a închis într-o carapace la adăpostul căreia şi-a ţesut, cu migală, o altă viaţă – aceea din text. Primele semne ale universului imaginar pe care şi-l conturează autorul devin vizibile odată cu publicarea volumului Iarna bărbaţilor. În mod curios, muţeniei cultivate din realitate îi corespunde pe plan ficţional o proliferare a vorbei, cultivată atât la nivelul discursului naratorial, cât şi al personajelor. Stilul bănulescian este unul îndelung şlefuit, cântărit cu măsura perfecţiunii.

Cuvinte-cheie: *discurs naratorial, personaj, stil, perfecţiune*

Generaţia '60 a adus un suflu nou literaturii. Dezgheţul care tocmai se ivise a dat naştere unei oarecare dezinvolturi în modalitatea de a scrie. Printre noile luări de poziţie se numără şi cultivarea prozei scurte, care se preta mai bine, pentru început, la încercări de schimbare în sânul literaturii. Alături de congenerii săi – Fănuş Neagu, D.R. Popescu, Nicolae Velea, Sorin Titel, etc – Ştefan Bănulescu îşi începe adevărata carieră literară ca ucenic al prozei scurte. Deşi debutează cu volumul *Drum în câmpie*, în 1960, alcătuit dintr-o serie de reportaje pe diferite teme, totuşi, autorul însuşi preferă să afirme că autentica sa păşire în spaţiul scrisului are loc odată cu apariţia nuvelelor din *Iarna bărbaţilor*, în 1965. În această ordine de idei, Bănulescu va omite, ulterior, în discuţiile asupra propriei opere să menţioneze ceva despre volumul *Drum în câmpie* din 1960 sau despre volumul din 1964, realizat în colaborare cu Ilie Purcaru, *Colocvii. Artistul şi opera* (eseuri şi interviuri). Un exemplu tranşant îl constituie, de pildă, răspunsul pe care i-l oferă lui Mihai Tatulici, în urma unei anchete, răspuns publicat în revista „Amfiteatru", în nr. 6, 4 iunie 1977: „Am debutat cu o carte de literatură la treizeci şi nouă de ani"[1]. Or, făcându-se un calcul elementar, anul 1965 spre care conduce afirmaţia scriitorului nu este altul decât anul publicării volumului de nuvele *Iarna bărbaţilor*. Nu întâmplător autorul se doreşte a fi asociat – cel puţin pentru prima parte a carierei sale – cu volumul *Iarna bărbaţilor*. În reportajele ce formează *Drum în câmpie,* sau în interviurile din *Colocvii. Artistul şi opera*, Bănulescu nu îşi arată decât pe alocuri forţa scrisului, care îl va consacra printre scriitorii moderni ai vremii sale.

Nuvelele ce alcătuiesc *Iarna bărbaţilor* au beneficiat până în prezent de şase ediţii antume, în afară de includerea lor în volumul de proză scurtă *Un regat imaginar*, Editura ALLFA, 1997. De asemenea, cele şase texte din prima ediţie – *Mistreţii erau blânzi*, *Dropia*, *Satul de lut*, *Vară şi viscol*, *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus* – au apărut cu un an înainte în paginile revistelor „Luceafărul" şi „Gazeta literară". Aşa cum era de aşteptat de la un scriitor precum Ştefan Bănulescu, recunoscut pentru multiplele reveniri asupra textului – un autor din familia lui Mateiu I. Caragiale în acest sens –, volumul *Iarna bărbaţilor* a suferit de-a lungul timpului continue modificări şi chiar adaosuri. Ca texte noi, ediţiile ulterioare cunosc şi prozele *Vieţi provizorii* şi *Casa cu ecouri târzii*.

[1] Apud Ştefan Bănulescu, *Opere***,** vol. I-II, Ediţie îngrijită de Oana Soare, Prefaţă de Eugen Simion, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 318.

În ceea ce priveşte receptarea volumului, acesta s-a bucurat de la început de o bună primire în lumea literelor. De multe ori s-au născut şi unele polemici. Urmărindu-se articolele care s-au scris de-a lungul vremii despre nuvelele lui Ştefan Bănulescu se poate observa că, în linii mari, discuţiile ating următoarele subiecte: dimensiunea mitico-simbolică, valenţele fantastice, tehnica inedită a scriitorului, spaţiul fabulos al câmpiei, observarea unui raport între realitate şi lumea ficţională. Textele sale s-au impus prin câteva idei ce vor deveni mărci ale stilului bănulescian: impresia că niciodată nu este spus totul, ambiguitatea fină cu care este învăluit orice eveniment, peisajul halucinant al câmpiei sau apelul necontenit la un filon folcloric autohton. Totodată, prin *Iarna bărbaţilor*, autorul făcea legătura cu literatura interbelică, scuturându-se, în primul rând, de orice înveşmântare tezistă, realism simulat sau orice fel de clişee. De asemenea, spre deosebire de colegii de generaţie, Ştefan Bănulescu dovedeşte de la început o concepţie unitară de creaţie, fiind vizibilă dorinţa conturării unui univers specific, unic în literatura română.

În afară de aceste lucruri deja enunţate, stilul bănulescian este recognoscibil şi în ceea ce priveşte creionarea unui anumit ceremonial lingvistic. În mod cert, nu în genul lui Sadoveanu. Deşi, uneori, nu chiar în mod gratuit, s-au făcut apropieri între cei doi scriitori. Ştefan Bănulescu se arată un adept al şlefuirii vorbei, în sensul „aflării oului de sub cuvânt", parafrazând tot un personaj al autorului. Se observă o continuă proliferare a cuvintelor, atât la nivelul discursului naratorial, cât şi al personajelor. Narator şi personaje deopotrivă iubesc Cuvântul, dar folosirea lui nu implică în mod firesc o dezvelire a sensului. De multe ori, asistăm la o vorbire „în gol", aşa cum mătuşa Sofia din nuvela *Vară şi viscol* preferă să facă nepotului presupus răposat, Grigore Nereju, un priveghi „pe gol". Detaliile care se aduc continuu nu au rolul de a dezvălui sensul, ci, din contra, îl îmbracă şi mai mult cu noi note de tainic. Această dimensiune a operei bănulesciene converge spre profilul omului Ştefan Bănulescu. Dincolo de ferestrele întredeschise odată cu fiecare volum publicat, sau fiecare text apărut prin presa vremii, nu s-a văzut mare lucru referitor la biografia autorului. A cultivat în acest sens o mare zgârcenie, preferând să iasă în faţă doar atunci când avea ceva de spus. Rupt de contextul operei sale, numele de Ştefan Bănulescu nu spune aproape nimic. Autorul avut în vedere nu a dus o viaţă publică. I-a plăcut, mai degrabă, să fie spectator. Sau nici măcar atât. Totul i-a fost dedicat Majestăţii sale, Scrisul. Astfel, contrar acestei autoizolări îi corespunde în mod aproape surprinzător dorinţa de manifestare în universul ficţional. Cu observaţiile de rigoare în direcţia laturii tăinuitului.

Acest ceremonial evident construit este sesizabil încă din prima nuvelă a lui Ştefan Bănulescu, *Mistreţii erau blânzi*. De fapt, totul este alcătuit aici cu migală, în sensul unei continue uimiri a cititorului care descoperă, pas cu pas, spaţiul, personajele, circumstanţele. Cuvântul are în acest text un statut special. Este singurul mod de manifestare într-o lume aflată în declin. Oamenii aflaţi în barca condusă cu greu printr-o natură potrivnică încearcă să caute un loc uscat pentru a putea înmormânta un copil. Totul este acoperit de ape, iar această banală dorinţă în vremuri obişnuite devine un ideal. Există confluenţe cu timpurile originare, când totul era acoperit de ape şi numai duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra lor şi când «la început a fost Cuvântul». Aşa se deschide şi textul *Mistreţii erau blânzi*. Nu este nicio acţiune. Totul este static. O continuă vâslire spre uscat, dar o aceeaşi vâslire în gol. Şi atunci apare cuvântul izbăvitor care creează, încet-încet, impresia de viaţă. Diaconul Ichim, aflat în barcă alături de Condrat şi Fenia, este primul care simte nevoia să vorbească. Tăcerea îl apasă. Îl face să creadă că totul este iremediabil pierdut. Şi atunci apar tânguirile sale alături de un

Condrat cu trăsături titance prin perseverenţa cu care conduce, în muţenie, barca, spre tărâmuri dorite mai prietene: „Poate n-ar trebui să mai vorbesc, Condrate...", „Am poftă să mai vorbesc, Condrate...", „Lasă-mă să vorbesc, Condrate". Diaconul îşi descarcă sufletul într-un moment deloc potrivit pentru astfel de confesiuni. Personajul apare în postura celui care îşi apreciază la modul estetic cuvintele. Ştie că nimeni nu îi va răspunde, dar speră că măcar este auzit. Îşi descoperă şi o anumită latură narcisistă, orgolios de răsunetul propriilor vorbe pe întinderea nesfârşită a apelor. Această latură este dezvăluită şi la modul propriu, prin afirmarea fatalităţii de care crede că este urmărit. Mai întâi tot la acest nivel al vorbelor. Ştie că are darul vorbirii prin somn şi că atunci spune lucruri cu totul şi cu totul minunate, dar, odată trezit, uită ce a spus. Cititorul nu cunoaşte decât perspectiva personajului şi atunci nu rămâne decât nevasta sa care să împărtăşească din cele auzite, dar diaconul iarăşi mai ştie că aceasta transformă cuvintele, i le „fură". Astfel, tot acest discurs al personajului referitor la probleme personale joacă rolul unei ample divagaţii, menite să concure la instaurarea unui sentiment mai frapant de şoc pentru cititorul care află spre jumătatea textului că mobilul celor aflaţi în barcă este acela al căutării de pământ.

Statutul Feniei în ceea ce priveşte cuvântul este unul cu totul special. Personajul este conturat din tuşe şi mai schiţate şi aşa va rămâne până la finalul textului. Fenia este ca un fel de cutie de rezonanţă, ce prinde cuvintele din zbor. De fapt, ea este introdusă în scenă tot prin intermediul cuvântului. În ampla sa divagaţie, diaconul adresează o întrebare aparent fără destinatar, căci cititorul nu făcuse cunoştinţă decât cu doi pasageri ai bărcii – diaconul Ichim şi Condrat: „Tu ce zici, femeie?". În acel moment atenţia este mutată asupra unui nou personaj – o femeie care „stătea chircită lângă coşciug". Ineditul acestei noi figuri parvine şi din modul în care îşi pregăteşte intrarea în scenă. După întrebarea adresată de diacon, trec destule momente – poate minute sau chiar zeci de minute, timp în care naratorul descrie în continuare gesturile celorlalte personaje sau cadrul – dar în mintea femeii stăruie întrebarea la care va răspunde mult mai târziu: „Îi rămăsese înfiptă în minte întrebarea acestuia «Tu ce zici, femeie?» ..." „Voi să-şi aşeze iar capul cum stătuse până atunci, dar îi stăruiau în minte vorbele de adineauri ale grasului « Tu ce zici, femeie?» – şi se bucură iar, râse chiar încet, crezu cu adevărat că e luată în seamă şi că i se aşteaptă părerea." (p.11, I)[2] Astfel, pentru Fenia, Cuvântul devine o modalitate de conştientizare a ego-ului, de certificare a faptului că trăieşte. În acelaşi gol vor pluti şi vorbele Feniei, căci între timp diaconul adormise, iar Condrat îşi continuă periplul de-a lungul apelor. Dar femeia vorbeşte necontenit, prilej de a adăuga alte detalii cadrului de-abia schiţat prin discursul diaconului. Nu este deloc un dialog, ci o vorbire cu sinele, dar şi aceasta cu semne de incontrolare, în sensul unei logoree. Ideea este subliniată şi de Nicolae Manolescu în legătură cu personajele lui Bănulescu: „În nuvele toată lumea vorbeşte, pe un fond adânc de incomunicare. Abundenţa vorbirii nu lămureşte nimic; de obicei ea sporeşte necunoscutul."[3]

Monologul Feniei pare absurd şi necreditabil în circumstanţele date. Oricum, este o ipostază la care se apelează adesea, în situaţii-limită, când doar cuvântul rămâne singurul reazăm într-o lume aflată pe marginea prăpastiei. Fenia este aidoma Irinei din *Matca* lui Marin Sorescu, care îşi vede tatăl murind, într-un spaţiu acoperit, în mod analog, de ape. Şi Fenia, şi Irina trăiesc disperarea de a nu putea încredinţa cele două trupuri dragi, neînsufleţite, unui

[2] De fiecare dată când se vor da citate din opera lui Ştefan Bănulescu va fi folosită ediţia Ştefan Bănulescu, *Opere***,** ed. cit. Se va indica între paranteze pagina şi volumul.

[3] Nicolae Manolescu, *Realismul mitic şi artistic*, în „România literară", 12 septembrie 1991, nr. 37, p. 9.

spaţiu securizant. Orice încercare este sisifică întrucât Fenia nu va reuşi să găsească – în primă instanţă – decât o dună care se surpă, iar Irinei apa îi va trece de creştet spre final. Pentru ambele personaje, singura modalitate de înfruntare a morţii şi de sfidare a înţepenirii este cuvântul rostit. Aşa se întâmplă, de pildă, şi cu personaje beckettiene, precum Winnie din *Oh, les beaux jours* care, îngropată în nisip până la gât, încearcă să salveze măcar cuvântul.

La Ştefan Bănulescu cuvintele capătă adesea materialitate, cuvinte-obiecte, în sens nichitastănescian. Cuvintele diaconului „se risipesc, îşi amestecă silabele între ele, se desfac şi zboară care încotro." (p. 8, I) În viziunea omului bisericesc, furtuna are rolul de a conferi note grave propriilor vorbe, oferindu-le valoare apoftegmatică: „I se par, aşa amestecate, cu silabele întoarse şi împerecheate astfel, nişte lucruri grozave – şi încearcă să le prindă şi să le memoreze, având speranţa că va supravieţui şi că o să le povestească ca pe nişte amintiri rare. Dar nu mai poate prinde cuvintele acelea întoarse, îi sunt furate şi acestea şi nu mai aude (...) decât croncănitul corbilor, trosniturile crengilor şi sunetul de sticlă al bucăţilor de gheaţă din apă." (p. 9, I) Această „materialitate magică" a cuvintelor – aşa cum numeşte procedeul Ion Negoiţescu – este vizibilă şi în modul în care se raportează Fenia la cuvintele soţului, Condrat. Când acesta îi adresează Feniei câteva cuvinte, pentru femeie acestea devin un punct de sprijin pentru a reieşi la suprafaţă, când credea că totul era pierdut şi întreaga ei fiinţă căzuse în neantizare. Astfel, pericolului disoluţiei veşnice i se opun vorbele salvatoare ale lui Condrat: „Fenia, dă-mi toporul." – cuvinte pe care Fenia, întoarsă dintr-o lume a căutării sinelui, le percepe la acelaşi nivel al materialităţii: „Întinse sloiul mâinii să dea la o parte zăpada groasă care o despărţea de cuvintele bărbatului. Râcâi gheaţa cu unghiile. (...) Cuvintele alergau dincolo, se auzeau tot mai slab, se depărtau, rătăcind singure." (p. 17, I)

Lumea lui Bănulescu din *Mistreţii erau blânzi* apare ca una a crizei limbajului în sens beckettian. Diaconul Ichim ar vrea să vorbească cu Condrat, dar acesta devine o parte a bărcii, lipsit de categoria vorbelor. Comunică singur, la nesfârşit şi când îi adresează o întrebare Feniei, răspunsul vine abia după ce acesta adoarme. Fenia îşi continuă monologul pentru a şti că există. Când, în sfârşit, este apelată de Condrat, vorbele nu o mai ajută, cufundându-se şi ea în somn. Vica este introdusă în atenţia cititorului tot prin intermediul discursului – de data aceasta prin vorbele Feniei. În momentul în care Vica apare în carne şi oase se instaurează un alt caz de non-comunicare. Este aceeaşi vorbire în deşert încercată până atunci şi de diaconul Ichim sau de Fenia. Ea este văzută ca o piază rea pentru întreaga comunitate, iar vorbele sale se instituie ca o încercare de disculpare în faţa unor oameni aflaţi şi ei într-o situaţie disperată.

Dincolo de această formă de monologare ca vorbire incontrolată, venită din necesitatea aflării unui reazăm în celălalt, discursul personajelor lui Ştefan Bănulescu din *Iarna bărbaţilor* se conturează şi printr-o plăcere a vorbei, de această dată o vorbire care să sublinieze posibilităţile nelimitate ale limbajului întru împletirea sensurilor. Aşadar, nu numai oamenii lui Sadoveanu au talentul de povestitori, ci şi cei ai lui Ştefan Bănulescu! În această ordine de idei, Nicolae Creţu[4] vorbeşte într-un studiu dedicat romanului bănulescian *Cartea de la Metopolis* despre oamenii-poveste. Despre personajele lui Ştefan Bănulescu din *Iarna bărbaţilor,* Eugen Simion spune că „Împărţiţi pe neamuri, indivizii au mintea zburătoare şi se închină, păgâneşte, la soare."[5] Ideea este bine aplicabilă unui alt text antologic precum *Dropia,* unde personajele au în mod cert „mintea zburătoare". Este cazul lui Corbu, despre

[4] Nicolae Creţu, *„Oameni" - poveste şi valenţele fabulosului*, în „Analele ştiinţifice ale Univ. «Al. I. Cuza»" Iaşi, v. 48-50, 2002-2004, p. 17-33.

[5] Eugen Simion, *Ştefan Bănulescu*, în vol. *Scriitori români de azi, I*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 598.

care se afirmă următoarele: „Corbu ăsta are un beteşug: mintea îi umblă cu basme, şi când să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cântec. Vorbele nu le cântă, pentru că nu-l ajută glasul, spune cântecele ca şi cum ar vorbi.” (p. 36, I) Dar, aşa cum bine se poate observa pe parcursul acestui text, nici Miron nu este departe de modul de a vorbi al lui Corbu. În cazul celor doi, Al. Oprea consideră că ei au „încântătorul nărav al limbuţiei”: „Schimbul de replici (în versuri) dintre Miron şi Corbu (în *Dropia*) nu are ca mobil decât demonstrarea ascuţimii de minte, într-un original concurs. Scena este în ultimă instanţă caragealeană, deşi mutată pe un plan liric şi semifantastic.”[6] Într-adevăr, personajele se joacă cu vorbele, în sensul unui concurs între iniţiaţi: „ – Nu mai ai somn, Corbule? – Nu văd prea departe – răspunde Corbu. Şi alerg cu calul să prind ce nu apuc cu vederea, Miroane. – Fereşte-ţi înţelepciunea de potriveli – îi strigă Miron, adică cel ce vorbise mai înainte despre secetă. – M-ai chemat din răsărit, şi-ţi răspund din asfinţit. Am plecat de acasă, cu soarele asfinţit în cămaşă. – Lung mai eşti şi câmpul nu-ţi ajunge – îi strigă iar Miron, râzând, mai mult pentru că, vorbind cu Corbu, simţea că şi vorbele lui sună a cântec. – Câmpul e mic – îi răspunse Corbu. Îmi întind mâna-napoi şi dau de noapte în toi. Întind mâna înainte, şi lovesc în soare un dinte, care tocmai răsărea.” (p. 36, 37, I)

Un alt atribut al personajelor bănulesciene este acela al şireteniei discursului, în stil moromeţian – „un fel de şiretenie gravă”, după cum subliniază Al. Oprea[7]. Acesta este şi cazul dialogului dintre locotenentul Oboga din nuvela *Vară şi viscol*, cel care soseşte în satul Glava să afle informaţii despre un soldat dezertor, Grigore Nereju – şi un ţăran, om de-al locului, apărut aproape de nicăieri, dar cu certe intenţii de a-i împărtăşi străinului informaţii despre comunitate. Discursul săteanului este unul alambicat, instituindu-se într-un fel de voce a spaţiului privilegiat, care se doreşte a fi cunoscut mai întâi prin cuvânt, pentru a fi perceput la modul corect în momentul „întâlnirii” propriu-zise. Şi acest discurs al ţăranului are mai mult aspectul unui monolog, născut din simpla dorinţă de a transmite informaţii valoroase. Locotenentul Oboga nu poate să intervină, căci el este acum în postura de neofit, fiind obligat să-şi asigure iniţierea. Dexteritatea cu care săteanul îşi conduce discursul pe firul unor idei întortocheate, care îl lasă fără cuvinte pe locotenent, demonstrează o agerime a minţii, călăuzită aici cu un anumit scop – acela de a oferi impresia unor descoperiri, dar şi de a dirija spre piste greşite un om care nu este de-al locului şi care vrea să pătrundă în spaţiul sacru.

Şi în cazul locotenentului Oboga, dar şi în cel al „străinilor” din celelalte nuvele – străinul din *Dropia* care va rămâne fără nume până la sfârşit, personajul-narator din *Satul de lut* ce merge spre satul F. pentru a afla informaţii despre soarta unui soldat din regimentul 14 sau Bendorf şi Marteş în *Masa cu oglinzi,* care vor să vadă „oraşul care nu este” – statutul de neiniţiat devine un prilej de a pune alte personaje să vorbească despre contururile lumii în care urmează a se păşi. Dar totul este dublat de permanente incertitudini, căci niciodată nu se spune totul. În această ordine de idei, Eugen Simion consideră că „e vorba de o lume care, folosind un limbaj pe care îl înţelegem, lasă totuşi impresia că trăieşte în alt timp şi se mişcă după alt ritm.”[8] Aşadar, stilul lui Ştefan Bănulescu din *Iarna bărbaţilor* – şi nu numai – este unul definit prin apelul constant la procedeul litotei şi cel al sugestiei. Lucrurile sunt spuse de cele mai multe ori doar pe jumătate, astfel încât cititorului îi revine misiunea de a umple spaţiile

[6] Al. Oprea, *Iarna bărbaţilor de Ştefan Bănulescu*, în vol. *Mişcarea prozei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 201.
[7] Ibidem.
[8] Eugen Simion, op. cit., p. 598.

goale din continuitatea sensului. Altfel spus, lectorul ideal al lui Bănulescu este unul care trebuie să facă apel la (re)lectură, în sens mateicălinescian.

Deşi totul este notat la modul firescului, dar şi al simplităţii, cu aproape o zgârcenie a dezvăluirii înţelesurilor, aşa cum a fost şi omul Bănulescu, cu toate acestea, ideile sunt dense, pline de semnificaţii. În acest sens, titlul volumului capătă o nouă conotaţie – aceea de conştientizare – poate – a maturităţii creaţiei artistice, şlefuită după un îndelung travaliu artistic.

Bibliografie selectivă

Opera lui Ştefan Bănulescu

*Opere***,** vol. I-II, Ediţie îngrijită de Oana Soare, Prefaţă de Eugen Simion, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Referinţe critice

A. Studii critice

Horodincă, Georgeta, *Ştefan Bănulescu sau Ipotezele scrisului*, Ed. Du Style, Bucureşti, 2002.

Spiridon, Monica, *Ştefan Bănulescu: monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2000.

B. În volume

Balotă, Nicolae – *Ştefan Bănulescu,* în vol. *Universul prozei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.

Cristea, Valeriu – *Ştefan Bănulescu. Iarna bărbaţilor*, în vol. *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975.

Damian, S. – *Opera lacomă*, în vol. *Aruncând mănuşa*, Editura Du Style, Bucureşti, 1999.

Negoiţescu, Ion – *Ştefan Bănulescu. Iarna bărbaţilor*, în vol. *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Oprea, Al. – *Iarna bărbaţilor de Ştefan Bănulescu*, în vol. *Mişcarea prozei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Pillat, Monica – *Risipă şi har (Ştefan Bănulescu. Mistreţii erau blânzi)* şi *Măsură şi har (Ştefan Bănulescu. Vedere spre Cetatea de Lână)* în vol. *Ieşirea din contur*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.

Simion, Eugen – Ştefan Bănulescu, în vol. *Scriitori români de azi, I*, Ediţia a II-a revăzută şi completată, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

C. În periodice

Ciocârlie, Corina, *Viaţa salvată*, „România literară”, nr. 38, 17 septembrie 1987, p. 4.

Creţu, Nicolae, *„Oameni” - poveste şi valenţele fabulosului*, în „Analele ştiinţifice ale Univ. «Al. I. Cuza»” Iaşi, v. 48-50, 2002-2004, p. 17-33.

Manolescu, Nicolae, *Realismul mitic şi artistic*, „România literară”, nr. 37, 12 septembrie 1991 p. 9.

ASPECTE ALE PROZEI CU TEMATICĂ RURALĂ LA ÎNCEPUT DE SECOL XX

Drd. Ramona BURUIANĂ
Universitatea "Dunărea de Jos" Galați

Proza românească intră în secolul XX sub auspiciile a două curente culturale – sămănătorismul şi poporanismul, iar subiectul ce alimentează operele literare ale acestei perioade trimite la condiţia ţăranilor şi, implicit, la un nivel social, alimentându-se din problema agrară. Caracteristicile celor două direcţii, de la întoarcerea în trecut, perpectiva idilică asupra satului, până la ideea emancipării prin cultură, au dat naştere unei proze rurale, cultivată de scriitori afiliaţi la importante reviste de literatură şi de opinie.

Cuvinte-cheie*: societate şi literatură, tema rurală, teme literare şi clişee.*

Literatura română începe secolul al XX-lea într-o atmosferă tradiționalistă, sub îndrumarea ideologică a două curente culturale: sămănătorismul și poporanismul. După cum se știe, primul număr al revistei ieșene **Viața românească** apărea în martie 1906 și reunea opere și studii ale scriitorilor epocii (Vlahuță, Ibrăileanu, Paul Bujor, Petre Bogdan etc.) Publicația s-a bucurat de participarea mai multor personalități literare, de-a lungul vremii:Goga, Coșbuc, Jean Bart, Gala Galaction, Agârbiceanu, I.I.Mironescu, Sadoveanu etc. Articolul –program sublinia întoarcerea către sate, spre "poporul de jos care, în țara noastră, el singur este o clasă pozitivă și a păstrat mai curat sufletul românesc." Alte aspecte ale articolului vin în sprijinul aceleiași idei: "Cultura, viața politică și ridicarea economică a țărănimii fiind mijlocul, pentru a ajunge la o cultură cu adevărat națională și de valoare europeană, această revistă (..) va avea în același timp toată simpatia pentru aceia care luptă, pe orice cale pentru ridicarea culturală, politică și economică a țărănimii(..). Și dacă este nevoie să dăm idealului nostru cultural, național și democratic un nume cuprinzător, numele său este: Poporanismul."(1) Sunt evidențiate caracterul naționalist, necesitatea culturalizării maselor și datoria de a interveni în schimbarea condiției țăranului. Această ultimă problemă, ajunsă la apogeu în 1907, devine prioritară , iar C.Stere se va angaja în rezolvarea ei, urmărindu-și devizele, materializate în reforma agrară și împroprietărire. "Casa Rurală care trebuia să asigure obștiilor sătești mijloacele financiare necesare răscumpărării moșiilor statului sau ale unor boieri prelungea la nesfârșit soluționarea situației existente (..). E adevărat, s-a anunțat, încă în manifestul guvernului din 12 martie 1907, desființarea trusturilor arendășești, iar legea învoielilor agricole (23 dec.1907) reglementa mai bine raporturile dintre moșieri și țărani. Dar aceste măsuri, binevenite, n-au putut rezolva, în esență, situația țărănimii."(2) C.Stere cere istoricului Radu Rosetti să intervină, prin articole, pentru adoptarea reformelor și a împroprietăririi, oferindu-i spațiul revistei. Astfel, lucrarea *Pentru ce s-au răsculat țăranii?* a fost comentată în paginile **Vieții românești**, punându-se accent pe problema agrară, pe starea țăranilor și pe desființarea parțială a proprietății moșierești. Reformele așteptate de poporaniști, odată cu venirea Partidului Național Liberal la putere (martie 1907), nu aveau o bază practică. Deși în 1914, **Viața românească** își manifesta încrederea în "cele două reforme pentru ridicarea țărănimei la o viață nouă"(3), apropierea războiului zădărnicește orice proiect optimist.

În martie 1920, într-o nouă serie a **Vieții românești**, G.Ibrăileanu anunța, în articolul *Înainte și după război*, încheierea misiunii poporaniste, ținând cont de legiferarea votului universal și a împroprietăririi: "Reformele sociale și politice datorate războiului, dacă se înfăptuiesc cinstit, fac să dispară țăranul-suferință, țăranul-rob,țăranul nedreptățit etc. Literatura dinainte de război, în care a fost zugrăvit acest țăran, devine istorică. Înainte de război nu putea exista om simțitor și cu sufletul înalt care să nu simtă numai milă pentru țăranul nedreptățit, ci și vina față cu dânsul, și datoria de a-l consola și de a lucra pentru dezrobirea lui. Această stare de suflet care formează conținutul sentimental și moral al acelui curent care s-a numit poporanism și care a apărut numai acolo unde țărănimea forma aproape tot poporul, și totuși era ținută în lanțuri și în întuneric, în Rusia și în România, țări sclavagiste și analfabete, această stare de suflet va fi ,și ea, un lucru al trecutului, odată cu dispariția cauzei ce o producea."(4)

Din punct de vedere literar, G.Ibrăileanu trasa direcțiile estetice, în articolul *Poporanismul* din **Curentul nou**(1906): literatură inspirată din specificul național, originalitate, iar abordarea problemei rurale să se facă "într-o mentalitate țărănească, adică românească, pentru că, vom dovedi aiurea, numai țăranul are o mentalitate specifică , orășenii și clasele de sus au o mentalitate mai mult sau mai puțin neromânească, clasa cultă fiind în genere o parte din Cosmopolis, o mahala a Cosmopolisului european, din punctul de vedere al mentalității ei, nu vorbesc de origine."(5) Deși denumirea de "poporanism" ar fi provenit din traducerea cuvântului rusesc "narodnicestvo"(6), C.Ciopraga observa: „La narodnici simpatia pentru popor a generat așa-zisa "beletristică țărănească, populată de tipuri ideale, cu toate calitățile etice posibile. Exaltarea întâlnită la beletriștii narodnici(..), admiratori ai purității etice rurale, e caracteristică , la noi, literaturii sămănătoriste. Ibrăileanu vrea descriere demistificatoare, obiectivă, pornind de la realitatea curentă."(7) Așadar, țăranul trebuia prezentat într-o lumină clară, veridică, fără artificii, îmbunătățiri sau denigrări ale imaginii acestuia: "Un scriitor care ricanează când zugrăvește țărani(..) nu numai că falsifică realitatea, dar ofensează și simțul moral al cititorului civilizat(..).Țăranul trebuie arătat în toată goliciunea inferiorității, sălbăticiei și barbariei lui- dacă e inferior, sălbatic și barbar. Să nu i se cruțe nicio apucătură rea, niciun vițiu. Să fie zugrăvit complect(..)- și atunci imaginea țărănimii, fiind adevărată și just luminată, cu cât va fi mai respingătoare, cu atâta va fi o protestare mai vie împotriva soartei care i s-a creat și de care este răspunzătoare istoria și sfetnicii ei..."(8) Se insistă, de asemenea, pe datoria morală a intelectualilor față de obștea din care provin, de a-i salva starea în care se află. Acest motiv "obsesiv de proveniență precumpănitor poporanistă"(9) este dezvoltat de Jean Bart în nuvela *Datorii uitate,* dar și de I.I.Mironescu, în volumul *Oameni și vremuri*. Trezirea sentimentului datoriei reprezintă la poporaniști un element ideologic, iar opera literară intervine să dezvolte, să ilustreze realist acest motiv, în spirit militantist. Petre Corbu, din nuvela lui Jean Bart, este un profesor de istorie, un intelectual provenit din țărani. După vremuri grele, de umilință, de efort și deziluzii, trăia resemnat , dedicându-se vieții sale de familie, fără evenimente deosebite: "Neașteptând nimic în viața-i tihnită,monotonă, se mulțumea să-și păstreze locul pe care-l pronsese în trudă și necazuri. Corect și cumpătat, nu încerca a se înălța mai sus, de teamă să nu cadă...Din focul ce-l pâlpâise odată în vremea tinereții, nu mai știe nici el de-a mai rămas ceva sub stratul de cenușă pe care-l așternuse nevoile și vremea .Resortul sufletesc părea de mult tocit. Nu se târa, dar nici nu se încerca să zboare."(10) Îndepărtându-se de lumea rurală, este ajutat de colonelul Panaite să se adapteze lumii noi de la oraș. Colonelul era din același sat, dar fugise

cu tatăl lui Petre, Arghir, "acum vreo treizeci de ani în urmă, c-o tabără de cărăuși care mergeau cu sare la Bacău."(11) Pământul natal rămăsese mai mult o amintire: "Cu cât vremea trecea și Petre se deprindea cu viața și cu lumea în care se îndrumase , cu atât slăbeau legăturile de locurile din care se dezrădăcinase."(12) Intervine, însă, un moment-cheie menit să determine mutații de natură psihologică, echivalente cu revelarea identității; renaște sentimentul apartenenței la colectivitate, materializat în datoria morală față de cei ce reprezintă "rădăcinile".Întâlnește un grup de țărani din satul său, veterani din 1877, cu drept de împroprietărire în Dobrogea. Nu obținuseră nimic și ar fi vrut să se întoarcă în Cuzăni, dar nu aveau bani și nici cui să ceară ajutor. Necesitatea reface legătura: "Sunt frații tăi!..Nu-i mai cunoști?"(13) În lupta sa pentru revendicarea drepturilor , este învins, neputicios, obligat moral să-și cedeze economiile pentru a-i ajuta pe țărani. "Totul se reduce la un act de generozitate, vecină bună cu filantropia mic burgheză. Dar ecuația poporanistă vinovăție – datorie morală apărea larg dezvoltată, deși fabulația e departe de a trata "motivul datoriei" într-un spirit cu adevărat poporanist."(14) Nuvela, însă, este o altă oportunitate pentru C.Stere de a atrage atenția asupra dezideratelor popraniste: "Vădit, în sprijinul țărănimii, în elementele ei mai conștiente și mai viguroase, trebuie să vină alte elemente sociale: clasele mijlocii – fruntașii satelor, <<mica burghezime>> orășenească și, mai ales, intelectualii, cari în țara noastră, cu o viață industrială și comercială săracă, formează un element atât de însemnat al clasei noastre mijlocii."(15) Un alt motiv al nuvelei este opoziția sat-oraș, prezent și în scrierile sămănătoriste.Venit de la sat, copilul suportă cu greu lumea școlii urbane: "De câte ori nu-l apucase plânsul și dorul de acasă...Și câte umilinți nu trebuia să îndure , de câte ori nu-și simțise obrajii îmbujorați de sânge. În certuri copilărești pentru un creion sau pentru o calamară, i se aruncau din partea externilor vorbe răutăcioase:<<Că-i venit de la oi, că-i tot țăran, deși stă la un loc cu băieții de familie bună >>."(16) Revenind la tema care dă titlul nuvelei, G.Ibrăileanu sublinia importanța "datoriilor pe care le aveau toți, dar mai cu seamă cei ridicați din țărănime (..) aceste <<datorii>> și această <<uitare>> formau o problemă morală de o actualitate acută înainte de război, când țărănimea, adică marea majoritate a poporului român, era în stare de sclavie."(17)

Despre suferința țăranilor vorbește și I.I.Mironescu, în povestirea *Furtună Veteranul* (1907). După răscoala din 1907, reprimată de autorități, participanții au fost pedepsiți crunt: "Din când în când șiruri lungi de țărani legați cot la cot și unul de altul, mânați subt izbiturile paturilor de armă ce sunau a sec în șoldurile uscate, se târâiau în urlete dureroase, de-a lungul satului, înspre curtea boierească, unde se dădea osânda cea fără de cruțare." Și Ștefan Furtună, veteran de la 1877,decorat pentru eroism, trebuia să răspundă pentru faptele sale. Imaginea țăranului, îndrumător al revoltei, este cutremurătoare. Furtună devine, prin fapte, prin vorbe, prin actele sale de curaj, reprezentantul gloatei cuprinse de sărăcie, adunate să-și ceară drepturile: "În scurt, se înfățoșă brâncit de doi camarazi un țăran cu pletele albe ca fuiorul, boțât și ruginit la față ca toți țăranii, c-o musteață groasă, sură, cu niște sprâncene stufoase, subt care se mișcau doi ochi cu priviri tăioase.Purta la piept cinci decorații, prinse de sumanu-i rupt, și-n frunte avea un semn de arsură, o zburătură de glonț, fioroasă pomenire din ziua atacului de la Grivița." Maiorul,însă, nu rămâne impresionat, ci, mai mult, într-un acces de furie ,își varsă tot disprețul: "Să-i dați bătaie, să mi-l întrebați de aia i-a dat medalii patria recunoscătoare ca să iasă la drumul mare în fruntea răilor și-a tulburătorilor?...Să mi-l pișcați cu fierul înroșit, să afle și el că noi avem legi după care ne conducem(..)." În replica bătrânului răsună mânia, suferința, dar și demnitatea celor împilați: " (..)- drept îi c-am înnebunit, dar nu

de bine și de ședere, cum ziceți dumneavoastră, ci de-amar și de nevoie!..De bine nu mai înnebunim noi țăranii!Pe noi e răul și sărăcia de pe lume!... că de jaful nemilosului am rămas pieritori de foame; ne-au rămas copiii dezbrăcați și flămânzi în puterea iernii!..De ani de zile muncim vara întreagă pe lanurile boierești, muncim ca niște salahori și noi și nevestele și copiii noștri , și pe an ce trece ne găsim tot mai înglodați în datorii, de-am ajuns să ne vindem și icoanele, plătind gloaba boierului!..Ne-am tot plâns, ne-am tânguit...jalbă peste jalbă am trimes, lăcrămație am făcut până și la măria sa vodă, dar auzitu-ne-a cineva?" Veteranul rezumă soarta țăranilor, iar în ceea ce-l privește, pedeapsa îi este indiferentă; după chinurile îndurate, moartea n-ar mai putea decât să-l izbăvească. Acum, când nimănui nu-i mai păsa de cel căruia, odată, îi "curgea sângele gârlă peste ochi, peste nas, peste goarnă, din locul (..) cu semnul de pe frunte", nu mai rămâne decât fatalitatea clipei: "(..) se mai zări o dată chipul acela uscat, cu ochii mari, scânteietori, ai lui Furtună Veteranul și-n detunătura puștilor căzu trăsnit, grămadă, cornistul care, singur-singurel, mai rămăsese în picioare sunând vrăjmaș atacul...la un suiș de deal...la șeptezeci și șepte!"(18) Povestirea aduce-n prim-plan solidaritatea autorului cu țăranii revoltați; personajul său este exponențial- definește situația lumii rurale, din timpul domniei lui Carol I. " Furtună e întruchiparea țărănimii care, deși s-a jertfit pentru patrie, a rămas înșelată în așteptările ei. Pământul țării, pentru apărarea căruia nu a precupețit niciun sacrificiu, continuă să fie în stăpânirea moșierilor, statul răsplătindu-i pe foștii eroi cu măsuri opresive și represive."(19) Comentând proza lui Mironescu, Ilie Dan vedea în "forța demascatoare a cuvintelor rostite de Furtună, înainte de a fi împușcat de sublocotenentul Turel, (..) un document zguduitor , care spulberă insinuările stăpânirii despre așa-zișii <<instigatori>> care ar fi determinat răscoala țăranilor. Ca și în *Scrisoarea deschisă a unui melc* de A. Mirea (..), în schița lui Mironescu realitățile aspre ale satului sunt surprinse exact, fără nicio tendință idilică, evidențiind adevărata cauză a revoltei țărănești:<<Sărăcia, eterna sărăcie>>"(20)

Sămănătorismul,asemenea poporanismului,sub anumite aspecte, a abordat o ideologie ce viza întoarcerea spre lumea rurală și valorificarea tradiției.Acest "curent ideologico-literar configurat în primul deceniu al secolului al XX-lea, își trage numele de la revista **Sămănătorul** care l-a promovat. Precedată , în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, de periodice ca **Viața**, **Vatra**, **Povestea vorbei**, **Curierul literar** ș.a, publicația, apărută la 2 dec.1901, își propunea să trezească în conștiințe <<cea mai adâncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespus de mărețe ale străbunilor [..], cea mai entuziastă iubire pentru patrie[..], pentru frumusețile acestui pământ.>>(..) Chezășia izbânzii era legătura cu poporul, în speță cu lumea țărănească: <<Acolo e un suflet mare care cere lumină.Acolo stau genii ascunse, gata să izbucnească, asemenea izvorului care așteaptă în stâncă lovitura de toiag a lui Moise.Acolo-i puterea și viitorul nostru.>>"(21) Nicolae Iorga pune în valoare, în *Istoria* sa , preocupările vremii: " Probleme mari se puneau, ca aceea a țăranilor, a unității naționale, pe care acest politicianism de club nu le puteau decât întârzia sau crâmpoți."(22) În 1901, Spiru Haret, ministrul Cultelor și Instrucțiunii, urmărea apariția unei reviste noi, „cu un profil cultural-literar, scrisă în așa fel încât să fie citită de un public larg și care să poată influența pozitiv lumea intelectuală, îndreptându-i atenția spre viața necăjită a satului."(23) Pentru realizarea proiectului, erau vizați Vlahuță și Coșbuc, sub îndrumarea cărora va apărea primul număr al **Sămănătorului**. Obiectivele programului sămănătorist se circumscriu lumii rurale: satul prezentat într-o lumină idilică, refugiul în lumea satului, tradiția, întoarcerea spre trecut (paseismul), totul,însă, înfățișat într-o manieră

optimistă, idealistă, imaginară: "Ar fi timpul ca literaţii noştri, ei mai ales, să-şi îndrepte luarea-aminte şi toată dragostea lor spre popor! Câte lucruri frumoase nu s-ar putea scrie anume pentru el! Icoane din trecut, întâmplări vitejeşti, viaţa de la ţară, pilde şi învăţături sănătoase date într-o formă atrăgătoare, puterea providenţială a unui primar ideal, a unui proprietar, a unui preot, a unui învăţător, aşa cum îi visăm şi cum ar trebui să fie oamenii aceştia."(24) Nicolae Iorga îşi începe colaborarea la revista bucureşteană în 1903. "Propunându-şi deliberat să creeze o literatură care să reflecte spiritualitatea naţională, sămănătorismul a pornit de la ideea potrivit căreia singurul mediu în care elementele acestei spiritualităţi s-au păstrat nealterate este satul."(25) Apare opoziţia sat-oraş, mediul urban fiind considerat inferior , sub aspect estetic. Lumea de la sat e separată de restul civilizaţiei, e o lume izolată spaţial şi temporal, în care valorile străvechi reînvie sub condeiul scriitorilor. "Sămănătorismul a imaginat un univers rural mult depărtat de coordonatele sale reale.(..)- a preferat să opereze cu un sat arhaic, izolat în structurile sale milenare, asupra căruia nu s-ar fi exercitat de fel influenţele noilor rânduieli determinate de evoluţia României spre capitalism. Cum realitatea le era întrucâtva potrivnică, satul cunoscând şi el unele mutaţii pe alocuri sensibile , obiectivul era strămultat departe, dincolo de veac, în cadrele aburite ale vremurilor voievodale. Se realiza astfel osmoza între dimensiunea istorică şi cea a apologierii satului idilic. Din această contopire spirituală a apărut imaginea decorativă a satului sămănătorist încărcat de istorie şi tradiţie, depozitar al virtuţilor vitejeşti, liman fericit al armoniei sociale, lăcaş al unor rânduieli proprii şi necontrafăcute, superioare celor venite prin adoptarea silnică a unor legiuiri străine şi nepotrivite."(26) Elogiul satului patriarhal, dezrădăcinarea, opoziţia cu oraşul, antiteza boier de ţară—ciocoi- arendaş, apărarea gliei strămoşeşti sunt motive tipice prozei sămănătoriste, dezvoltate de scriitorii epocii în operele lor. Volumul *Bătrânii*(1905) de Emil Gârleanu face elogiul vechii boierimi, iar "clişeul sămănătorist e obsedant"(27): "Cutare boier cheltuise din averea lui să lărgească o uliţă; tinerii veniţi după dânsul, o strâmbau pentru estetica Urbei; alt bătrân, crescut în frica lui Dumnezeu, zidise o biserică şi-o înzestrase cu icoane de aur, policandre de argint, cu aier ţesut, în fir şi mărgăritare , de către trei rânduri de jupâniţe din neamul lui(..)"(*Boierul Iorgu Buhtea*)(28) *Nucul lui Odobac*(1910) este liantul dintre vechea şi noua orânduire socială.În masivitatea copacului impunător se oglindeau chipurile Odobăceştilor- "Toader Odobac e un moşneag înalt, spătos şi uscat ca un schivnic; priveşte ascuţit, vorbeşte limpede şi calcă apăsat.Când se opreşte să se uite la om, îşi îndreaptă şalele, cari trosnesc ca un un vreasc." Nepotul lui Toader era la fel de semeţ, "vânjos şi uscat,(..) numai cu obrazul mai rumân şi cu pletele negre." Răzeşii, viţă de uriaşi, parcă-şi alimentau "forţele din podoaba nucului păzitor al satului" Arşiţeni. Faptul că Mitru se-nsurase cu Ruja, fata unui tâlhar de cai, îi măcina sufletul moşului. Frumuseţea sălbatică a Rujei era desprinsă din tabloul luxuriant al naturii neprihănite: "voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul , ochii şi sprâncenele negre, ca pământul cel bun.Cozile, lăsate pe spate, se îndoiau pe oblâncul şălii, aşa erau de lungi.Gura cu buzele cărnoase, umede şi roşii ca miezul piersicei pietroase; printre ele scăpa un zâmbet, care arăta albul dinţilor ca pe o rază de lumină ce ţâşnea din mijlocul feţei cmolite.(..)". După nuntă, Toader o ameninţă pe fată, spunându-i că de va aduce-n ogradă vreun roib furat, o va spânzura de nucul din deal. Ruja, în atitudinea ei voluntară, săvârşi păcatul, iar Toader îşi găsea liniştea doar sub crengile nucului bătrân. Într-o zi, însă, bătrânul luă securea şi, purtat de îndârjirea de a opri timpul, se îndreptă spre casa lui Mitru: "Deodată, pe băietan îl străbătu o durere la mâna stângă,(..).În frământatul lor, Mitrea se rănise în securea moşneagului(..).Când ajunse acasă, se trânti pe laviţă şi plânse, cu lacrimi

calde, în cari parcă i se topise toată fierbinţeala mâniei.” Deci, nu se mai putea face nimic- oamenii aceştia noi nu mai ţineau cont de tradiţie, de simboluri, de legi străvechi. Nucul era arborele milenar, element sacru al durabilităţii unei lumi; odată cu tăierea lui, dispare şi Toader, gestul final fiind un semn al neputinţei- bătrânul nu se poate adapta la vremurile noi şi se revoltă, prin sinucidere: „nucul se prăbuşi în vale, acoperind în căderea lui, ca într-un mormânt de frunze, trupul neînsufleţit al moşneagului.”(29) Aceeaşi idee rezultă şi din interpretarea lui C.Cubleşan: “Tăierea, în final, a nucului din hotarul bătrânului Odobac echivalează, într-un plan metaforic, la care proza face mereu trimiteri, cu însuşi denunţul sfârşitului unei epoci. Nucul e un simbol, un semn al vechiului, în care se recunoaşte o anume îndătinare a rezistenţei tradiţiei rigide pe care ritmurile noi de înţelegere vitală tind să le depăşească.”(30)

Relaţia dintre ţărani şi boieri este ilustrată în *Traiul nostru*(1906) de Ion Cicârlan.Ţăranul sărac Miron se roagă să nu apară boierul “cu dijmuitul”. Iarna i-a invadat coliba, prin care şuieră un vânt teribil, ameninţător- “Frigul îl chinuise tot timpul nopţii, şi el nu dormise mai deloc.Îi părea bine c’avusese grijă decuseară s’aştearnă copiilor şi nevestei un strat gros de pănuşi şi să-i învelească cu sumanul lui. Femeia-i plăpândă şi copiii micuşorii..bine că s-au odihnit ei măcar.(..) Se scarpină în cap şi îngândurat dă ocol colibei. O spărtură ici, alta dincolo, şi alta şi alta...” Doi băieţi şi o fetiţă se certau cu găinile şi cu purcelușul, din pricina unui bostan. Iarna ,cu peisajul ei de basm, nu era pentru cei mici un prilej de veselie- prăpădiţi de foame, alergau după boabe de porumb, plângeau de frig, în cămăşuţele rupte, iar mama, supărată, ar fi vrut să nu-i mai vadă suferind. Tata le lua apărarea , vorbind,de fapt, cu sine: “-Şi de ce te necăjeşti aşa degeaba, măi femeie; da ce-s de vină? Ce ştiu ei? Uite, e aproape sară, şi ce-au mâncat ei azi? O coajă de bostan? Tu nu ştii vorba aceia: golătatea mai încunjură; iar foamea dă de-a dreptul.” Numai somnul aşterne peste viaţa micuţilor neştiutori alinarea şi pacea, transformând o poveste de iarnă, într-un vis cu bostani copţi şi grăunţe rumenite. Baba Bălăşica vine s-o ajute la naştere pe nevasta lui Miron, în timp ce lumea forfotind anunţa venirea boierului. Jocul “de-a prinselea” este un specatcol trist, al durerii şi nefericirii, animat de inocenţa unor suflete pline de entuziasm: “Şi vinovaţii se ospătează alături, fără nici-o grijă. O clipă numai, şi li se înfundă cu hoţia.În zbuciumul lor, copiii au dat cu ochii de făptaşi şi goana începe..Găinile, zmulte, ţipă speriate şi înfundă colţurile întunecoase.Coaja rămasă în urma lor e goală.Fetiţa se trânteşte jos şi suspină neîmpăcată, dar băieţaşii nu se dau.Bâjbâie prin foi, prin cocenii de pe margini şi dau de vrăjmaş. N’apucă să-l prindă şi godacul o zbughieşte afară cu coşca de bostan în gură.” Boierul, “în haina grea de vulpe”, priveşte îngrozit “lupta celor trei flămânzi”. Deşi pare impresionat de imaginea înfiorătoare a sărăciei, vine să verifice porumbul strâns de tatăl lor şi,nemulţumit, cercetează odaia- ţipătul venirii pe lume a noului- născut probează “cinstea Românului”, izbânda vieţii, dar şi nenorocirea unor fiinţe primitive, prinse într-un delir existenţial: “Curat trai de dobitoace!”(31) În povestirea lui Zaharia Bârsan(*Cenuşe*), “vechiul boier e (..) un bătrân gospodar, stăpân pe un ogor de zeci de iugăre.”(32) Florea Măgură avea oameni care-i lucrau pământul; îi cinstea şi închina alături de ei, seara, un pahar , două de rachiu.Discutând despre starea bătrânului, ţăranii îi laudă copiii şi averea, uimiţi de clavirul fetei şi “de-atâta învăţătură.” Era armonie în bătătura lui moş Florea- băieţii munceau,îl lăudau, iar el îşi afişa discret mândria, izvorâtă din rodul efortului de-o viaţă: copiii. Dar prima scrisoare îi aduce o veste nimicitoare- băiatul îl anunţa că sora lui “fugise cu unul”.Deşi belşugul stăpânea pământul moşului, primise o lovitură prea grea-“fruntea i se posomorâse,

ochii nu mai erau așa de vii, și fața parcă-i îmbătrânea pe fiecare zi.(..) Era trist și nu se mai îngrijea de pământuri. Pe uliță de-abia se mai târa și la biserică ședea tot cu capul plecat;îi era teamă să întâlnească privirile oamenilor.” Rușinea îi invadase sufletul și-l izolase, însă, odată cu venirea toamnei, în inima bătrânului se naște o nouă iluzie salutară: “Să-i scrie băiatului să vie acasă(..) Să vie să se însoare. Să-și vază el nepoții, asta-l ardea pe moș Florea.Să vază și el cum se înmulțește neamul Măgureștilor.” A doua scrisoare îl înștiința că băiatul “a furat niște bani- și acuma e închis..” Toate năzuințele bătrânului se spulberă și adâncesc prăpastia din sufletul său de tată, golit și însingurat: “Pe stradă se împiedica de toți oamenii.Nu mai era nimic pentru el..nimic...nimic..Moș Florea Măgură, cinstea și fala satului, românul gospodar, omul de treabă, tatăl cel cu tragere de inimă pentru copiii lui, ce mai rămăsese?..Nimic!Hoț..atât mai auzeau..parcă i se băgase un drac în inimă, care-i tot striga de-acolo:Hoț...hoț..hoț...și mergea și i se părea că se cufundă pământul.” Sfâșiat de durere, își va împrăștia avuțiile, toată munca sa de-o viață, apoi va incendia pădurea și casa, motivând decizia printr-o ironie sumbră: “Voi sunteți săraci, așa e?Eu am primit astăzi o scrisoare de la fiul meu..Mă cheamă la el și plec mâine...S-a însurat acolo cu o prințesă, mă...Ce-mi mai trebuie mie, acuma? Iacă, vă dăruiesc vouă carăle, cu boi cu tot, și încărcate gata, duceți-vi-le acasă..”(33) Pământurile, banii, holdele fuseseră încredințate bisericii. “Destinul acestui bătrân bun e însă nefericit. Ca peste tot în epica sămănătoristă, copiii gospodarului plecați la studii în străinătate devin niște dezrădăcinați, își pierd omenia.Din averea bătrânului, adunată cu mijloace atât de cumsecade, se alege cenușa.”(34)

Mărturii despre starea țăranilor întâlnim și în scrierile altor colaboratori la **Viața românească** sau la **Sămănătărul** (I.C.Vissarion, Radu Rosetti, M.Sadoveanu, I.Adam,C.Manolache, Ionescu Boteni etc.), care au pledat pentru drepturile acestor umiliți, învățați de secole să rabde, încercând să sensibilizeze cititorii și să aducă în prim-plan drama oamenilor de la sat, imaginea lumii rurale și, nu în ultimul rând, necesitatea reformei agrare.

Sămănătorismul și poporanismul au schimbat registrul tematic al literaturii, în plus, sesiza T.Vianu, “alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui țărănească, sămănătoriștii [și poporaniștii, s-ar putea adăuga] elaborează geografia poetică a țării.”(35)

Note

(1) apud Ornea, Z., *Poporanismul*, Editura Minerva, București, 1972 , pp. 118-119
(2) Ornea, Z., *op.cit*., p.129
(3) *idem*, p.141
(4) apud *DGLR*,vol.V,Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p.383
(5) apud *DGLR*,vol.V,Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p.380
(6) *DGLR*,vol.V ,Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p.380
(7) Ciopraga, C., *Literatura română între 1900 și 1918*, Editura Junimea, Iași,1970, p. 95
(8) apud Ornea, Z., *op.cit.*,pp. 358-359
(9) apud Ornea, Z., *op.cit.*,p. 362
(10) apud Ornea,Z., *op.cit*.,p.361
(11) apud Bart, Jean, *Scrieri I,* Editura Minerva, București, 1974, p.527
(12) apud Bart, Jean, *op.cit*.,p.527

(13) apud Ornea, Z., *op.cit*.,p.361
(14) Ornea, Z.,*op.cit*., p.362
(15) apud Bart, Jean, *op.cit.*, p.524
(16) apud Bart, Jean, *op.cit*.,p.527
(17) Ibrăileanu,G., *Scriitori români şi străini,vol.II,* Editura pentru literatură,Bucureşti, 1968, p.41
(18) citatele au fost extrase din vol. *Oameni şi vremuri* de I.I.Mironescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1959
(19) Ornea, Z., op.cit., p.375
(20) Dan, Ilie, *I.I.Mironescu*, Editura Junimea , Iaşi, 1982, p.88
(21) *DGLR*,vol.VI, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti,2007, pp.64-65
(22) apud Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p.32
(23) Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971 , p.53
(24) apud Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p.58
(25) Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971 , p.234
(26) *idem*, p.238
(27) Ciopraga,C., *op.cit.*, p.502
(28) Gârleanu, Emil, *Nucul lui Odobac*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
(29) *idem*
(30) Cubleşan, Constantin, Postfaţa la volumul *Nucul lui Odobac* de Emil Gârleanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p.428
(31) Ciocârlan, Ion, *Traiun nostru*, Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1930
(32) Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p.251
(33) Bârsan, Zaharia, *Scrieri*, Editura pentru literatură,Bucureşti, 1969
(34) Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971 ,p.252
(35) apud Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971,p.282

Bibliografie

Bart, Jean, *Scrieri I,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974
Bârsan, Zaharia, *Scrieri*, Editura pentru literatură,Bucureşti, 1969
Ciocârlan, Ion, *Traiun nostru*, Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1930
Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1900 şi 1918*, Editura Junimea, Iaşi,1970
Dan, Ilie, *I.I.Mironescu*, Editura Junimea , Iaşi, 1982
Gârleanu, Emil, *Nucul lui Odobac,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982
Ibrăileanu,G., *Scriitori români şi străini,vol.II,* Editura pentru literatură,Bucureşti, 1968
Mironescu,I., I., *Oameni şi vremuri*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1959
Ornea, Z., *Poporanismul*, Editura Minerva, Bucureşti,1972
Ornea, Z., *Sămănătorismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971

ROMULUS GUGA, DRAMATURGUL

Drd. Adriana Loredana POP (DAN)
Univ. „Petru Maior" Târgu-Mureș

Nucleu al vieţii scriitoriceşti târgumureşene, Romulus Guga (1939-1983) reprezintă tipul scriitorului total, preocupat de găsirea formei perfecte ce-i poate transmite mai bine intenţiile, motiv pentru care sfera epico-lirico-dramatică a fost epuizată de către a sa personalitate convinsă de faptul că opera înseamnă dovada curajului de a spune adevărul indiferent de formă. A scris teatru politic şi poetic, preocupările fiindu-i societatea cu toate ramificările ei: istoria, politicul, familia şi individul în sine vor fi de găsit în opera sa dramatică, sub aspecte metaforice, parabolice, filozofice dar şi pur dramatice. Există o legătură strânsă între aceste tematici tocmai prin abordare, viziunea fiind unică, de purificare a lumii, de transcendere a răului prin scandări puternice ale binelui ce, chiar de nu va învinge ci după modelul romantic va fi înfrânt metaforic in final, va triumfa tocmai prin această manieră universală retroversă.

Cuvinte-cheie: *scriitor total, societate, transcendere a răului, bine*

Divizarea universală nu poate fi posibilă decât în dubla categorie bine-rău, iar aceste două valori majore au diferite reprezentări în lumea înconjurătoare în funcţie de perspectiva socială la care ne oprim. „Nebunii'' şi „descurcăreţii'' sau „materialiştii''[1] sunt două categorii definitorii ale societăţii contemporane şi devin personaje concrete ale universului lui Romulus Guga, personaje antrenate în „lupta dintre idealism şi materialism''[2] deoarece „avem pe Terra o societate-n descompunere şi una-n compunere.''[3] Opera dramatică în cauză, „Moartea domnului Platfus", este prima salvată dintre primele scrise de către mâna scriitorului, dar nu a fost jucată niciodată pe parcursul vieţii sale, ci abia în 1996. Prezintă puncte comune cu viitoarele premiate, dar mai ales cu universul romanesc ce-i va prelua personaje, motive şi tematica. Coborâm cercetarea în anul 1964, anul în care piesa este definitivată, un an al Clujului, dar şi al prozei: Romulus Guga renunţă la teatru în favoarea romanelor sale, neaflându-se încă în conjunctura favorabilă scrierii lui, destinul rezervându-i alte culmi de atins înainte. Orientarea tematică se produce însă acum, scriitorul anunţându-şi preocuparea pentru valorile şi nonvalorile sociale, conştientizându-şi poziţia de responsabil în educarea prin puterea artei, singura sensibilizatoare dar şi ideatică. Teatrul este o formă a artei, însă una foarte complexă şi prea completă pentru un debutant fiind necesar a-i învăţa „gramatica lui de la abecedar la Eminescu"[4], neuitând faptul concret cum că teatrul este „fără doar şi poate o artă colectivă"[5] iar toate acestea au putut fi posibile doar dacă scriitorul trăia în climatul teatrului, iar aceasta s-a şi întâmplat de-a lungul perioadei în care a ocupat funcţia de secretar literar al Teatrului de Stat din Târgu-Mureş. Acesta este momentul în care devine prea atras de reprezentarea scenică încât să mai renunţe vreodată.

---

[1] Romulus Guga, *Amurgul burghez* în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru şi comentarii asupra lor,* seria: *Teatru comentat*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984, p. 385
[2] Ibidem, p. 386
[3] Ibidem, p. 391
[4] Pavel Tutungiu, *Dialoguri despre teatru*, Editura Junimea, Bucureşti, 1980, p. 108; 109
[5] Ibidem, p.109

Moartea domnului Platfus*"* anunţă piesele ce vor urma, aceasta fiind o „piesă de laborator"[6] in care autorul, după bunul său obicei, „nu s-a încurcat [...] cu fleacuri"[7] ci rămâne „preocupat de marile probleme ale veacului, de chipul umanităţii de azi şi de mâine, faţă de care s-a simţit responsabil cu toate fibrele fiinţei sale de gând şi de simţire omenească"[8]. Romulus Guga şi-a creat piesa sub influenţa artei sale poetice (parabole, simboluri) şi tehnicii sale de construcţie. Astfel, opera prezintă numeroase planuri diferite, independente în primă fază, dar care spre final se dovedesc a fi interdependente căci privite per ansamblu creează un joc cinematografic ce compune un plan unitar, planul general al piesei. În aceste planuri personajele se desfăşoară creând atmosfera epocii, în cofetărie, totul concentrându-se în jurul unui singur personaj : domnul scriitor Anton Platfus în calitate de solid reprezentat al unei categorii sociale. Termenul „platfus" este des utilizat pe parcursul conversaţiilor ce alcătuiesc textul piesei fiind elementul cheie al dramei. Deşi „platfus" nu reprezintă, real, nimic mai mult decât o formă plată a tălpii piciorului, în acest caz i se atribuie semnificaţii mult mai profunde: deformarea, boala fizică fiind egalată aici cu „deformarea", îmbolnăvirea psihică. Pe parcursul piesei sunt prezentate, nu numai prin conversaţie, efectele acestei boli psihice şi consecinţele sale, consecinţe ce spre sfârşit se vor finaliza în moartea „bolnavului". De fapt piesa descrie o „boală" a umanului, a psihicului umanităţii, o îmbolnăvire mult prea frecventă, degradând societatea. Tot contextul piesei este cel care dezvăluie şi antidotul bolii.

„Un dramaturg ca Romulus Guga recurge la realizarea mai multor figure eroice care surprind, prin acte diferite, aceeaşi măreţie eroică, aceeaşi ipostază a umanului în ceea ce are mai semnificativ. […] Funcţia modelatoare a eroului, conceptual de eroism în general, nu pot fi acceptate, nu pot fi înţelese în mod dialectic fără expunerea acelei adversităţi (umane, naturale) faţă de care reacţiile definitorii ale eroului încep a prinde contur. Iluminarea fiinţei în momente în care acceptarea destinului propriu iese din sfera conştient caracterizată de bipolaritatea viaţă – moarte, iese din zona egoismului pentru a accede la sacrificiu este, într-un fel, şi rezultatul unor intruziuni ale inumanului, ale egoismului urât, deformator."[9]

„Cele cinci zile ale oraşului", deşi este o piesă nejucată, prezintă totuși un interes pentru analiză completă a evoluției puterii și spiritului creator al dramaturgului Guga tocmai prin caracterul ei de document pe care îl dovedeşte având în vedere că se bazează pe locuri şi acţiuni cunoscute. Precum Paul Everac în „Ape şi oglinzi" sau Marin Sorescu în „Matca" şi „Cele cinci zile ale oraşului" prezintă ca şi temă inundaţiile sub forma unor catastrofe, prilej de urmărire a umanului în situaţii limită. Inundaţiile din anul 1970 au însemnat doar catastrofă pentru oraşele Târgu-Mureş şi Sighişoara, iar scriitorul s-a oprit asupra acestui moment din viaţa societăţii contemporane atât cu scop solidar cât şi cu scop de observator analitic. Catastrofa naturală este momentul propice observării reacţiilor umane, atât de diferite de la individ la individ chiar şi în faţa morţii. Personajul principal al dramei este şi personajul martor, „funcţie" atribuită chiar „legal" prin natura meseriei sale: ziarist din capitală, el se deplasează în „epicentrul catastrofei" pentru a strânge material în vederea realizării unui reportaj despre eveniment. Sub acest pretext, Romulus Guga va creiona două lumi aflate la

[6] Victor Parhon, *Legitimitatea unui nou tip de construcţie dramatică* în *Evul mediu întâmplător* – seria : *Teatru comentat*, Buc., Editura Eminescu, 1984, p. 375
[7] Ibidem
[8] Ibidem
[9] Marian Popescu, *Călătorie spre sfârşitul nopţii* în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru și comentarii asupra lor*, București, Ed. Eminescu, 1984, p. 441

poli opuşi, caracterizate de sentimente, aspiraţii şi gânduri totalmente diferite. Tipurile de personaje-persoane care alcătuiesc fiecare lume se vor evidenţia pe parcursul piesei, treptat sub influenţa pericolului.

Ziaristul este cel care „fotografiază" întâmplările şi „înregistrează" convorbirile, cititorul fiind un martor postum evenimentului cu ajutorul „dovezilor" strânse de către acest personaj principal ce se dovedește preocupat, în primul rând, de măsura în care au fost afectaţi oamenii şi locurile inundate, dar va descoperi mult mai mult decât simpla constatare a evenimentelor şi a urmărilor lor. „Cele cinci zile ale oraşului*"* este prin excelenţă o piesă realistă în care îşi fac prezenţa eroismul, spiritul de sacrificiu, spaima în faţa morţii, incertitudinea, descoperite în urma investigaţiilor făcute de acest Ziarist – martor la locul dezastrelor. Este prezentată, aşadar, o bătălie pentru supravieţuire, o bătălie dură căci inamicul este furia naturii, apele nepotolite, umanul fiind nesemnificativ în faţa unei asemenea puteri. Lupta dintre viaţă şi moarte reprezintă astfel unul dintre subiectele piesei.

În faţa catastrofei, personajele, aflate sub presiunea situaţiei, reacţionează diferit, iar acest fapt s-a dorit a fi scos în evidenţă prin intermediul piesei. Astfel, Romulus Guga a împărţit personajele în două categorii : a celor ce conştientizează valoarea adevărată a vieţii umane, fiind capabili pentru salvarea ei chiar să amâne salvarea propriei familii (cu speranţa că altcineva va proceda în acelaşi fel, salvându-le şi lor apropiaţii) iar cea de a doua categorie este constituită din cei care pentru propriul lor interes, şi acesta este cel mai des unul material, sunt capabili să vadă moartea altora, rămânând pasivi dar şi mulţumiţi că şi-au atins scopul. În prima categorie se înscriu personaje precum Morea, şeful Comandamentului de luptă împotriva inundaţiilor; inginerul Mirea; Locotenentul; Soldatul; Studenţii; Hans; Aviatorul – ei „aparţin celor care şi-a părăsit familiile şi ocupaţiile, au uitat pe moment că şi viaţa celor de la casele lor e în pericol, pentru a salva vieţile omeneşti ale semenilor."[10] Dar piesa surprinde şi o altă categorie de oameni, cei care nu doar că sunt profitori, urmărindu-şi propriul scop, dar şi rămân neschimbaţi chiar şi în plină luptă de supravieţuire. Aici se încadrează Zsuzsa, fiica bătrânei Vilma neni, şi soţul ei Horvath, veniţi de la Odorhei pentru moştenire; Tutungiul, care „în schimbul sustragerii unor timbre, n-a intervenit în salvarea unui copil"[11]; Funcţionarul ş.a. Umanul şi inumanul se evidenţiează tocmai prin antiteza lor. Reprezentanţii fiecărei părţi îşi evidenţiează pe parcurs poziţia ocupată, lupta omenirii cu natura fiind prilejul. În aceste momente critice, Ziaristul observă acţiunile şi personajele, concluzia fiind că scopul principal şi general era supravieţuirea dar era important şi cum se câştigă această supravieţuire, prin ce metode : astfel unii se gândeau la toţi semenii lor, nu numai la cei apropiaţi, pe când alţii erau interesaţi doar de propria persoană.

De la debutul scenic din 1973 cu „Speranţa nu moare în zori", în care liniile clasice trasează un plan istoric revoluţionar prin care o epocă nouă începe în primăvara anului 1945, la conflictul dintre generaţii de o fină analiză psihologică din „ Noaptea cabotinilor", 1977, la premiatele piese-parabole „Evul mediu întâmplător*"* – 1980 și „Amurgul burghez*"* – 1983, politicul nu este înlăturat definitiv din nicio piesă semnată Romulus Guga, opțiunea fiind o îndatorire pe care orice individ o are. Astfel, puterea schimbării se află în mâna oamenilor aceasta fiind tema ce transcende întreaga sa operă de influență socială. Precum în „teatrul lui Cehov sau al lui Gorki, în teatrul lui Romulus Guga se vorbește despre om și despre condiția

[10] Cornel Munteanu, *Romulus Guga. Polifonia unei voci*, Editura Tipomur,Târgu-Mureş, 1998, p. 106
[11] Ibidem

lui''[12], din piesele jucate ale scriitorului răsărind mai multe tipologii. Stratificarea socială, puterea politică, armată și bisericească se angrenează în lupta pentru oprimarea umană fapt de neconceput pentru cei simpli cu trăiri originare. Acesta este subiectul lui Romulus Guga: omul cu toate trăsăturile sale convergente și divergente – autorul anunțându-și intenția de a crea în urma confruntării un ,,om mai firesc, mai liber, mai bun''[13] deoarece ,,a construi o lume nouă înseamnă a construi în primul rând conștiința omului.''[14]

De la decorul simplist, obiectual al unei gări până la maidanul pestriț al celei mai bune lumi cu putință, Romulus Guga a evoluat în tot ceea ce înseamnă teatrul ca artă colectivă, parcurgând un drum pe care a cunoscut maturizarea de la teatrul istoric și politic cu rigori clasice la cel modernizat prin parabolă și metaforă cu certe influențe expresioniste. Personajele devin mai profunde și, deși tematica pare aceeași, abordarea se modifică, urmărindu-se gravitatea existenței înjosite a omului aflat la îndemâna intereselor de orice fel ale semenilor înzestrați cu putere socială demonstrată ochiului prin prezența abuzivă a uniformei pe scenă. Se conturează un teatru tot mai grav, scriitorul nedorindu-și divertismentul relaxant ci problematizarea profundă.

Sarcasmul, ironia, cinismul, calmul, plictisul, exaltarea, uimirea fac casă bună în rândurile aceleași pagini dovedind capacitatea scriitorului de a crea stări opozante cu o viteză de remarcat, cu un flux natural astfel încât spectatorul nu îl va sesiza, doar la căderea cortinei concluzionând lecția de viață ce a fost transmisă cu o naturelețe francă. Personajele sunt înzestrate cu puterea deciziei și cu patimi ce devin scopuri clare ce neatinse rămânând ar dărâma acel zid numit ,,om". Fiecare își are locul bine configurat interacționând prin intermediul relațiilor sociale cu care parcă ne naștem, acesta fiind cursul firesc. Existența binelui și a răului este o temă universală a artei, Romulus Guga staționând în această gară a celor două valori ce nu-și epuizează energiile ce aparțin începutului lumii. Societatea este divizată în ,,descurcăreți" și ,,nebuni", meditația fiind împinsă la granița celor două stiluri ale filozofiei politice: forma și forța, militându-se împotriva ,,tiraniei purtătoare de represiune şi agresiune''[15] şi pentru integritate morală și libertate individuală prin puterea exemplului. Nu alege niciodată un final fericit ci fie unul surprinzător, fie unul în care moartea este stăpâna, sacrificiul eternizându-se la nivel universal. Scriitorul se explică în poezii ca adept al credinței în Dumnezeu cu calitatea acestuia de guvernator al universului, credință ce transpare și în aceaste opere prin repetarea rugăciunii ,,Tatăl nostru", cea mai puternică de altfel pentru lumea creștină fiind singura existentă în Noul Testament ca lăsată de Iisus Hristos. Romulus Guga a pledat nu o dată pentru înfrângerea răului chiar și prin sacrificiul final, moartea fiind o constantă a operei sale.

Trăsăturile liristului transpar pe parcursul întregii drame, Romulus Guga apelând la efecte ce sunt specifice acestui univers: metafora zăpezii, a nopții, a luminii etc. Metafora fiind considerată în această perioadă „organică teatrului contemporan''[16]. Spațiul utilizat jocului scenic este unul închis, datorat scopului de a-și supune personajele la introspecție, spațiu marcat de alte simboluri precum în ,,Evul mediu întâmplător": zidul ce anunță imposibilitatea evadării, al eliberării individuale, dar și înăbușirea oricăror aspirații; scara în

[12] Ion Horea , *O noapte şi un fir de praf, România literară*, nr.X, 27 octombrie, 1977, p.16
[13] Romulus Guga , *Festival*, Piatra Neamț, 14 iunie, 1973
[14] Ibidem
[15] Paul Ricoeur , *Eseuri de hermeneutică,* Ed. Humanitas, Buc., 1995, cap. al III-lea: *Ideologie, Utopie şi politică; Eticul şi politicul*, p.293
[16] Dumitru Solomon, *Cronica TV .Speranța, Teatrul*, nr. 1, ian., 1975, p. 82

spirală ce se înalță spre cer simbolizând concretul aspirației; cercul, spațiul este unul rotund, simbol al perfecțiunii la care tinde spiritualitatea deoarece „spiritul omului se ține drept un mic Dumnezeu''[17]. În acest caz, scena va reprezenta spații diferite convertindu-se în „holul unui local, capela unui cimitir, o sală de tribunal, ultimul spațiu al unui mod de viață''[18]. Iarna existentă este o sugestie a purității spirituale care ar trebui să predomine. Alternanța termică anunțată, caldură-iarnă, are menirea de a face trimitere la antiteza universală bine-rău, cele două forțe mitice ce divid societatea. Alte simboluri își fac prezența treptat precum colivia, papagalul, floarea dar și simboluri marcate de o firească simplitate precum balanța Judecătorului ce este stricată și pe care încearcă neputincios să o tot repare. Nu o dată floarea este utilizată pe post de oglindă a umanului în starea lui naturală, primară, stare ce s-a deteriorat în timp sub acțiunea diverselor puteri nimicitoare. Toate acestea sunt asociate structurii matematic gândite, personajelor romantic selectate, „complicatului joc de oglinzi''[19] rezultând o piesă parabolă ce dezbate condiția umană într-o vreme politică ce presupune opțiunea și în care omul se poate elibera doar prin eternizare, doar prin moarte. În final, nimeni și nimic nu îl poate învinge, el fiind liber deși încarcerat. Tot spre exemplu, titlul acestei piese nu aparține întâmplării, ci întâmplarea face, sau poate nu, că nu multe explicații critice să existe antrenate în această dezbatere. Cert este faptul că s-a dorit a se face o trimitere la începuturile oprimării individuale, la inchiziția medievală, vrăjitoria fiind doar „un simbol al libertății de gândire''[20], iar negarea ei se face doar prin moartea eliberatoare pentru acuzat. Se presupune o întâlnire întâmplătoare a acestor personaje într-un timp trecut, poate sunt și morți, o altă viață, un trecut, o istorie. Drama se împletește armonios cu poezia în această operă în care firul narativ nu mai este unul continuu datorită elementelor temporale și spațiale de ordin diferit ce se întrepătrund, se intersectează și în final dispar în favoarea planului concret. Totul se dovedește a fi o repetiție reușită a unei piese dramatice a încarceraților „Centrului internațional de recreere umană''. Dar și așa, martiriul uman este prezent: Omul spânzurat reprezintă „o stampă veche, desigur, întâmplător din evul mediu''[21]. Întâmplătoare este doar coordonata temporală, căci actul în sine rămâne o constantă în ciuda trecerii timpului și acesta este punctul țintit de Guga: atenționarea asupra sacrificiului uman pentru eliberare spirituală deoarece eliberarea carnală nu e posibilă și poate nici nu e relevantă după o anumită perioadă, omul trebuind să se supună vertiginos rigorilor de ordin social-politic ce îl încarcerează. Întreg discursul dramatic este încărcat cu tensiune existențială, cu maxime și reflecții despre viață, toate personajele participând parcă la o analiză finală asupra ei, fiecare cu particularitățile sale, realizând o imagine completă, unitară, a cărei concluzie e aceeași: omul se naște liber, la fel de liber precum stelele, simbol al limitei intangibile căci „stelele formează o ultimă perdea pentru privire, tot așa cum ideea de pură distanță creează limita finală pentru gândire''[22], doar că această inițială și naturală libertate dispare o dată cu angrenarea în relațiile social-politice, opțiunea făcând diferența.

---

[17] Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, Ed. Univers, București, 1987, p. 26

[18] Romulus Guga, *Evul mediu întâmplător* în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru și comentarii asupra lor,* seria: *Teatru comentat,* Ed. Eminescu, București, 1984, p.211

[19] Ion Calion, *Evul mediu întâmplător, Vatra*, nr.20, mai 1980, p.21

[20] Constantin Măciucă , *Parabola urâtului și a sublimului*, în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru și comentarii asupra lor*, Ed. Eminescu, București, 1984, p.204

[21] Romulus Guga – *Evul mediu întâmplător* în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru și comentarii asupra lor*, seria: *Teatru comentat*, Ed. Eminescu, București, 1984, p.278

[22] Georges Poulet – *Metamorfozele cercului*, Ed. Univers, București, 1987, p. 277

Avar cu sine, și cu noi, avar cu cuvintele, cum avar a fost cu el însuși zeul timpului, Romulus Guga rămâne, totuși, un poet împlinit, prin formularea dată câtorva intuiții cu totul aparte, sonde pe care sensibilitatea lui temperat-delirantă le-a aruncat în straturile misterioase ale existenței''[23], așa era caracterizat scriitorul de către reprezentantul Cercului Literar de la Sibiu, Ștefan Augustin Doinaș, cel ce a introdus cititorul în volumul al III-lea de poezii semnate de Guga pe parcursul anilor săi, însă risipite în periodice şi culese în volum de abia în 1986 îngrijit fiind de către Romulus Vulpescu. Munca sa a fost recompensată de numeroase premii şi medalii ale R.S. România în 1971, 1972, 1974, 1981 iar în ceea ce priveşte romanul ,,Nebunul şi floarea" a primit în 1970 premiul Uniunii Scriitorilor din România. În anul 1973 în cadrul Festivalului pentru tineret – Piatra Neamţ, ,,Speranţa nu moare în zori" a fost încoronată cu Marele premiu de teatru. I s-au mai acordat premii la Festivalul internaţional de teatru de televiziune în anul 1975, la Praga; premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor pentru ,,Noaptea cabotinilor" tot în anul 1975; premiul ATM la Festivalul de Dramaturgie Românească Actuală de la Timişoara, pentru piesa ,,Amurgul burghez" – 1983. ,,Onorurile, academizările, transformarea scriitorului într-un funcţionar înalt sau mai mărunt este un lucru nesănătos"[24], afirma tocmai Romulus Guga. Deşi aceasta îi era credinţa totuşi aceste premii i-au fost înmânate pentru reuşita sa activitate, ca roade ale unei munci nu uşoare, născute din talentul său contopit cu apriga dorinţă de a schimba ceva în literatură tocmai prin înfăţişarea vieţii reale a omului respectivei epoci. Romulus Guga a infăţişat în ale sale scrieri realitatea, alegând astfel drumul adevărului.

Listă bibliografică:

Bachelard, Gaston, *Dialectica spiritului științific modern*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986

Băciuţ, Nicolae, *Anotimpul probabil,* Editura Tipomur, Târgu – Mureş, 1995

Blaga, Lucian, *Despre conștiința filozofică*, Ed. Facla, București, 1974, pp.161-163, pp.170-171

Calion, Ion, *Evul mediu întâmplător, Vatra*, nr.20, mai 1980, p.21

Cristea, Mircea, *Condiția umană în teatrul absurdului*, Ed. Didactică și Pedagogică, București ,1997

Crohmălniceanu, Ov.S., *Literatura română și expresionismul*, Ed Eminescu, București, 1971, pp. 229-241

Deleanu, Horia , *Arta regiei teatrale,* Ed. Litera, Buc., 1987

Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1983, pp. 224-227

Freud, Sigmund, *Opere, I: Totem și tabu, Moise și monoteismul, Angoasă în civilizație, viitorul unei iluzii* , trad. lb. rom. și introducere de dr. Leonard Gavriliu, Ed. Științifică, București, 1991

Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984, pp. 244-249

[23] Ștefan Augustin Doinaș, – opera citată, p.19

[24] Nicolae Băciuț, "Anotimpul probabil" – Editura Tipomur, Târgu – Mureș, 1995, p. 59

Guga, Romulus, *Evul mediu întâmplător*: piese de teatru şi comentarii asupra lor, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984
Guga, Romulus, *Festival*, Piatra Neamţ, 14 iunie, 1973
Horea, Ion, *O noapte şi un fir de praf, România literară*, nr.X, 27 octombrie, 1977
Kant, Immanuel, *Despre frumos şi bine*, selecţie, prefaţă, note de Ion Ianoşi, vol. I-II, Minerva, Bucureşti, 1981
Mauron, Charles, *De la metafore obsedante la mitul personal*, trad. de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Dacia, 2001
Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti, Ed. Saeculum I.O., 2000, p. 365, 630, 689, 821.
Moraru, Cornel, *Semnele realului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981, pp. 190-192
Munteanu, Cornel, *Romulus Guga. Polifonia unei voci*, Editura Tipomur,Târgu-Mureş, 1998
Popa, Marian, *Comicologia*, Ed. Univers, Bucureşti
Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971
Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1987
Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995
Sebastian, Mihail, *Întâlniri cu teatrul*, studiu introductiv şi antologie de Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, Minerva, 1969
Solomon, Dumitru, *Cronica TV. Speranţa, Teatrul*, nr. 1, ianuarie 1975, p. 82
Tutungiu, Pavel, *Dialoguri despre teatru*, Editura Junimea, Bucureşti, 1980

UNIVERSUL SATULUI TRANSILVĂNEAN ÎN CREAŢIA LUI ION AGÂRBICEANU

Drd. Diana - Elena TOCACIU
Universitatea „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia

Opera lui Ion Agârbiceanu trădează neliniştea continuă a unei conştiinţe preocupate de înţelegerea rosturilor vieţii, de cunoaşterea adevărului despre durerile celor oropsiţi ale căror tragedii se consumă cel mai adesea sub un cer mohorât. Agârbiceanu creează într-un veac agitat, surprinzând cadenţele vremurilor, iar scrisul său capătă, odată cu trecerea anilor, accente profund omeneşti. Şcolile Blajului, viaţa studenţească la Budapesta, peisajul zbuciumat al Apusenilor, realităţile crude ale războaielor, frământările epocii postbelice au reprezentat pentru opera sa prilej de adâncă meditaţie. Satul transilvănean este prezentat ca un univers al lumilor paralele, prin relevarea furtunilor sufleteşti ale personajelor, pe fundalul agitat al vieţii lipsite de bucurii. Schiţele, nuvelele sau romanele înfăţişează viaţa satului, care este redată tulburător şi ardent, în realitatea ei morală, dar şi din perspectiva perioadei istorice. Ion Agârbiceanu analizează zona de fantastic şi de mister a lumii ţărăneşti, păstrând o atitudine plină de candoare, optimistă în faţa existenţei, fiind un evocator autentic al satului transilvănean.

Cuvinte-cheie: *nelinişte, sat transilvănean, lumi paralele, fantastic, mister*

Ion Agârbiceanu s-a impus ca un scriitor reprezentativ al întregii literaturi româneşti, realizând o creaţie prodigioasă, o tipologie variată, cu o viziune socială şi etică dintre cele mai profunde. Opera sa trădează neliniştea continuă a unei conştiinţe preocupate de înţelegerea rosturilor vieţii, de cunoaşterea adevărului despre durerile celor oropsiţi ale căror tragedii se consumă cel mai adesea sub un cer mohorât.

Pornind de la evocarea lumii lui de acasă, din Cenadea natală, cu scurte episoade şi portrete care surprind realităţile de la sfârşit de secol, prozatorul parcurge câteva experienţe definitorii pentru opera sa: mai întâi viaţa şcolii din Blaj, viaţa studenţească de la Budapesta, activitatea de preot, în ţinutul zbuciumat al Apusenilor, „*...unde aurul şi moartea îşi disputau supremaţia*”[1]. Agârbiceanu creează într-un veac agitat, surprinzând cadenţele vremurilor, iar scrisul său capătă, odată cu trecerea anilor, accente profund omeneşti, evidenţiind *„setea majoră a creatorului de a sluji umanitatea”*[2]. Realităţile crude ale războaielor, frământările epocii postbelice au reprezentat pentru opera sa prilej de adâncă meditaţie. Satul transilvănean este prezentat ca un univers al lumilor paralele, prin relevarea furtunilor sufleteşti ale personajelor, pe fundalul agitat al vieţii lipsite de bucurii.

Chipurile surprinse în primele volume de scriitor sunt cele familiare, „*erau icoane care se ridicau în suflet, pline de duioşie*”[3]. Ele aparţin lumii satului, unde scriitorul copilărise şi se modelase ca om. Umanitatea ţărănească îl fascinează, dar îl şi surprinde cu latura ei de suferinţă şi mister; astfel, arta pe care o creează e trăită la modul dureros în confruntarea cu o lume care i se dezvăluie în faţa ochilor. De aceea, va declara mai târziu în *Mărturisiri*: „*De altfel, din experienţa vieţii pastorale s-au născut cele mai multe schiţe şi povestiri ale mele.*

[1] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, seria „Universitas”, 1972, p. 234.
[2] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 235.
[3] Ion Agârbiceanu, *Mărturisiri* în vol. *Mărturisiri literare*, Organizate de D. Caracostea în anii 1932 – 1933, Ediţie îngrijită şi introducere de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 264.

Îndeosebi, m-a impresionat latura de suferinţă din viaţa sătenilor. Şi întâia emoţie era, de cele mai multe ori, de compătimire. Mai ales primii patru ani de preoţie mi-au dezvăluit cele mai multe mizerii ale vieţii de la ţară. Eram uneori saturat, supraîncărcat cu senzaţii şi impresii deşteptate de mizeria sătenilor, încât regretam că m-am făcut preot, să cunosc toată această mizerie, şi materială, şi morală. Aveam senzaţia că mă întunec, ca la vârsta dintre 16-22 de ani, când nu aveam o credinţă hotărâtă. Simţeam necesitatea să schimb mediul. Da, aproape toate personagiile principale din scrierile mele au pornit de la un sâmbure de realitate. creaţii de pură fantezie am puţine, deşi, evident, fantezia le-a completat, le-a depărtat uneori de realitate pe cele ridicate de aici"[4]. Portrete, evocări, momente dramatice, existenţe şi destine umane sunt tot atâtea „*suferinţe*" care conturează universul povestirilor lui Ion Agârbiceanu.

În opera lui Agârbiceanu, predomină proza de inspiraţie rurală, de aceea, nu întâmplător, volumul de debut (apărut în 1905, în plină epocă sămănătoristă) poartă titlul *De la ţară*. Primele sale povestiri sunt dominate de bonomie, de calm idilic, de sublimare a sufletului omenesc cu natura, umanitatea figurilor având o notă de jovialitate şi lirism[5]. Continuând tradiţia scriitorilor ardeleni, creaţia lui Agârbiceanu reflectă nota ţărănească şi nota morală[6]. Scriitorul preia diferite chipuri din mediul ţărănesc al Ardealului, aducând în prim-plan oameni nevoiaşi, oameni sărmani, întrucât viaţa dramatică a satului ardelean a inspirat cu precădere povestirile şi nuvelele lui Ion Agârbiceanu.

Ciobanul *Cula Mereuţ*, îmbătrânit lângă turmă, a rămas doar cu amintirile şi natura de care nu vrea să se despartă, deşi cei tineri îl iau peste picior. Când uneori baba lui se încumetă să urce până la stână, flăcăii o înconjoară şi fac glume, spunând că bătrânul Cula a pierit în adâncul pădurii. Se resimte, în această scriere, o coparticipare a naturii, care a exercitat întotdeauna o influenţă asupra lui Agârbiceanu: „*Simt şi acuma mireasma pădurii, începând cu mirosul lujerilor tineri şi al florilor de primăvară şi până la aroma ei de toamnă*"[7].

Intuiţia infirmităţii, a morbidului capătă valori stilistice clare în compoziţii precum *Fefeleaga*, *Luminiţa*, *Iarnă grea* etc., „*unde reducţia planului epic şi tehnica racursiului concentrează biografii exemplare, cu o surdinizare a expresiei patetice*"[8]. Aceste suflete chinuite, al căror tragism mut se consumă în maiestatea indiferentă a unei naturi sălbatice, impresionează prin omenescul lor, prin candoarea umilităţii şi acceptării destinului.

În scrierile sale, Ion Agârbiceanu îşi reclamă descinderea dintr-o viziune umanist-creştină, apropiată de aceea a lui Gala Galaction, fiind însă mereu orientat spre o acceptare profund realistă a existenţei umane. Astfel, eroii săi urmează, în fond, chemarea unei mari demnităţi umane, în necesitatea acută de cinste şi de puritate sufletească[9].

Fefeleaga este una dintre lucrările izvorâte din scene reale de viaţă, ilustrând destinul tragic al unei femei sărmane din lumea minelor din Munţii Apuseni, Măria Dinului, care îşi îngroapă pe rând soţul şi cei cinci copii. Scriitorul evidenţiază modestia eroinei, în contrast cu micimea sufletească a celor bogaţi. Apogeul tuturor necazurilor este moartea Păuniţei, ultimul copil al femeii, care se stinge tot în preajma celui de-al cincisprezecelea an de viaţă. Viaţa

[4] Ion Agârbiceanu, *Mărturisiri* în vol. *Mărturisiri literare*, *ed. cit*., pp. 273 – 274.
[5] Vezi Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 65
[6] Vezi Eugen Lovinescu, *Figuri ardelene*, Arad, Editura Librăriei Diecezane, 1925, p. 137.
[7] Ion Agârbiceanu, *Mărturisiri* în vol. *Mărturisiri literare*, *ed. cit*., p. 252.
[8] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, în Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coordonare şi revizie ştiinţifică), *Dicţionarul scriitorilor români*, A – C, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995, p. 23.
[9] Vezi Constantin Cubleşan, *Postfaţă* la vol. Ion Agârbiceanu, *Nuvele*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 319.

Fefeleagăi, poreclită astfel, fusese un lung şir de suferinţe, urcând şi coborând „Dealu-Băilor”[10], cărând poverile de piatră cu un cal de căpăstru. Dar acum, „*când Păuniţa sta cu luminiţa de ceară la căpătâi*”[11], Fefeleaga simţea „*că toată viaţa pentru copiii aceştia s-a chinuit..., pentru cinci, apoi pentru patru, apoi pentru trei, şi iarăşi pentru doi, şi în urmă pentru unul. Şi două lacrimi micuţe, cât gămălia, îi umeziră ochii uscaţi*”[12].

Povestirea *Luminiţa* înfăţişează, de asemenea, „*biografia unui suflet chinuit*”[13]. Baba Mâia, după o existenţă lipsită de bucurii, îşi aşteaptă moartea privind din pat prin geamul scund lumea de afară: ploile, norii, soarele. Zăcea de mult şi nu mai vorbea nimeni cu dânsa. Doar fata Salvina stătea cu ea, când nu mergea să muncească. Rămasă cel mai mult timp singură, baba Mâia îşi imagina iadul, deşi n-a făcut nimănui vreun rău. Îşi imagina întâlnirea cu sfântul Petru sau o plimbare imposibilă prin sat, ca să schimbe o vorbă cu vecinii, să guste din perele zemoase din livada dascălului sau să se bucure de soarele darnic. Păstra pentru clipa morţii o luminiţă de ceară, „*sfântă luminiţă*”[14], care să îi lumineze drumul în veşnicie. Purtată de aceste închipuiri, baba Mâia simţea că se face uşoară ca un fulg, lunecând spre moarte. Simţind prea târziu că se stinge, întinse mâna, dar nu ajunse luminiţa de ceară care căzu. Bătrâna moare, cu mâna întinsă după această ultimă, unică mângâiere. Gestul final al femeii ilustrează o moarte sfâşietoare şi simbolică pentru existenţa sa măruntă, neînsemnată.

Situaţia-limită a morţii babei Mâia este pregătită descriptiv prin peisajul unei primăveri triste, al unei naturi necruţătoare; „*descripţia se constituie ea însăşi ca un moment narativ, un prolog de fapt la o tragedie comunicată printr-o continuă hiperbolizare a naturii terifiante*”[15]: „*Primăvara începuse cu secetă mare. Se roşiseră livezile, ca arse de brumă, iar dealurile erau pământ gol. Vitele zbierau pe câmp ziua, mergeau prin curţi noaptea, iar oamenii îşi plecaseră capetele adânc în piept*”[16]. Intervenţia naturii, într-o proză ca aceasta, este esenţială. Uneori pare să stilizeze decorul tragediei, anunţate astfel, alteori ajunge la o încremenire hieratică, vestind actul grav al morţii într-o lume fără speranţă. Ploile vin după o secetă teribilă, ca o catastrofă de sfârşit de lume: „*Dar ploaia vreo patru zile n-a mai contenit. Câteodată scăpau de după dealuri vânturi mari, ce duceau spre Pleşa grămezi mari de nouri, ca nişte turme de dihănii şi de uriaşi, negri, vineţi, mânioşi, încleştaţi unii într-alţii*”[17].

Aceste „*nuvele exemplare*”[18], cum le numeşte Mircea Zaciu, sunt ilustrative pentru arta realistă a scriitorului, evidenţiind „*condiţia tragică a acelora pentru care suferinţa a devenit un ritual diurn*”[19]. Ele reprezintă „*...strajele înaintate ale literaturii lui Agârbiceanu*”[20].

Realitatea literară pe care o surprinde prozatorul ardelean în cea mai mare parte a nuvelelor sale de inspiraţie rurală conturează imaginea obscură a satului de pe vremuri şi o

[10] Ion Agârbiceanu, *Fefeleaga*, în vol. *Fefeleaga şi alte povestiri*. Ediţie îngrijită şi postfaţă de M. Zaciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia 1981, p. 66.
[11] *Ibidem*, p. 66.
[12] *Ibidem*, p. 66.
[13] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 90.
[14] Ion Agârbiceanu, *Luminiţa*, în vol. *Fefeleaga şi alte povestiri*, *ed. cit.*, p. 70.
[15] Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului)*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
[16] Ion Agârbiceanu, *Luminiţa*, în vol. *Fefeleaga şi alte povestiri*, *ed. cit.*, p. 68.
[17] *Ibidem*, p. 69.
[18] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 88.
[19] Mircea Popa, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 66.
[20] Eugen Lovinescu, *Figuri ardelene*, Arad, Editura Librăriei Diecezane, 1925, p. 150.

diversitate de figuri omeneşti; fiecare portret întruchipează o durere grea, personajele fiind o reflectare a realităţii.

Candoarea, umilinţa, alternanţa dintre supunere şi răzvrătire în faţa sorţii nedrepte ridică la rang de sfinţi portretele. Purificarea prin suferinţă şi frumuseţea sufletească vieţuiesc în descrierea trupurilor decrepite, măcinate de boală, deformate. Această umanitate de schilozi sau muribunzi exercită asupra naratorului o fascinaţie nouă, dominată de două realităţi obsedante: boala şi moartea[21]. O mare parte a prozelor scurte ale lui Ion Agârbiceanu au ca final moartea sau ea e însuşi *evenimentul* textului. Moartea însăşi este văzută ca un eveniment firesc în ordinea legilor naturale. Ea atinge nu atât trupul, cât sufletele ofilite înainte de vreme. Remarcăm, sub acest aspect, accente cehoviene: spre exemplu, drama unchiului Vania. Acest personaj, un om cu un suflet nobil, poetic, şi Astrov, un om talentat, inteligent, îşi irosesc viaţa într-un colţ de provincie, iar un om de nimic precum profesorul Serebreakov se bucură de toate bunurile vieţii. De fapt, Serebreakov nu merită poziţia pe care o ocupă în societate. În locul lui ar fi trebuit să fie oameni ca unchiul Vania sau ca doctorul Astrov. Oamenii cei mai buni piereau fără să-şi fi valorificat talentul şi inteligenţa. Resemnat, înţelegând realitatea şi goliciunea vieţii lui, renunţând cu totul la orice ideal, unchiul Vania porneşte trist pe acelaşi drum searbăd de dinainte.

În concepţia lui Ion Agârbiceanu, satul românesc a fost considerat un mediu social de o extraordinară complexitate, atmosfera rurală căpătând un contur aparte prin îmbinarea elementelor narative cu motive psihologice. În romanul *Strigoiul*, scriitorul urmăreşte o dramă psihologică, dar investigaţia se îndreaptă spre o analiză a satului prin prisma conceptelor spirituale ale comunităţii rurale.

Strigoiul, ultimul roman al lui Ion Agârbiceanu, apărut în anul 1969, deşi se afla în forma finală încă din vara anului 1944, este un fel de monografie a satului ardelean cu „datini şi tradiţii", după cum mărturiseşte scriitorul. Este una dintre scrierile care atestă preocuparea intensă a lui Agârbiceanu de a căuta soluţii, de a sluji umanitatea. Taina acestui scriitor umanist se află în neliniştea unei conştiinţe care vrea să înţeleagă, să cunoască adevărul, să trăiască alături de popor, să-i descopere aspiraţiile şi năzuinţele. Romanul *Strigoiul* înfăţişează „*...viaţa şi frământările sociale ale unui sat din Ardeal dinainte cu şase – şapte decenii; un fel de monografie, în aceeaşi vreme cu o lume de datini şi tradiţii. Nu e vorba de superstiţia strigoilor. «Strigoiul» meu e acel om lacom de pământ, lacom mai ales de avere*"[22]. Într-o scrisoare către Ion Brad, Agârbiceanu mărturiseşte: „*Aş fi fost foarte mulţumit ca la vârsta de 80 de ani să văd tipărit cel puţin romanul Strigoiul care încheia subiectele mele de la ţară, şi care putea fi şi de actualitate* dovedind ***izvorul multor tragedii săteşti*** *(subl. aut.) în setea de pământ a ţăranilor, în simţul proprietăţii individuale. Eroul romanului îşi câştigă numele de «strigoiul», chiar prin această lăcomie de pământ, de avere particulară. Romanul mai include unele obiceiuri tradiţionale, de* ***cari eram conştiu*** *(subl. aut.)că vor dispare cu timpul, – după cum unele au dispărut şi până acum. Voiam să rămână pentru cercetătorii de mai târziu un sat din Ardeal, aşa cum a putut evolua în 4-5 decenii după revoluţia din 1848*"[23].

---

[21] Vezi Mircea Zaciu, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*,Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 218.

[22] Ion Agârbiceanu, *Trăind şi muncind*, în „Gazeta literară", an. V, nr. 2, 9 ianuarie 1958, rubrica „Momentul literar", pp. 3-4, *apud* Ion Agârbiceanu, *Strigoiul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 639.

[23] Scrisoare către Ion Brad, datată 28 februarie 1962, în *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu. Mărturii. Comentarii. Arhivă*, O carte gândită şi alcătuită de Mircea Zaciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 362.

Agârbiceanu proiectează şi în acest roman sensibilitatea eroilor pe fundalul mitic popular, reconstituind cu abilitate atmosfera satului din trecut. Satul românesc a determinat atenţia multor scriitori de prestigiu, fiind considerat un mediu social complex. La Ion Agârbiceanu, atmosfera rurală are un contur aparte, romanul *Strigoiul* încadrându-se într-o tematică tradiţional-rurală. Elementele narative se împletesc cu motive psihologice, determinând originalitatea scrierii. Este zugrăvită o molcomă şi tihnită viaţă patriarhală a satului ardelenesc, dar tocmai din această prea mare linişte ies la iveală drame surde, ce se consumă mocnit şi înspăimântător.

În naraţiune sunt integrate multe ritualuri de muncă, obiceiuri de sărbători şi cântece, însă prozatorul urmăreşte drama psihologică a personajelor. Admirabil cunoscător al tradiţiilor din mediul rural, Agârbiceanu redă în roman câteva episoade semnificative, surprinse în mijlocul familiei sau în colectivitate, proprii vechiului sat: şezătoarea tineretului, cusutul în casă al hainelor de sărbătoare, priveghiul şi ritualul înmormântării, tăierea porcului, colindatul în noapte de Crăciun, nunta.

În ciuda abilităţii cu care se încearcă găsirea unei finalizări luminoase a idilei dintre Sora Corbului şi Gheorghe Mărginean, reprezentanţi ai celor două familii care se duşmăneau de mult timp, ei sunt supuşi unei sorţi fataliste.

Agârbiceanu îşi construieşte romanul apelând la o succesiune de întâmplări, accidente, superstiţii. Acţiunea este plasată într-un sat din Ardeal. Membrii celor două familii, Corbu şi Mărginean, încearcă să rupă adversitatea din trecut, dar totul alcătuieşte un fel de ritual al zădărniciei. Pe acest fundal se proiectează iubirea dintre Sora Corbu şi Gheorghe Mărginean, duşmănia dintre cele două familii fruntaşe în sat părând a fi spulberată. „Strigoiul" Moise Mărginean, întruchiparea lăcomiei şi a mizantropiei, bunicul lui Gheorghe, chiar după moarte este sursa unor întâmplări nefericite. Oamenii din sat vorbesc despre „*... sămnele cu ochiul neînchis, cu sicriul ce-a trebuit desfăcut, cu sicriul scos de trei ori din groapă. Ba, pe lângă că a murit neîmpărtăşit, şi celelalte trei, s-ar mai putea pune şi mâţa care l-a speriat pe ţigan*"[24].

Cei doi tineri se gândesc la perspectiva căsătoriei cu respectarea tradiţiei. Sora în special nu ar concepe o căsătorie fără parcurgerea etapelor obişnuite: şederea pe genunchii flăcăului în şezătoare, ieşitul în tindă a perechii seară de seară. „*M-ai scos în tindă! M-ai scos în tindă înainte de vreme! Nu ţi-am văzut încă nici pe genunchi, şi tu M-ai scos în tindă! Acum, ce-i de făcut? Mâine va vorbi tot satul, şi tata încă nici nu bănuieşte că noi stăm de vorbă! (...) Parcă ai fi un copil, şi nu ficior june. Ori chiar eşti încă cu zăbala la gură, ca puii cei golaşi de pasăre, care nu cutează să treacă de marginea cuibului. Poate eşti încă prea crud, şi eu n-am ştiut nimic, nu te-am cunoscut. Dacă-i aşa, greu o să ne mai fie, fătul meu! Drumul nostru la căsătorie nu e neted, ştii bine*"[25]. Acuzat că şi-a ucis tatăl, Gheorghe este aruncat în întunericul temniţei, iar Sora Corbului se mărită cu harnicul, sfiosul, dar urâtul şi tomnaticul Dumitru Pruncu.

Ion Agârbiceanu transmite un mesaj sub forma unor intervenţii pilduitoare, care să ofere modele pentru toate situaţiile. Remarcăm atitudinea moralizatoare a prozatorului, care propune un mod de viaţă senin, pur, dar îndeamnă la păstrarea cu sfinţenie a tradiţiei, imprimând existenţei sensul resemnării, al supunerii oarbe în faţa destinului. „*El văzuse, de tânăr, în popor, forţa şi viitorul; el a sărutat, de atâtea ori, înfiorat, cu slove fierbinţi, ţărâna*

[24] Ion Agârbiceanu, *Strigoiul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 154.
[25] Ion Agârbiceanu, *op. cit.*, pp. 26-38.

patriei; a evocat sumedenie de siluete din întunericul asupririi; a sancţionat goana besmetică după aur, sădind în suflete rătăcire şi dezastre; a elogiat nobleţea muncii, puritatea dragostei, frumuseţea femeii, misterul păgân al sărbătorilor câmpeneşti, foşnetul pădurilor de stejar, taina eternă a maternităţii, puterea omului de a învinge patima oarbă şi de a supravieţui nu numai durerii, dar şi morţii, prin faptele sale, prin opera mâinilor şi a minţii sale"[26].

În „Adaos la *Mărturisiri*", Ion Agârbiceanu notează: „*În lucrarea aceasta din urmă voiam să închei scrisul meu din viaţa satului ardelenesc, ca şi când aş fi presimţit că în viitor se va ivi un alt sat la noi. Şi voiam să descriu, în cadrele desfăşurării povestirii, obiceiuri şi datini care începeau să se piardă din lumea satului ardelenesc, şi care vor fi folositoare odată cercetătorului de folclor*"[27].

Realităţile ardelene de la începutul veacului al XX-lea sunt surprinse cu măiestrie în *Arhanghelii*. Pe teritoriul zbuciumat al Apusenilor, scriitorul va analiza viaţa sumbră a moţilor, zugrăvind un tablou realist. Într-o atmosferă de muncă intensă şi ambiţii nemăsurate, este redată admirabil de autor veşnica fierbere pentru găsirea aurului. În jurul minei de aur „Arhanghelii" din satul ardelean Văleni este plasată întreaga acţiune a romanului, viaţa satului fiind înfăţişată cu diversele ei aspecte. Mina de aur este izvorul pasiunilor, al conflictelor, al decăderii morale, al bucuriilor trecătoare şi al dezastrelor care se revarsă asupra unui sat, atât de liniştit odinioară. Există, în roman, scene reprezentative, cum este scena serbărilor de Paşti, în care Agârbiceanu reconstituie obiceiuri străvechi: frumuseţea portului popular, arta negoţului.

Fiind un evocator autentic al satului transilvan, scriitorul „*cultivă o proză încărcată de substanţă umană, rezultat al unei observaţii directe şi pasionate, cu concluzii morale şi sociale*"[28]. Ion Agârbiceanu a fost toată viaţa legat de locurile natale. Întreaga sa operă reflectă legătura scriitorului, prin mii de fire, de locurile de baştină. O dovadă este istoria, mentalitatea sau particularităţile lexicului transilvănean. Lumea lui Agârbiceanu este precis conturată etnografic, istoric şi lingvistic. Este zona câmpiei ardelene, a bazinului aurifer al Ţării Moţilor, a ţinuturilor mărginene din jurul Sibiului.

În creaţia sa, Ion Agârbiceanu a evocat mediul rural, lumea trecutului şi aşezările ei patriarhale. Ataşat locurilor natale, scriitorul a fost, de cele mai multe ori, „*exponentul unei provincii căreia i-a simţit din plin frământările, istoria, dimensiunea morală*"[29]. Ilustrând spaţiul rural, figurile personajelor dobândesc o anumită candoare, ele reaşază existenţa între limitele fireşti ale copilăriei şi bătrâneţii, acestea reprezentând o permanentă tentaţie pentru portretist: figuri de moşi şi babe, uitaţi de moarte, sunt cel mai des întâlnite. Evocator autentic al satului transilvan, Agârbiceanu cultivă o proză încărcată de substanţă umană, ca rezultat al unei observaţii directe a vieţii, fiind convins că „*oamenii mari sunt cele mai splendide revelaţii ale lui Dumnezeu*"[30]

[26] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, pp. 237 – 238.

[27] „Adaos la *Mărturisiri*" în Ion Agârbiceanu, *Meditaţie în septembrie*. Publicistică literară, Ediţie îngrijită de Aurel Sasu, Cuvânt înainte de Mircea Zaciu, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 244.

[28] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 227.

[29] Mircea Zaciu, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, p. 211.

[30] Ion Agârbiceanu, *În faţa morţii*…, în vol. *Meditaţie în septembrie*. Publicistică literară, Ediţie îngrijită de Aurel Sasu, Cuvânt înainte de Mircea Zaciu, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 25.

BIBLIOGRAFIE

AGÂRBICEANU, Ion, *Fefeleaga şi alte povestiri*, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Mircea Zaciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

AGÂRBICEANU, Ion, *Nuvele*, Postfaţă şi bibliografie de Constantin Cubleşan, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.

AGÂRBICEANU, Ion, *Strigoiul*, Ediţie îngrijită de G. Pienescu, Repere istorico-literare realizate în redacţie de Mihai Dascăl, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.

AGÂRBICEANU, Ion, *Meditaţie în septembrie*, Publicistică literară, Ediţie îngrijită de Aurel Sasu, Cuvânt înainte de Mircea Zaciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971.

AGÂRBICEANU, Ion, *Mărturisiri*, în vol. *Mărturisiri literare*, Organizate de D. Caracostea în anii 1932 – 1933, Ediţie îngrijită şi introducere de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, pp. 241 – 281.

LOVINESCU, E., *Figuri ardelene*, Arad, Editura Librăriei Diecezane, 1925.

MĂRGINEANU, Ion; Buzaşi, Ion; Macaveiu, Voicu, Ioan, *Ion Agârbiceanu sau armonia dintre om şi scriitor – 125 –* , Alba Iulia, Editura Altip, 2008.

POPA, Mircea, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

REGMAN, Cornel, *Agârbiceanu şi demonii*, Studiu de tipologie literară, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Piteşti, Editura Paralela 45, Colecţia „Cercul literar de la Sibiu", 2001.

VATAMANIUC, Dimitrie, *Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1970.

VLAD, Ion, Povestirea. *Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului)*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

ZACIU, Mircea, *I. Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, seria „Universitas", 1972.

ZACIU, Mircea, *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, Mărturii – Comentarii – Arhivă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.

ZACIU, Mircea, *Ca o imensă scenă, Transilvania…*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, pp. 210-241.

*** ZACIU, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, coordonare şi revizie ştiinţifică, *Dicţionarul scriitorilor români* A-C, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995.

POEZIE ȘI PAMFLET LA MIRCEA DINESCU

Drd. Petrica PAȚILEA (CRÂNGAN)
Universitatea ”Dunărea de Jos” - Galați

Mircea Dinescu a ridicat la rang de artă meseria de ziarist și a impus un stil aparte în publicistica românească, pamfletele publicate în revistele ”de moravuri grele”, apoi în volum, fiind reper de umor, ironie și sarcasm jurnalistic. Lucrarea își propune să arate similitudinile dintre poezia lui Mircea Dinescu și pamfletul, cu preponderență politic, dar și să demonstreze că poezia și ironia fină pot trece ușor dincolo de paginile unei cărți sau ale unei reviste: în viața de zi cu zi, autorul fiind în esență un pamfletar cu vocație și un mucalit cu un deosebit simț teatral.

Cuvinte-cheie: *poezie, pamflet, ironie, sarcasm, pamflet politic*

Cunoscut în mediile literare înainte de 1989, Mircea Dinescu, ”considerat un fel de Statuie a Libertăţii a românilor, este cel care apare la televizor în ziua de 22 decembrie 1989 şi anunţă, înecându-se de fericire, căderea dictaturii.” [1] Pentru cei mai mulți dintre co-naționali, aceasta este prima și cea mai elocventă imagine a poetului-revoluționar, care a și rămas întipărită în mintea celor mai mulți, și care nu s-a erodat, în ciuda apăsării timpului, a schimbării regimurilor politice sau a diversității preocupărilor sale. Este în același timp o definiție a temperamentului său năvalnic, care îi va influența opera literară, cariera jurnalistică, viața, în general, și care va contribui la *pigmentarea* spațiului public românesc *postdecembrist.*

Mircea Dinescu debutează cu poezie în 1967, în revista *Luceafărul*, și editorial cu *Invocație nimănui,* (1971), este redactor la *Luceafărul* în perioada 1976-1982 și la *România literară* între 1982 și 1989. Talentul său literar (care avea să fie remarcat de numeroși critici și încununat cu numeroase premii literare, printre care Premiul Herder, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru Poezie sau Premiul Academiei Române pentru Literatură) este dublat de un farmec personal debordant, materializat în spontaneitate și capacitate de a spune lucrurilor pe nume, cucerind astfel toate mediile pe care le frecventa, în mod paradoxal la prima vedere. ”Lumea literară îl adoptă repede, cu simpatie, uimită de talentul său literar, talent cu atât mai evident cu cât nu e susţinut nici de diplome universitare, nici de o ascendenţă ilustră. Scriitori mari (criticul literar Lucian Raicu, prozatorul Marin Preda ş.a.) exercită asupra lui o pedagogie subtilă, dezvoltându-i spiritul critic şi, în acelaşi timp, încurajându-i teribilismul. (…)Treptat, Mircea Dinescu devine un personaj de prim-plan al vieţii literare. «Veşnic tânăr şi ferice», aşa cum şi-l imagina Eminescu pe Alecsandri, dar şi nesupus, gata să înfigă pumnalul ironiei în oricine încearcă să-l supună vreunei constrângeri, el se înfăţişează ca o neverosimilă fiinţă liberă (Marin Preda) într-o lume a obedienţei şi resemnării. Are imens succes la întâlnirile cu publicul, dă autografe pe stradă admiratorilor, îl cucereşte/intimidează până şi pe Nicolae Ceauşescu, cu prilejul unei discuţii a acestuia cu scriitorii.” [2]

Cu toate că a fost acuzat ani de-a rândul de pactizare cu regimul dictatorial și că ar fi avut numeroase beneficii la adăpostul relațiilor de rudenie cu potentați ai zilei, Mircea Dinescu era de fapt preocupat de coagularea unei mișcări intelectuale anticomuniste, chiar cu știința și destul de suspecta permisiune a regimului de dinainte de 1989. *Dicționarul general*

al literaturii române menționează că Mircea Dinescu se alătură mișcării anticomuniste a scriitorilor români încă din anii premergători momentului schimbării regimului comunist. ”Susținerea protestelor semnate de Radu Tudoran, scrisoarea de protest adresată conducerii Uniunii Scriitorilor și - prin ricoșeu - șefului statului, perioada de arest la domiciliu, interviurile acordate în regim de semiclandestinitate gazetei *Libération*, în martie 1989, și ziarului *Frankfurter Allemeine Zeitung* în noiembrie 1989, au fost doar câteva momente în care harul poetului a dublat forța de impact a protestului său politic.” [3]

Mircea Dinescu a protestat mai mult sau puțin voalat în timpul regimului dictatorial, s-a alăturat apoi revoluției din decembrie 1989 și a continuat să sancționeze tarele politicului și societății în plină transformare prin intermediul pamfletului. Este cooptat în echipa care va conduce provizoriu România pentru câteva luni, în 1990, dar se va retrage din cauza caracterului său vulcanic și a lipsei acelei diplomații specifice mediului politic. În perioada 1990-1993, este președinte al Uniunii Scriitorilor din România, de unde își dă demisia în urma numeroaselor scandaluri legate de presupusul trafic de influență pe care l-ar fi făcut poetul, și continuă activitatea la *Academia Cațavencu*, revistă de satiră și investigație, fondată în 1990, pe care o conduce până în 2000. Este cea mai prolifică perioadă din publicistica sa, o bună parte din editorialele apărute aici fiind reunite în două volume: *Pamflete vesele și triste* (1996) și *Corijent la cele sfinte* (2003).

Revenind la poezia lui Mircea Dinescu, trebuie subliniat faptul că autorul debutează imediat după ”explozia în poezie” a lui Nichita Stănescu, dar reușește să se impună ca ”noul Rimbaud român”, boema literară recitând versurile care îl reprezentau în acea vreme: ”Sunt tânăr, Doamnă, vinul mă știe pe de rost / și ochiul sclav îmi cară fecioarele prin sânge, /cum aș putea întoarce copilul care-am fost / când carnea-mi înflorește și doar uitarea plânge // Sunt tânăr, Doamnă, lucruri am așezat destul / ca să pricep căderea din somn spre echilibru, / dar bulgări de lumină dacă-aș mânca, sătul / nu m-aș încape încă în pielea mea de tigru...”. ”Toată lumea a notat cu voluptate frenezia senzorială, s-au inventariat «metaforele sângelui», ale energiei înecate în vin și în senzații tari, s-a exaltat facultatea versificatorie, s-au făcut trimiterile de rigoare, de la Villon la Rimbaud și de la Esenin la Ioan Alexandru, după cum poezia noului venit a fost iute înseriată la tradiția Heliade-Rădulescu-Arghezi,” consemnează *Dicționarul general al literaturii române.* [4]

Tinerețea explozivă care se revarsă în versurile din primul volum se atenuează în *Proprietarul de poduri* (1976) și *La dispoziția dumneavoastră* (1979), când exultarea este înlocuită cu sarcasmul unei maturizări mai mult sau mai puțin așteptate la Mircea Dinescu, dar care marchează o treaptă necesară în creație, etapă care va fi completată ascendent cu volumele *Teroarea bunului simț* (1980), *Democrația naturii* (1981), *Exil pe o boabă de piper* (1983) și *Rimbaud negustorul* (1985). *Moartea citește ziarul* (1990) definitivează ”poezia refuzului”, iar *O beție cu Marx* (1996) are deja semnele unei alte vârste.

Referindu-se la poeziile din primele două volume, Eugen Simion spune că ”surprindeau tonul direct și sincer al limbajului, tristețea și impertinența juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiția confesiunii și a ceea ce se numește *poezie de inimă*”, dar în poezia de mai târziu versul ”caută bizarul, incongruentul din realitate, caută banalitatea în care s-a instalat răul, obscenul”. Dinescu ”nu vrea poezie despre real, în sensul curent al termenului: înălțare, sublimare, purificare a realului. Vrea o poezie care să cuprindă și să exprime esența realului sau mai bine zis adevărul din inima realului. Direct, cât mai în grabă, fără multă filozofie, fără obișnuitul stil esopic. Stilul sarcastic care este aproape general în

poemele lui Mircea Dinescu este stilul implicării în negație, în grotesc, în tragedie, stilul prin execelență al provocării. Ironia spală și îndepărtează, sarcasmul apropie și distruge. La Mircea Dinescu sarcasmul ia forma unui alert stil al insolenței: «Un fost amic/care s-a dovedit a fi turnător talentat/ după ce a fabricat trei copii cu ajutorul unei femei/măritând-o c-un dentist ce emigra în America...».” [5]

În *Istoria critică a literaturii române*, Nicolae Manolescu este de părere că poezia pe care Mircea Dinescu o scria la nici douăzeci de ani îi arăta vârsta imediat, ”ca un obraz de adolescent”: ”El avea vocația tinereții, așa cum puțini poeți tineri o au. Trebuie să ne amintim de Labiș, de Nichita Stănescu, de Ion Alexandru, de Adrian Păunescu, la începuturile lor, spre a înțelege cu cine seamănă sufletește talentatul autor al *Invocației nimănui*.” [6] Criticul subliniază că sunt poezii care trimit direct al poeții amintitți, ceea ce nu înseamnă că M. Dinescu ar fi lipsit de originalitate: ”originalitatea constă, înainte de orice, în accentul foarte pronunțat erotic al cântecelor lui de vârstă,” care transcriu ”așteptarea, tânjirea, lingoarea virilă a adolescentului”, pentru ca, mai târziu, poeziile să atragă atenția prin ”senzualitatea francă, ironic-pătimașă”.

Într-un articol din *România literară*, Alex. Ștefănescu atrage atenția că poetul ”știa de pe atunci ce avea de făcut în literatură”: ” Părea programat să reinventeze poezia, poezia compusă din cuvinte, nu din necuvinte, poezia care cucereşte şi ameţeşte instantaneu, şampanie lingvistică menită să transforme orice lectură într-o sărbătoare. De-a lungul anilor, poezia lui Mircea Dinescu a evoluat. Păstrându-şi unitatea stilistică, a alunecat pe registrul tematic de la bucuria de a trăi la respingerea stilului de viaţă comunist şi în general a tot ceea ce falsifică existenţa, la acest sfârşit de secol douăzeci”. [7] În poezia aceste perioade, ”se simte extraordinara tensiune a refuzului (Sorin Alexandrescu a surprins esenţialul folosind cuvântul "refuz" în titlul prefeţei sale). Poetul nu pare deloc să se fi obişnuit în vreun fel cu situaţia dată. Modul cum se trăieşte în România comunistă îl oripilează mereu cu aceeaşi acuitate, ca atingerea unei broaşte râioase. Chiar şi blazarea este trăită de el intens, fiind mai curând o grevă a entuziasmului decât o apatie. (...)Sunt scriitori pentru care deformările groteşti ale existenţei produse de un sistem totalitar constituie un spectacol pitoresc. Mircea Dinescu, deşi are un foarte dezvoltat simţ al pitorescului - dovadă: tablourile pe care le decupează din peisajul vieţii de fiecare zi -, nu simte deloc o delectare estetică contemplând "suprarealismul" care a invadat realitatea. El are sentimentul că scrie jurnalul unei călătorii în infern. Însemnările se succed febril. Iată secvenţe din această lume de coşmar, cu atât mai înfricoşătoare cu cât nu e lipsită de apariţii comice: "încep din nou spectacolele: teiul/ îşi joacă vag mireasma cabotină/ Deus în machină şi-a pus uleiul/ totul e uns şi totul e rutină" (*De rerum naturae*); "Sunt zei abandonaţi ca puii mâţii/ prin gropile cereşti scâncind de sete,/ sunt arhitecţii Domnului, în cete,/ ce-au lins pe urma lui dâra tărâţii." (*Ai grijă*); "Doamne-iartă ce-am mai râs/ moartea nu avea sacâz/ şi-şi plimba arcuşul frate/ pe babe dezacordate." (*Cântec de Doamne-iartă*).” [8] *Dicționarul general al literaturii române* consemnează și opinia criticului Lucian Raicu: ”Bântuit de talent, un extraordinar talent, cuvintele-șoc și metaforele percutante îi vin în cascadă, proaspete și nepăsătoare, cu încărcătură afectuoasă și cinică, brutal repezite și tandre, proletare și nobile, înscriindu-se laolaltă pe un traseu totuși bine determinat, spunând exact ce li s-a menit să spună, fără ezitări, fără ambiguități. (...) Darul acestei poezii este de a canaliza nemijlocit spre frumusețe și distincție expresivă tot ce-ar părea sortit să se exprime altfel, în limbajul mai curând al unui moralist exasperat al vieții”. [9]

Personalitatea debordantă a poetului-jurnalist Mircea Dinescu este remarcată aproape instantaneu pentru că ea transpare prin fiecare vers și fiecare apariție a autorului. Vorbind în *Scriitori români de azi* despre poezia lui Mircea Dinescu, Eugen Simion admite că a vorbit într-o oarecare măsură și despre omul care a scris-o. ”Este atât de implicat în versurile acestea de juvenilă mânie și intoleranță încât a face abstracție de el nu este recomandabil. Un posibil portret: Mircea Dinescu, un tânăr abia trecut de 30 de ani, este un poet fără complexe, ironic, irascibil și intolerant într-un ceas al zilei, elegiac și sentimental în altul. Te poate, din această cauză, exaspera, dar te poate și ușor câștiga de partea poeziei sale. Știe că are talent și nu face efortul de a-și ascunde vanitatea. Nu cunoaște nuanța subtilă de modestie a vanității pe care o cunosc din belșug și o cultivă literații de profesie. Mircea Dinescu este poet – nimic mai mult, dar nici mai puțin (parafrazez o propoziție celebră) - și unii confrați, îmi dau seama, nu-l simpatizează și vor să-l vadă plutind – cum scrie autorul – ca Ofelia cu o coroniță de ziare pe cap... Firea lui nestăpânită îl face vulnerabil în fața adversarilor lui, spirite potolite, metodice, cu multă știință și răbdare în astfel de situații. Dar s-ar putea ca spiritul nerăbdător al poeziei să învingă, în timp, și cei care îl contestă să fie într-o zi arați cu degetul.” [10] Profeția aceasta avea să se adeverească. Cinci ani mai târziu, năvalnic, Mircea Dinescu se alătură revoluției și ”misia poetică” părea a se fi încheiat. Dar nu a fost deloc așa: ”spiritul nerăbdător al poeziei” avea să se transpună în pamfletul biciuitor.

Autorul este implicat activ în viața socială și ia atitudine săptămânal mai ales în articolele de fond ale celor trei publicații pe care le înființează și le conduce succesiv: *Academia Cațavencu, Plai cu boi* și *Aspirina săracului*. Lansată în 1991, *Academia Cațavencu*, revistă de satiră și investigație, anunța încă din titlu ironia și umorul pe care avea să le promoveze. Mircea Dinescu este cel care imprimă stilul satiric și pamfletar acestei revistei, ca și celorlalte două ce vor urma epocii *Cațavencu*, și pe care le va coordona aproape în aceeași manieră. Ironia fină, directă sau argotică, și umorul elitist, dar obiectiv, vor fi gustate în egală măsură de cititorul român care tânjise decenii în șir după libertatea de a critica puterea, sistemul în general, într-o manieră inteligentă și argumentată.

Atmosfera de spectacol creată în jurul lansărilor celorlalte două publicații este importantă în abordarea de față întrucât prefigurează stilul pe care aveau să îl adopte. În toamna anului 2000, este lansată varianta ”mioritică” a revistei *Playboy - Plai cu boi*, într-o atmosferă memorabilă: ”Marți 24 octombrie, pe esplanada (sau pe plaiul) din fața Teatrului Național din București, sute de persoane au asistat la lansarea mensualului *Plai cu boi*, subintitulat, pentru neatenți, *revista lu' Dinescu*. Un *Playboy* politico-satiric cu explozie anunțată. Majoritatea «curioșilor» prezenți erau tineri, probabil studenți. Printre ei – câteva VIP-uri: Emil Hurezeanu, György Frunda, Vlad Rădescu... La orele 16.00, pe esplanada și-a facut apariția staff-ul revistei – în frunte cu Mircea Dinescu – însoțit de o fanfară pe care fostul editorialist al Academiei Cațavencu a alintat-o, drăgăstos, «orchestra lui Bregovici», îndemnând-o să cânte, în deschidere, «vreo cinșpe minute». O echipă de tinerei dotați cu pahare de plastic a început să-i servească, gratis, pe spectatori cu vin din cele trei butoaie plasate în fața scenei și cu covrigi ca de bogdaproste, în timp ce lângă trotuarul dinspre Piața Universității au fost puse în vânzare primele reviste, cu 25000 de lei bucata (deși prețul înscris pe coperta este de 24 500).” [11]

Povestea se repetă și cu următoarea publicație întrucât și aici Mircea Dinescu se va remarca în stilul său inconfundabil, chiar de la începutul non-conformist și, de data aceasta, fără influențe politice fățișe. Despre lansarea revistei *Aspirina săracului, Ziarul de Iași*

consemnează în ediția electronică din 18 aprilie 2003: ”«Ceremonia» de lansare a revistei a început la 14.15, cu trei sferturi de oră mai târziu față de cât anunțase maestrul de ceremonii Mircea Dinescu. Cei care se adunaseră în Piața Romană - bătrâni, muncitori, studenți, presa - s-au trezit brusc din moleșeala așteptării când au auzit venind dinspre Piața Victoriei, un alai, puțin spus ciudat. În frunte, fanfara *Mambo Siria,* apoi un cal cu coarne de cerb, supranumit «renul Bator», trăgând la o sanie cu roți ce transporta un butoi de vin, cu girofar. Stăpânul acestui alai, Mircea Dinescu a împărțit, într-o îmbulzeală care a scăpat pentru câteva minute de sub controlul jandarmilor, exemplare gratuite din *Aspirina Săracului*. Colaboratorii revistei au stat la coada căruței și au împărțit vin din belșug. Tirajul primului număr al revistei este de 120.000 de exemplare. O «combinație de ziar și revistă foarte mișto», potrivit lui Mircea Dinescu, *Aspirina Săracului* va apărea în fiecare dimineață de vineri. Revista costă 9.800 de lei.»

Deși epigoni debordanți ai *Academiei,* din păcate, niciuna din aceste două publicații nu a avut viață prea lungă. Revistele au preluat o serie de teme și subiecte politice, dar ironia predecesoarei s-a transformat în zeflemea cu accente grobiene și libidinoase, jurnaliștii fiind un soi de ”spurcători boemi” (R. Cesereanu). Publicațiile au marcat momente importante în publicistica românească, prin originalitatea cu care au încercat să cucerească un segment de piață în plină ascensiune, originalitate care a atras o categorie de public, dar nu a mai fost acela al *Academiei Cațavencu* - ”cititorii noștri mai inteligenți decât ai lor”.

Alex. Ștefănescu este unul dintre criticii care punctează faptul că, la Mircea Dinescu, trecerea de la poezie la pamflet nu a fost nicidecum una bruscă, așa cum ne-am fi putut aștepta, dat fiind că vorbim despre două genuri care par să aibă puține elemente în comun. ”Ne aducem aminte, fără îndoială, cu ce poeme ale bucuriei de-a exista a debutat Mircea Dinescu, cu ce desfăşurare de farmec i-a uimit el pe contemporani. Apoi, după cum de asemenea ne aducem aminte, în versurile lui a pătruns dezgustul, dus până la forme paroxistice, swiftiene. Pamfletele nu diferă prea mult, ca esenţă literară, de poemele din această ultimă etapă. Sunt şi ele o replică violentă la vulgara hărmălaie a sfârşitului de secol, care l-a trezit din somn pe un adolescent tocmai când visa ceva nespus de frumos.” [12]

În *Imaginarul violent al românilor,* Ruxandra Cesereanu analizează destul de amănunțit stilul și limbajul abordate de *Academia Cațavencu*: ”Societatea românească trebuia pricepută, prin criticile aduse la adresa defectelor ei, nu doar de inteligenție, ci și de oamenii simpli, fapt izbutit de *Academia Cațavencu* prin tirajul uriaș pe care revista l-a avut vreme îndelungată și prin cititorii ei din toate categoriile sociale. *Academia Cațavencu* ne-a obișnuit, cu aerul ei mucalit și vitriolant-ironic, de mai bine de zece ani cu o portretistică acidă a politicienilor români: găunoși, agramați, insipizi, caraghioși, chiar imbecili, majoritatea dintre ei. Insolența satirică a respectivului «săptămânal de moravuri grele» este menită să sancționeze prin zeflemea extremă viciile nației, exemplificând prin politicienii săi mai cu seamă. S-a mizat pe un grotesc coroziv și pe hilar, pe bășcălie, răspăr, pe circ și maimuțăreală, pe o fantezie pamfletară spectaculoasă. Hîtroșenia, ludicul drăcos, un carnavalesc lingvistic inepuizabil au făcut ca jurnaliștii de la Academia Cațavencu să-și intre în pielea unui Aghiuță șugubăț, a unui Ariei sau Puck made in România, făcînd nu doar haz de necaz, ci implicînd și o morală în bășcălia lor. Prin această etică, Academia Cațavencu este, de aceea, o revistă-pamflet, și nu o publicație injuriatoare (chiar dacă au existat cazuri în care limbajul violent a depășit măsura admisă).” [13]

În stilul caracteristic, consacrat prin *Academia Caţavencu*, Mircea Dinescu nu are tabuuri sau prejudecăți, atacă orice instituție și personalitate, singurul țintă fiind viciul public al instituției sau personalității respective. ”Editorialele publicate pe prima pagină a revistei Academia Caţavencu de Mircea Dinescu în perioada postdecembristă - editoriale reunite în volumul *Pamflete vesele şi triste,* din 1996 - instaurează un regim al râsului total. Cu menţiunea să ele s-au transformat, încă de când au fost scrise, din publicistică în literatură. Mircea Dinescu nu-şi leagă de gât pietroiul actualităţii, cu concursul căruia se pierd în adâncurile amneziei generale atâţia ziarişti, ci rămâne mereu el însuşi, nesupus, capricios, eliberat de orice aminteşte vreo obligaţie, inclusiv de cravată. Deşi cuprind numeroase referiri la ce se întâmplă în România de azi, textele sale se instalează imediat într-o atemporalitate specifică literaturii. De ce? Pentru că râsul poetului, departe de a fi un simplu acces de râs, are acoperire în tragism. Mircea Dinescu refuză energic - uneori exasperat, niciodată obosit - urâţenia lumii în care trăieşte, în numele unei iluzii a frumuseţii din anii adolescenţei, iluzie pierdută, dar nu şi ştearsă din memorie. Poetul este sarcastic cu toţi cei din jur pentru că nu poate să uite ce încântătoare i s-a părut cândva existenţa.” [14] Alex. Ștefănescu vorbește așadar despre ”pamfletele poetului” Mircea Dinescu, texte atemporale specifice literaturii întrucât nu suferă constrângerile jurnalistice specifice, chiar dacă vizează situații și personaje actuale.

Jurnalistul contracarează inclusiv atacurile la propria sa persoană, ironizând, de pildă, o frază memorabilă a lui Tudor Postelnicu în dialog cu Adrian Păunescu: ”câte împrumuturi, câte datorii, ce nu avea Dinescu!”, drept ”opulența de odinioară a subsemnatului” [15]; nu rămâne indiferent nici la acuzațiile potrivit cărora ar fi făcut uz de poziția sa apropiată puterii pentru a face trafic cu apartamente și case și scrie astfel o ”scrisoare întredeschisă către parlamentarii români, care dorm, săracii, pe băncile din Cișmigiu”, pe care o semnează ”Mircea Dinescu, chiriaș profesionist”: ”O singură dată am încercat, ce-i drept abuziv, să ocup o casă și nici în ziua de azi n-am scăpat de oarece mustrări de conștiință. Întâmplarea s-a petrecut pe 22 decembrie, iar casa era Televiziunea română și n-am apucat să-i număr camerele.” [16] Corneliu Vadim Tudor, figură proeminentă a politicii românești, prin atitudinea sa extremistă și limbajul violent, este ridiculizat și de Mircea Dinescu: ”Mici minuni se întâmplă și pe meleagurile noastre. Dovadă faptul că Vadim Tudor a ajuns senator. Vorba acelui personaj: «Dacă Dumnezeu n-ar exista nu mai ajungeam eu căpitan». Ucenicind ani de zile ca ajutor de țârcovnic la mânăstirea Secu, epicurean ca apariție și pupincurian în concept prezența sa abundentă se vădea pe vremuri mai ales în ianuarie, când, îmbrăcat în brezaie, cotcodăcea omagii către Odi și tovarășa sa de viață, la fereastra CC-ului, de unde colegii de la protocol îi mai aruncau câte o ciozvârtă de miel, ca la maidanezi.”[17]

În ceea ce privește politica și naționalismul populist, în ansamblu, Mircea Dinescu le definește în diverse chipuri: ”politica fără puțină minciună zvăpăiată, fără o țâră de demagogie cu fistic, fără smântâna groasă a populismului – nu-i politică”; ”Astmatica noastră opoziție încă nu a priceput că-n politichie un prost viu e mai dăștept decât un savant mort”; ”De la yankei am învățat nu doar prășitul porumbului, ci și cum se împușcă, gospodărește, un președinte”. Opoziția nu este nici ea văzută în culori mai calde: ”Din ouăle de vultur ale opoziției țâșniră, până la urmă, vreo două curci manieriste și cinstite, plus câteva cârduri de pui de gostat neprihăniți, cărora abia li se aude piuitul anticomunist pe sub băncile Senatului. Ieșiți, bre de acolo, să nu vă adune din greșeală femeia de serviciu pe făraș!”; ”Parlamentarilor francofoni de pe malu` Dâmboviței, care și-au tras girofar până și pe oala cu sarmale, nu le

căzură prea bine la lingurică măsurile de austeritate"; "Scoțându-i acum patru sute de ani doi dinți din față lui Sinan Pașa, monarhistul Mihai Viteazu i-a îngăduit republicanului Văcăroiu să le promită țăranilor din Călugăreni că în curând vor fi porecliți orășeni sadea"; "Nedreptatea ca numai unii să aibă parte de body-guarzi personali a fost reparată, în sfârșit, prin faptul că în România mortul are dreptul de a umbla cu gropari personali".

Idealurile Revoluției din 1989 sunt percepute diferit de fiecare român în parte. Una din cele mai plastice povestiri *marca Dinescu,* cu personaje *revoluționare,* este și aceea a unui "marinar hâtru care povestea că pe 22 decembrie, văzînd că s-a băgat revoluție fără cartelă la televizor, a ieșit cu mașina pe străzile Constanței și, de bucurie, la o intersecție, a aruncat cu o cheie franceză după un milițian. Acum nu voia nici scutire de impozit, nici carnet de erou al revoluției, ci se gândea dacă nu aș putea pune eu o vorbă bună pe la Cotroceni să i se dea înapoi cheia aia franceză, fiindcă a rămas cu sculele descompletate." [18] Nici subiectul violenței promovate de posturile de televiziune, de presă în general, nu este ocolit de Mircea Dinescu. *Două`ș` două de milioane de crime* este titlul editorialului publicat pe 17 octombrie 1995 în *Academia Caţavencu*, şi care se constituie într-un pamflet la adresa apetenței românilor pentru violență, hrănită vinovat de jurnaliști și public în egală măsură: "Încep să cred că oamenii erau mai fericiți și cu organul mirării mai dezvoltat când nu mucegăiau în fața televizorului și nu abuzau de atâta hârtie de ziar la toaletă. Fiindcă doza de abator uman, servită promp pe micul ecran cetățeanului cumsecade la ora micului dejun, între o reclamă cu Coca-Cola și un show cu Michael Jackson, are până la urmă efectul banalizării răului, oroarea televizată ajungând un soi de digestiv, nemaiputând omul să-și soarbă liniștit cafeaua și să-și pună dulceața pe biscuit fără imaginea copiilor înfometați din Biafra și a bătrânilor hăcuiți în războiul balcanic.(...) Întocmai versatelor actrițe ale suferinței angajate să plângă cu ora la morții altora, noi, jurnaliștii, am ajuns un fel de bocitoare de lux, un soi de bocitoare livrești, prefăcându-ne că suferim pentru răul altora, consumând tone întregi de hârtie, scormonind în rănile omenirii pentru a găsi ceva interesant, ceva senzațional, ceva nemaiauzit. Când morții nu există, îi inventăm cu complicitatea fratelui nostru, cititorul, care simte nevoia acută de a fi mințit cel puțin o dată pe zi, nemaisuportând banalitatea de a nu se fi întâmplat nimic îngrozitor în ziarul pe care dă banii echivalenți cumpărării unei pâini." Vedetele, așa-zisa viață mondenă, cu toată recuzita ei falsă, intră de asemenea în atenția pamfletarului: "De când am aflat că la nunta Nadiei Comăneci s-a servit "creier de știucă cu ciuperci de Vrancea" nu mai pot să-mi revin, ca după cutremur.(...) Sigur, la câți savanți fără operă s-au oploșit în Academia Română, nu-i de mirare că la o nuntă s-a servit creier de la un pește fără creier."[19]

Pe lîngă articolele propriu-zise, însoțite cel mai adesea de o întreagă colecție de fotografii trucate (ironice și prin comentariile atribuite „actorilor" fotografiați), Mircea Dinescu apelează permanent în demersul jurnalistic la polisemantică și antifrază. Titlurile pamfletelor stârnesc atenția și râsul cel mai adesea: *Bă, academicienilor!; Ascensiunea cârnatului; Fără ură, fără flotă, fără răzbunare și fără combustibil; De dumnezeu, de biserică și de mamă; Presă, mobilă și durere; Cu atenția mărită, orice curvă se mărită; Balcoane, lămîi, boieri și conspirații; De veghe-n lanul de sarmale; Ciripitorii n-au nevoie de cuvinte; Șlagăre de pușcărie – cântece de viață nouă; Văcăroiu – antinevralgic de frunte al poporului român; Drepturile mortului în România; Națiune, fii bărbată! Veselia din orașele martir* etc. Erorile de tipar regizate au fost utilizate dintotdeauna și ca un mijloc de satirizare a *adversarului*, a oamenilor politici în general. Iată câteva exemple: "La Otopeni, dl. X s-a

purtat ca pe pista lu' mă-sa!"; "Măta Hari"(pentru Mata Hari); "Maiko Belea" (pentru Markó Béla), "Daudeanus" pentru Gaudeamus, "Gututenberg" pentru Gutenberg.

Academia Caţavencu este un fenomen jurnalistic care îşi asumă tradiţia caragialiană a pamfletului, dar mai ales pe cea arghezianã, făcând din zeflemeaua incendiară o profesiune de credinţă. "Atunci cînd pamfletul este extrem şi excesiv, ziariştii de la *Academia Caţavencu* nu ezită să practice autoironia, aşa cum procedează, de pildă, Mircea Dinescu într-unul din editorialele sale (*Între foarfeca şi urechea măgarului*), în care se cataloghează a fi „măgar-şef al săptămânalului." [20]

Publicul său nu este reprezentat de iubitorii de literatură sau de cititorii revistelor "de moravuri grele". Mircea Dinescu are darul de a cuceri auditoriul în întregul său, indiferent dacă scrie poezii, ridiculizează puterea în pamflet sau *face* talk-show la televizor. Mircea Dinescu face din această specie literară (sau acest gen publicistic?) un veritabil spectacol, dovedindu-se a fi un pamfletar cu vocaţie şi, mai ales, un mucalit cu un fin simţ teatral. El poate fi uşor asimilat conceptului de scriitor-jurnalist, dar în egală măsură nu putem ignora un alt aspect - parte componentă a personalităţii sale: Mircea Dinescu este fără doar şi poate omul-spectacol. Plecând de la acţiunile incendiare care au pus pe jar regimul comunist (discursul *Pâinea şi circul*, rostit iniţial de autor la un colocviu de literatură de la Academia de Arte din Berlinul de Vest, în septembrie 1988, interviul acordat în martie 1989 ziarului francez *Libération* şi articolul *Mamutul şi literatura*, publicat în noiembrie 1989 în cotidianul vest-german *Frankfurter Allgemaine Zeitung*), continuând cu lansarea revistelor care au urmat *Academiei Caţavencu* şi încheind, ca perioadă de referinţă, cu revelionul 2011, la Cetate, difuzat în direct la *Realitatea TV*, Mircea Dinescu dovedeşte un talent înnăscut pentru spectacol, are o spontaneitate şi un farmec unic. "În prezenţa lui se intimidează şi eleva de liceu, şi şeful statului. Talentul extraordinar îi conferă imunitate, în orice împrejurare. Fiind mereu spontan şi inspirat, poetul nu pierde în nici o confruntare, iar dacă totuşi pierde îşi recucereşte imediat poziţia. Farmecul îl face invulnerabil." [21]

După ce a dat măsura talentului său în literatură, printr-o amprentă personală în poezia românească, Mircea Dinescu s-a regăsit complet în jurnalismul de atitudine, în genul care s-a potrivit perfect caracterului său vulcanic şi umorului debordant - pamfletul. Discursul său dezinhibat a trecut însă treptat din paginile revistelor în emisiunile televizate, ale posturilor de ştiri cu preponderenţă, tranformând cel mai adesea discuţiile terne în adevărate lupte de idei, pline de umor completat cu o largă gesticulaţie. La Mircea Dinescu nu s-au sesizat complexe de gândire sau limbaj, nu există zone tabu, iar limba română se remodelează cu fiecare apariţie publică a sa, ajungând de multe ori la maxima expresivitate, atât în poezie, cât şi în pamflet. Prestaţiile sale din talk-show-uri urmează parcă reţeta ideală a emisiunii de succes. Mircea Dinescu este mereu surprinzător, niciodată banal sau plicticos, adesea teribilist, prin apariţie, limbaj, gestică şi atitudine.

Poetul-jurnalist şi-a speculat din plin calităţile şi talentul, dar în ultimii ani a preferat să se îndrepte spre zona afacerilor în detrimentul presei, dar mai ales al poeziei. A renovat un vechi conac ţărănesc pe malul Dunării, a făcut o pasiune pentru arta culinară, gătind pentru prieteni şi muşterii, uneori în emisiuni transmise în direct, iar metaforele vinului s-au transformat în vin propriu-zis, Mircea Dinescu fiind *moşier,* cultivator de viţă-de-vie, fabricant şi băutor demonstrativ de vin.

Într-un interviu acordat *Academiei Caţavencu*, Mircea Dinescu admite că a câştigat din presă şi din aparițiile la TV: "Dacă eu stăteam în boscheţii de la Cetate şi croşetam versuri

cred că n-aveam nici o bucată de pâine. Muream în timpul vieţii. Dacă-n ţara asta nu stai în vitrină n-apuci nici pensie.” Inclusiv vorbind despre renunțarea la poezie, Mircea Dinescu o face cu dezinvoltură, într-o manieră poetică ironic-pamfletară.

Note

[1] Alex. Ștefănescu, *Mircea Dinescu – Publicistica*, *România literară,* nr. 6/2004
http://www.romlit.ro/mircea dinescu publicistica biografie
[2] *Ibidem*
[3] *Dicționarul general al literaturii române*, vol. II (C-D), Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 674
[4] *Idem*, p.675
[5] Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, *III*, Editura Cartea Românească, 1984, p. 409
[6] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 1089
[7] Alex. Ștefănescu, *La o nouă lectură: Mircea Dinescu*, *România literară,* nr. 48/2000
http://www.romlit.ro/mircea_dinescu
[8] *Ibidem*
[9] *Dicționarul general al literaturii române*, p. 675
[10] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, ed. cit., p. 411
[11] Paul Cernat, *Plai cu boi, aniversară și chermeză populară, Observator cultural*, nr. 36/2000
http://www.observatorcultural.ro/Plai-cu-boi-aniversara-si-chermeza
populara*articleID_4529-articles_details.html
[12] Alex. Ștefănescu, *art.cit.*
http://www.romlit.ro/mircea_dinescu publicistica biografie
[13] Ruxandra Cesereanu, *Imaginarul violent al românilor*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 120
[14] Alex. Ștefănescu, *art.cit.*
http://www.romlit.ro/mircea dinescu publicistica biografie
[15] Mircea Dinescu, *Pamflete vesele și triste***,** Editura Seara, 1996, p. 60
[16] *Idem*, p.67
[17] *Idem*, p. 71
[18] *Idem*, p. 83
[19] *Idem*, p.166
[20] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 120
[21] Alex. Ștefănescu, *art. cit*
http://www.romlit.ro/mircea dinescu publicistica biografie

Bibliografie

xxx *Dicționarul general al literaturii române*, vol. II (C-D), Editura Univers Enciclopedic, 2004
Cesereanu, Ruxandra, *Imaginarul violent al românilor*, Editura Humanitas, București, 2003
Dinescu, Mircea, *Fluerături în biserică. 30 de ani de poezie*, Editura Seara, 1998
Dinescu, Mircea, *Pamflete vesele și triste*, Editura Seara, 1996
Dinescu, Mircea, *Corijent la cele sfinte*, Fundația pentru Poezie ”Mircea Dinescu”, 2003

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008
Nițu, George, *Pamfletul în literatura română*, Editura de vest, Timișoara, 1994
Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Editura Semne, 2009
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, Editura Cartea Românească, 1984

Sitografie

http://catavencu.ro/?s=mircea+dinescu
http://catavencu.ro/mircea-dinescu-basescu-are-o-ura-obositoare-ura-loveste-ficatii-mai-tare-decit-whiskyul-24474
http://www.observatorcultural.ro/Plai-cu-boi-aniversara-si-chermeza-populara*articleID_4529-articles_details.html
http://www.romlit.ro/mircea_dinescu
http://www.romlit.ro/mircea_dinescu_____publicistica__
http://www.romlit.ro/mai_scrie_poezii_mircea_dinescu?caut=mircea dinescu
http://www.romlit.ro/elegii_de_cnd_era_mai_tnr_ii?caut=mircea dinescu
http://www.jurnalul.ro/timp-liber/arte/sa-ne-cunoastem-scriitorii-mircea-dinescu-3056.html
http://www.ziaruldeiasi.ro/national-extern/dinescu-a-lansat-aspirina-saracului~ni2trq
http://www.romlit.ro/mircea_dinescu

Lucrarea drd. Petrica Pațilea (Crângan) este susținută în cadrul proiectului POS DRU - TOP ACADEMIC 76822

DIMENSIUNEA APOLINICĂ ŞI COMPONENTA CREATOARE A PUBLICISTICII CĂLINESCIENE

Drd. Carmen NANE
Universitatea ”Dunărea de Jos” - Galaţi

Lucrarea îşi propune o incursiune în paginile publicisticii călinesciene cu scopul relevării eşafodajului demonstrativ-creator şi a raportului dintre autenticitate, onestitate, obiectivitate, măsură, concret, structură tehnică, luciditate, probitate ştiinţifică, pe de o parte, şi improvizaţia unui virtuoz, exerciţiu, frumuseţe literară, pe de altă parte.

Cuvinte-cheie: *apolinic, publicistică, eşafodaj demonstrativ-creator, autenticitate, improvizaţie*

În îndelungata şi susţinuta sa activitate publicistică, timp de 45 de ani(1920 -1965), G.Călinescu a scris peste 1200 de texte constituind articole de atitudine, cronici literare şi recenzii, note polemice, medalioane tipărite în cele mai importante gazete şi reviste de cultură ale vremii (este director fondator, redactor, colaborator la reviste precum *Dimineaţa, Capricorn* (1930), publicaţie editată de el însuşi, *Adevărul literar şi artistic* - titularul cronicii literare între 1932-1939, *Tribuna poporului* - 1944-1945, *Lumea* - 1945-1946, *Naţiunea* - 1946-1949; colaborează la numeroase periodice: *Roma, Dacia, Universul literar, Viaţa literară, Sburătorul, Sinteza* - participă la pregătirea apariţiei revistei, *Gândirea, Vremea, România literară, Viaţa românească, Revista Fundaţiilor Regale, Jurnalul literar, Cuvântul, Iaşul, Mişcarea, Politica, Ecoul, Vestul, Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, Contemporanul, Gazeta literară, Steaua, Teatrul*) [1]

Pentru articolele sale, inaugurează celebrele rubrici fixe, săptămânale, precum *Cronica mizantropului* (12 februarie 1933) *şi Cronica optimistului* (9 decembrie 1955), publicate în *Adevărul literar şi artistic* şi în *Jurnalul Literar* (1933-1939), *Vremea şi Lumea* (1943-1946), şi în *Contemporanul* (1955-1965). ,,*Cronica optimistului* a adus *Contemporanului* un numeros public cititor, mulţi intelectuali cumpărând revista, ce depăşea atunci tirajul săptămânal de 75.000 de exemplare, numai pentru G. Călinescu.” [2]

Cele doua cronici au fost aşteptate pe rând, săptămânal, ani de zile, cu nerăbdare, având un impact pozitiv previzibil, chiar dacă au stârnit involuntar aversiuni şi polemici. ,,Toţi şi-au făcut ucenicia sub geniul lui tutelar, toţi îi studiau opera şi îi anlizau ideile diseminate periodic în cronicile sale”[3] ,,Între el şi cititorul necunoscut se înfiripa, incredibil, o comunicare incipientă, liantul constituindu-l mesajul săptămânal expediat prin paginile revistei *Contemporanul*. Din această perspectivă, *Cronica optimistului* avea o adresă directă, fiind percepută ca atare, atât de receptorul colectiv, cât şi de emiţător” [4]

La *Adevărul literar şi artistic,* în afară de cronică literară face şi o cronică sportivă (sub pseudonimul Sportiv), o cronică a modei (cu pseudonimul Dandy), o cronică balneară (semnată Ovidius); în *Jurnalul literar* face *Poşta redacţiei* şi scrie fără a semna la rubrica *Cinematograful,* la cea de modă şi de gastronomie.

Excursul bibliografic cu exactitate statistică, a fost făcut pentru a putea urmări mai uşor şi documentat, ca pe o harta cu itinerarii, coerenţa demersurilor culturale, publicistice ale

lui Călinescu şi pentru a găsi unele criterii şi judecăţi călinesciene, literare, sociale, economice, politice, cu tonuri umaniste, clasicizante sau realiste, ce transpar în toate scrierile sale. Folosind aceste criterii, aria tematică a articolelor publicate este covârşitoare prin mărime sau varietate, şi constituie eşafodajul creator călinescian în publicistică.

Se întâlnesc constatări zilnice, pamflete politice şi culturale, incursiuni şi predilecţii polemice, articole de atitudine; atitudine francă, incisivă, cu exprimarea clară a opiniilor personale, pentru impunerea adevărului şi sancţionarea mediocrităţii, prejudecăţilor şi clişeelor.

Expunerile sunt tranşante, relatările maliţioase, aversiunile categorice, cenzura neiertătoare, şi concluziile manifeste. Are permanenţa şi precizia unui barometru social, raţionalist în gândire şi idealist în dăruirea profesională, într-un context social politic neprielnic, opresiv şi periculos. Este orientat spre ordine, armonie având ca unitate de măsură luciditatea şi concizia, iar diversele subiecte sunt abordate întotdeauna profund şi responsabil. Critica de specialitate a remarcat, de altfel, faptul că, ,,Într-o vreme când opera lui T. Maiorescu şi Eugen Lovinescu era interzisă, când majoritatea criticilor interbelici erau în închisori, iar celor liberi li se interzisese dreptul la publicare, G.Călinescu era singurul al cărui glas răsuna cu regularitate"[5]

Cu privire la ,,călinescianism", Ov.S. Crohmălniceanu face următoarea apreciere: ,,Călinescianismul ne oferă o lecţie de limpezime derutantă. « Grec » se dovedeşte criticul şi prin această însuşire de a-şi expune cu o claritate maximă ideile. Formulările sunt atât de răspicate, încât pe mulţi îi zăpăcesc şi-i îndeamnă să le caute disperaţi un subtext. Gândirea călinesciană are o directitudine exemplară. Mecanismul operei e demontat înaintea noastră şi un zâmbet complice ne invită să admirăm o înfăptuire omenească, inteligibilă, nu o minune." [6] Captivează cititorul cu fiecare număr de articol publicat, este persuasiv prin demonstraţie ştiinţifică şi culturală, caricaturizează şi surprinde tipologiile aparent şăgalnic şi bonom, face înscenări şi întinde capcane pentru a persifla usturător ,cu precizie de bisturiu. Iată câteva exemple: ,,Luptând ca să mă smulg dintre algele lumii apatice de atunci, am putut părea tăios în privire, vehement şi malign în cuvânt, mizantrop în concepţii. (…) Azi, când în toiul luptei la care particip împart tunete şi fulgere şi glasul mi-e uneori strident, când sancţionez cu asprime şi muşc cu vorba (...) Teatralitatea, patetismul se însoţesc câteodată, gesturile mele sunt departe de a fi teatru şi poză: ele sunt exact corelatele fizice ale sufletului meu avântat şi solemn." [7]

Prin maniera tehnică a ideilor sale, organizate matematic, G. Călinescu urmăreşte asiduu, pedant şi perseverent îndreptarea strâmbătăţilor sociale prin ordine geometrică, disciplină, coerenţă arhitecturală, corectitudine, emancipare, civilizaţie şi cultură. În sensul acesta, un exemplu potrivit ar fi articolul *A mătura şi a construi*: ,,Daţi-mi voie să vă spun că Bucureştiul nu e murdar ci urât. A, poate să aibă farmec, asta e altă socoteală, poate chiar să cuprindă detalii de înaltă valoare artistică (sunt de această părere), însă oraşul în întregul lui este oribil. Eterogenitatea construcţiilor, lipsa in general de gust architectonic, distribuirea proastă a spaţiilor, lipsa monumentelor vaste, în blocuri mari de piatră, a pieţelor perfect definite, a obeliscurilor, a columnelor, a fântânilor, execuţia în material ieftin şi meschin a blocurilor, prezenţa a mii de bordeie, crăparea şi ciuruirea trotuarelor, iregularitatea pavajelor, acestea şi încă multe altele fac din Bucureşti un oraş fără noimă, pestriţ fără a fi pitoresc, mizerabil, peticit. Ce? Din cauza zăpezii este urâtă piaţa Naţiunii, sau findcă e un maidan inform, nemărginit de nimic geometric?" [8]

Aceeaşi tonalitate se regăseşte în articolele *Arhitectură* şi *Frica de monumental*: ,,Modernismul german simplifică goticul, suprimând ogiva şi pilastrul şi cultivând meterezul enorm, fumuriu. Modernismul nostru e însă de un ridicul inimitabil, de o lipsă de raţiune perfectă." [9] şi mai mult, ,,această lipsă de existenţă colectivă prin monument, acest individualism al românului care vrea numai căsuţa lui întristează pe intelectualul visător de marea existenţă. Noi trăim pe teritoriul unei adunături de bordeie, unde se va ridica peste veacuri marea cetate. Dar noi n-o vom vedea, căci marginile ei n-au fost însemnate cu plugul" [10]

Şi din nou corectarea, îndreptarea şi reconstrucţia din temelii (dovedind temeinice cunoştinţe de arhitectură şi istorie a artei şi civilizaţiei), rezolvarea ecuaţiilor cu cel puţin o necunoscută şi găsirea celor mai inteligente soluţii cu aplicabilitate practică: ,,Dacă aş fi pus să reconstruiesc Bucureştii sau alt oraş, eu aş face aşa. Aş ridica o gară imensă din blocuri de piatră, cu săli şi coridoare ornate cu basoreliefuri, cu pilaştri de marmuri colorate, cu o faţadă în stil clasic gigant, în faţă cu o piaţă nemăsurată, într-un careu de construcţii susţinute la bază de un portic.

Aş ridica în două puncte ale oraşului doua mari foruri, unul patrulater, să zicem, şi altul rotund, forul lui Traian şi forul Decebal.

Aş tăia o piaţă nemăsurată, mărginită de un pătrat de clădiri masive în stil sever şi alb, o piaţă care să pară mereu goală din pricina dimensiunii. Astfel de spaţii, încadrate în construcţii solemne, deşteaptă în suflet un mare sentiment de durabilitate umană.

Aş ridica un vast bloc de construcţii în patrulater ca Luvrul sau în lung, cu multe caturi şi profil clasic, cu săli egale şi lungi , dând la infinit una în alta.

Aş construi de-a lungul unei străzi întregi pe o latură sau două, un salon de Loggia dei Lanzi, adică de portic larg, ai cărui pereţi să servească pentru afrescuri şi pe ale cărei prispe, între pilaştri, să se aşeze statui." [11]

În textele abordate remarcăm cu uşurinţă expresiile din registrul matematic, ce induc acurateţea exprimării şi a mesajul transmis; întâlnim expresii ca: *perfect definit, iregularitate, nemărginit, nimic geometric, simplificare, lipsă de raţiune perfectă, careu, pătrat, patrulater, rotund, infinit, nemăsurat, mărginit, latură, egal, lung, dimensiune*. Deasemenea, expresii ce subliniază monumentalul, durabilul şi accentul personal matur pe ,,realitatea care rămâne", prin înfrângerea metodică a efemerului: *clădiri masive, blocuri de piatră, marea cetate, construcţii solemne, stil sever.*

Al. Philippide va nota, în *Gazeta literară* din 1966, sintetizând principalele caracteristici ale personalităţii critice călinesciene: ,,Minte nemaipomenit de cuprinzătoare, însufleţită de o curiozitate universală şi îndrăgostită de monumental şi grandios, întrunind în chip cu totul rar, vocaţia severă a cercetării ştiinţifice şi un talent literar de o mare bogăţie, atât în ce priveşte temele cât şi în ce priveşte expresia." [12] Mai sunt ,,lucruri de îndreptat" şi în articolul cu acelaşi nume, unde găsim o apreciere finală caracteristică. ,,Sunt lucruri de îndreptat la noi în sensul că librarul să vândă hârtie scriitorului, fără suspectare, şi jurnaliştii să fie citiţi pentru calitatea intelectului lor"[13] .

Publicistul arată şi corectează şi problemele de limbă şi de cultură, în articole precum: *Limba noastră, Ziua cărţii, Premiile SSR, Ziarul şi revista în lupta pentru cultură, Eminescologi, Examene, Prostologhicon, Scriitorul.* [14]

În foarte multe articole surprindem demonstraţii logice, unde argumentaţia este convingătoare, ipoteza falsă este demontată de cea adevărată iar soluţia plastică, dar şi

intransigentă ca intr-o expertiză: ,,Gazetele de opoziţie mai acordă generos caracter intelectualilor, oamenilor de litere care au stat ,,rezervaţi", care nu s-au lăsat ademeniţi de alte partide decât de cel liberal, naţional - ţărănesc şi alte formaţiuni. Va să zică, de data aceasta, caracter este sinonim cu rezervă, cu absenţa de la răspunderea civică. Bineînţeles că şi interpretarea aceasta e fundamental falsă. Şi întâi de toate, pentru nişte motive scoase din experienţă. Acei intelectuali care stau în rezervă fac asta nu fiindcă au caracter ci tocmai fiindcă *n-au* caracter . Ei dealtfel nici nu stau în rezervă ci numai la pândă. (…) Dacă opoziţia a ajuns să se mulţumească cu rezerva intelectualilor, asta este o mărturisire că intelectualii îi ocolesc. Atât am voit a spune oamenilor ,, rezervaţi", cu caracter de acesta pragmatic şi prudent: Caracter nu este a te sustrage. Caracter înseamnă a înfrunta."[15]

O altă demonstraţie plastică se regăseşte într-un ,,portret psihologic" din articolul, *Breviar de psihologie* : **,,**Scarlat m-a văzut o singură dată timp de cinci minute, mi-a pus nişte întrebări la care am răspuns ce mi-a trecut prin cap, ca să scap, şi mi-a compus un portret psihologic. De fapt el îl făcuse înainte, din fantezie, şi are acum acest amor-propriu de a crede că schiţa seamănă cu originalul. Nu numai că nu seamănă, dar nu-i nici un rapot posibil între imaginea anticipată şi obrazul meu. Scarlat a făcut un pătrat şi eu reprezint un cerc."[16]

Descifrarea şi rezolvarea problemei se face prin calea cea mai scurtă a labirintului şi printr-un calculul al erorilor; întortocherea prin descâlcire, complexitatea prin simplitate exponenţială - notăm, în acest sens, câmpul semantic semnificativ*: schiţă, raport, pătrat, cerc, eroare, judecată, ireductibil, falsitate, maturitate.*

Deasemenea, Călinescu surprinde cu subtilitate ,,judecăţile mimice" şi ,,judecăţile superficiale" ale celor din jur : ,,Îndeosebi râd de faptul că toate judecăţile mimice (şi mi-am notat multe) sunt de o falsitate completă. Veţi zice : ,,De unde ştii?" Pentru că mimica este totdeauna simplistă. Cine are maturitate devine mai blazat în chestie de psihologie şi nu mai schimbă priviri. Aşa cum face eu cu cei de o vârstă cu mine."[17] ,,Căci este un semn de naivitate să crezi că vei putea înlătura eroarea sau vei putea surprinde părerile simpliste pe care nu le-ai ghicit. Căci cu cât o judecată este mai superficială şi mai pripită, cu atât ea e mai ireductibilă" [18]

Limpezimea ideilor şi frumuseţea literară a abordărilor călinesciene din toate articolele sale vine din împletirea stilurilor creatoare izvorâte din predilecţia pentru apolinic - adică pentru ordine şi natural, armonie, artă şi raţional, luciditate, aşezare matematică şi probitate ştiinţifică. Călinescu analizează chiar, aceste aspecte şi răspunde ,,încruntându-se granitic" [19]:

Realismu,l stimabile, ar fi metoda care pune arta în concordanţă cu realul. Să începem cu o artă care pare omului neavizat foarte puţin realistă. Arhitectura, căci despre ea este vorba, foloseşte corpuri geometrice, paralelipipede, piramide, conuri, calote, cilindri. Există în natură asemenea corpuri? Îţi voi răspunde că există *accidental* sau în stare imperfectă. Cristalele au forme geometrice (…). Sfera este « reală » fiindcă dă satisfacţie spiritului de geometrie propriu omului, calculele la care poate fi supusă fiind de o exactitate care produce entuziasm. Acest accident din natură este aşa de rezonabil încât posibilitatea de a sfericiza natura fizică şi prin extensiune, chiar cea morală se înscrie printre idealurile noastre. Pentru că, să fim înţeleşi, nu există artă adevărată şi deci realism fără idee, fără încercarea de a corecta natura după modelul accidentelor celor mai rezonabile din ea." [19] Dar nu perfecţiunea cu orice preţ, numai aceea generatoare de estetic. Călinescu este un neobosit căutător al formelor armonioase şi în acelaşi timp exacte, perfecte în antiteză cu ,,neglijenţa" şi ,,haosul". ,,

Asprimea şi duritatea materialului, tot ce aminteşte încă geologicul cu toată supunerea la geometrie, contribuie la impresia estetică. Opera artistică este rezultatul luptei între raţiunea umană şi natură, dintre premeditaţie şi spontaneitate şi această luptă trebuie să se vadă. (...) Dacă munţii ar fi absolut conici şi turnaţi în sticlă ar fi, cred, foarte ridicoli .Dar atunci să cultivăm ,,neglijenţa"? Acest lucru nu este posibil pentru un veritabil creator , şi nu trebuie să confundăm lipsa de poleială cu haosul. Creaţia este o clarificare a unei ordine întrevăzute în natură, este natura raţionalizată, devenită inteligibilă şi exemplară. Ceea ce te izbeşte într-o adevărată operă de artă este claritatea ei globală, unită însă cu impresia spontaneităţii. (....) Deci care e concluzia? Scrutează îndelung şi acut (dacă poţi), toarnă repede şi clar."[2o]

Despre ordinea particulară a artistului, G. Călinescu notează: ,,Măiestria constă în ordinea particulară prin care un artist pune opera lui mai aproape de adevăr decât acea fabricată cu corectitudine sau rămasă mereu în stare coloidală fără organe precise. Este deosebire fundamentală între a umfla realitatea şi a o vedea tehniceşte rece, sub telescop sau microscop, în toată profunditatea ei. Natura fizică şi morală este totdeauna uimitoare şi mare, spectatorul needucat poate s-o superficializeze. V. Hugo, ca poet, era un realist cu o preferinţă spre titanism care când este excesiv poate să obosească. Dar Tolstoi este un realist care nu-şi schimbă deloc dimensiunile, analist exact şi poet epic, receptând acut porţiuni vaste din viaţă şi relevând chiar abisalul dintre fiinţele banale. Tolstoi toarnă marea într-un pahar, păstrându-i ecourile, spumele şi spasmurile."[21]

Remarcăm din nou covârşitorul registru lexical din domeniul ştiinţific: *paralelipipede, piramide, conuri, calote, cilindri, sferă, spirit de geometrie, calcule, exactitate, sfericiza natura fizică, duritatea materialului, geologicul, supunerea la geometrie, conicitate, munţi conici turnaţi în sticlă, clarificare, ordine, natură raţionalizată, coloidal, eterogen, tehniceşte rece, telescop, microscop, profunditate, realism, titanism, dimensiune, analist exact, abisal.* Toate aceste expresii nu rigidizează, dimpotrivă clarifică, nu fac înţelegerea greoaie sau textul greu de parcurs, întrepătrunderea stilului ştiinţific documentat, inteligibil cu cel literar este o construcţie logică durabilă şi fascinantă prin coerenţă şi frumuseţe, şi am putea spune, iată ,,perfecţiunea în artă"! Ca ,,un artificiu" de detensionare intervine componenta dinamic-creatoare, permanenta trecere de la ,,mizantrop" la ,,optimist", prin subiectele abordate cu intuiţie, exerciţiu , fumuseţe literară, ironie şi umor; exemplu sunt articolele precum: *Note mizantropice, Dialog cu un ,,intelectual", A vorbi despre tine, Anonimele, În tren, La plajă, Relativităţi, Specialiştii.* [22]

G.Ibrăileanu face următoarea apreciere în sensul acesta: ,,Una din calităţile cele mai remarcabile de artist ale d-lui Călinescu este adaptarea stilului la fond, cu alte cuvinte viziunea totală şi clară a lucrului. E neologistic, rapid, când judecă, analizează, când priveşte lucrurile prin prizma cercetătorului . Această adaptare, această supunere a formei la fond, această polimorfie a stilului îl pune alături de Caragiale şi de Sadoveanu şi dă operei sale un caracter de înaltă artă"[23]

Demersurile apolinice şi creatoare în publicistica călinesciană excedă, cu intenţia clară de a implanta în mintea cititorului spiritul clasicităţii, fascinaţia pentru acurateţe, înalt, profund, etern.

Note:

[1] *Dicţionarul General al Literaturii Române*, vol.II, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2007, p.132

[2]Ion Bălu, *G.Călinescu – spectacolul personalităţii*, Ed.Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2004, p.135

[3] idem p.133

[4] ibidem

[5] ibidem

[6] Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.332-334

[7] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1964

[8] G.Călinescu, *A mătura şi a construi, Naţiunea* nr.298 , 21 martie, 1947

[9] G.Călinescu, *Arhitectură,* Adevărul literar şi artistic, nr.786,29 decembrie, 1935

[10] G.Călinescu, *Frica de monumental,* Jurnalul literar, nr.5, 29 ianuarie, 1939

[11] G.Călinescu, *Economia gratuitului, Ecoul,* nr.244, 24 august, 1944

[12] Al. Philippide*, Gazeta literară,* 17. III.1966

[13] G.Călinescu, *Lucruri de îndreptat, Naţiunea*, III, nr.534, 9ianuarie 1948, p.1

[14] G.Călinescu, *Însemnări şi polemici*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988

[15] G.Călinescu, *Caracter şi prudenţă, Naţiunea* I. nr.51, 24 mai 1946

[16] ,[17],[18] G.Călinescu, *Breviar de psihologie, Lumea* II, nr 27, 31 martie 1946,p.8

[19] G.Călinescu, *Ce este realismul?, Contemporanul*, nr.31, 4 august, 1961

[20] G.Călinescu, Perfecţiunea în artă, *Contemporanul*, nr.38, 16 septembrie, 1960

[21] G.Călinescu, *Ecourile mării, Contemporanul*, nr.33, 12 august, 1960

[22} G.Călinescu, *Însemnări şi polemici*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988

[23] G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în present*, Ed.Minerva, Bucureşti, 1986

Bibliografie

Volume

Bălu I. , *Opera lui G.Călinescu*, Ed.Libra, Bucureşti, 2001

Bălu I., *G.Călinescu – spectacolul personalităţii*, Ed.Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2004

Călinescu G.,*Cronicile optimistului*, Editura Pentru Literatură, *Bucureşti*, 1964

Călinescu G., *Însemnări şi polemici*, Ed. Minerva, Bucureşti ,1988

Călinescu G, *Scrieri despre artă*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1968

Călinescu G, *Gâlceava înţeleptului cu lumea*, Ed.Minerva, Bucureşti,1974

Călinescu G, *Ulysse*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967

Călinescu G, *Aproape de Elada*, Ed. Colecţia Capricon, Bucureşti ,1985

Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed.Minerva, Bucureşti, 1986

Crohmălniceanu Ov.S, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.332-334

Dicţionarul General al Literaturii Române, vol.II, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2007, p.132

Firan F., *Călinescu*, Ed.Poesis, Craiova,1995

Martin M., *Dicţiunea ideilor*, Ed.Cartea Românească, Bucureşti, 1981
Martin M., *G.Călinescu şi ,,complexele" literaturii române*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981
Micu D., *G.Călinescu, Între Apollo si Dionysos*, Ed Minerva, Bucureşti, 1979
Terian Andrei, *G.Călinescu A cincea esenţă*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2009
Articole
Philippide Al., *Gazeta literară,* 17. III.1966
Călinescu G., *A mătura şi a construi, Naţiunea* nr.298 , 21 martie, 1947
Călinescu G., *Arhitectură*, Adevărul literar şi artistic, nr.786,29 decembrie, 1935
Călinescu G., *Frica de monumental*, Jurnalul literar, nr.5, 29 ianuarie, 1939
Călinescu G., *Economia gratuitului*, *Ecoul*, nr.244, 24 august, 1944
Călinescu G., *Lucruri de îndreptat, Naţiunea*, III, nr.534, 9ianuarie 1948, p.1
Călinescu G., *Însemnări şi polemici*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988
Călinescu G., *Caracter şi prudenţă, Naţiunea* I. nr.51, 24 mai 1946
Călinescu G., *Breviar de psihologie*, *Lumea* II, nr 27, 31 martie 1946,p.8
Călinescu G., *Ce este realismul?*, *Contemporanul*, nr.31, 4 august, 1961
Călinescu G., Perfecţiunea în artă, *Contemporanul*, nr.38, 16 septembrie, 1960
Călinescu G., *Ecourile mării, Contemporanul*, nr.33, 12 august, 1960
Cistelcan Al., *Summa călinesciană, Cultura*, 17 februarie,2011
Ivaşcu George, *Publicistul*, *Contemporanul*, 19 martie, 1965
Manolescu Nicolae, *G.Călinescu , publicist, România* Literară, nr.35, 2006
Simut Ion, *Cronologia publicisticii calinesciene, România Literară*, nr.111, 2008

Sitografie

http://bucatidincarti.wordpress.com/2008/07/21/apolinic-si-dionisiac/
http://facultate.regielive.ro/referate/filosofie/apolinic_si_dionisiac_la_nietzsche-12794.htmlhttp://www.romlit.ro/g._clinescu_publicist
http://www.romlit.ro/cronologia_publicisticii_clinesciene
http://revistacultura.ro/nou/2011/02/summa-calinesciana/

MIRCEA NEDELCIU - O POETICĂ A TEXTULUI

Drd. Anca CAZACU
Universitatea "Ştefan cel Mare", Suceava

Una dintre dimensiunile definitorii ale operei lui Mircea Nedelciu, lider al generaţiei optzeciste, este conştiinţa teoreticianului, permanent atent la modul în care textul se construieşte. Prezenţă activă atât în presa literară predecembristă, cât şi în cea a primului deceniu posttotalitar, scriitorul propune o nouă viziune asupra literaturii, în câteva dintre aspectele ei fundamentale: raportul autor-operă (text, scriitură)-cititor, tehnici narative, teme, relaţia ficţiune-realitate ş.a. Influenţa textualismului francez, precum şi lecturile din literatura teoretică saxonă a timpului său (comune, de altfel, întregii sale generaţii) constituie punctul de plecare în realizarea unei creaţii semnificative pentru postmodernismul românesc. Fie explicit, în articolele sau interviurile pe tema esteticii optzeciste, fie implicit, în creaţie, convingerile literare ale scriitorului oferă, pe de o parte, imaginea unui teoretician consecvent, pe de altă parte, o importantă cheie de lectură a operei.

Cuvinte-cheie: *conştiinţă, raport autor-operă, tehnici narative, relaţia ficţiune-realitate*

Polemicile create în jurul optzecismului au avut, încă din perioada de actualitate literară a grupării, parafrazând un titlu nedelcian, un *efect de ecou* critic *controlat* de un program teoretic coerent, cum puţine au existat în istoria literaturii române. Optzeciştii sunt simultan lucizi şi sceptici; spiritul negator, vizibil în atitudinea faţă de postmodernism, în poziţia faţă de neomodernism sau chiar în dizidenţele din interiorul grupului se completează cu spiritul analitic, speculativ, înclinat spre teoretic şi experiment. Nu se putea ca Mircea Nedelciu, unanim considerat liderul grupării, să fie diferit, deşi toate ipostazele sale îl prezintă ca fiind *altfel*. Propensiunea teoretică, luciditatea analitică, latura interogativă, înclinaţia speculativă şi ironică, natura experimentatoare compun portretul unui neobosit căutător al formelor perfecte. Fiinţă prospectivă şi introspectivă, scriitorul este concomitent un „*bricoleur* al naraţiunii" şi un prozator „care crede nestrămutat în ideea de poveste"[1]. Seriozitatea şi ludicul coexistă, făcând un stil chiar şi acolo unde teoria este expusă cu convingere şi meticulozitate. Faptul că Mircea Nedelciu neagă (iniţial) apartenenţa sa la postmodernism, sau că pur şi simplu termenul îi trezeşte neîncrederea, îşi găseşte explicaţia în latura contestatară, în spiritul de frondă caracteristic întregii generaţii optzeciste, care îşi asumă imaginea unei generaţii de „ruptură". De altfel, noutatea conceptului, care naşte controverse şi în rândul comentatorilor săi de referinţă la nivel occidental, creează derută şi este privit cu prudenţă de scriitorii de la noi, atent cenzuraţi într-un regim politic ce sancţiona orice import vestic. De aceea, considerăm că nu trebuie nici să mire, nici să pună pe gânduri o astfel de atitudine; faza de acceptare este ulterioară fazei de negare, iar Mircea Nedelciu rămâne autorul unor experimente literare postmoderniste dintre cele mai interesante. Imaginea unui scriitor „angajat", al cărui text are „autenticitate" şi „intervine constructiv în lume", care intră în dialog cu cititorul, „personaj principal" al operei sale este, în linii simplificate, imaginea prozatorului Mircea Nedelciu. Interogarea coordonatelor esenţiale ale poeticii sale, fixate de autor în mod explicit, în intervenţiile pe care le-am considerat elocvente, permit regăsirea

[1] Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003, p. 135.

acestora în mod implicit, în paginile prozei scurte şi ale romanelor deopotrivă. Prezenţa constantă a numelui lui Mircea Nedelciu în dezbaterile privind literatura din presa românească urmăreşte atât înscrierea pe direcţia comună, a programului generaţiei optzeciste, cât şi etalarea unor convingeri individuale legate de problematica literaturii. Am grupat aserţiunile autorului pe cele trei coordonate ale actului literar: scriitorul, scriitura (textul) şi cititorul.

1. Scriitorul

Pentru Mircea Nedelciu, „a scrie literatură este un act de responsabilitate socială şi de demnitate”[2]. Eludând vechile precepte ale literaturii, care clişeizau menirea sacră a scriitorului cu har, Nedelciu consideră că a face literatură numai pentru că aceasta este raţiunea scriitorului de a fi nu mai răspunde sensului contemporan al literaturii. Dimensiunea socială a artei se demonstrează tot atât de clar ca aceea estetică, pentru că evoluţia civilizaţiei face din literatură „o forţă” prin care se construiesc individualul şi colectivul, omul şi societatea. Relevantă devine componenta ontologică[3] a unei literaturi care face loc „noilor cuceriri ale cunoaşterii umane”, răspunzând în felul acesta „comenzii sociale”. Este felul în care scriitorul contemporan îşi confirmă apartenenţa socială şi demitizează imaginea artistului retras în turnul său de fildeş. Creaţia trebuie să existe ca loc al interogării unor aspecte fundamentale ale vieţii, să fie o „căutare individuală de adevăr despre om”[4], iar moderatorul dialogului dintre viaţă şi literatură este scriitorul, ceea ce îl face pe Nedelciu să declare: „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie. Actul creaţiei nu e chiar atât de individual pe cât se lasă să se înţeleagă”[5].

Dar care ar fi portretul scriitorului ideal? Ce este covârşitor pentru a-i confirma acestuia valoarea, „un talent uriaş” sau „o mare conştiinţă”? Pentru Nedelciu, scriitorul (sfârşitului de secol XX) se confruntă cu contextul social-istoric agresiv care deturnează sensurile literaturii. Riscurile ca tocmai „forţa” scrisului, plurală, estetică şi modelatoare, „pusă în slujba omului”, să fie folosită împotriva acestuia pune sub semnul întrebării puterea talentului. „Ideal ar fi ca scriitorul să participe la dialogul prilejuit de marile probleme ale epocii sale şi cu talentul, şi cu inteligenţa, iar cele două calităţi să nu poată fi separate una de cealaltă”[6], gândeşte Nedelciu, adăugând că îi preferă pe scriitorii inteligenţi, cu conştiinţă, care să manifeste „realism în atitudinea faţă de real”[7]. Responsabilitatea unui astfel de scriitor este dublă: ancorarea sa în prezentul în care scrie îl face responsabil „faţă de propriu-i popor”, iar conştiinţa artistică îl obligă la o responsabilitate „faţă de literatură”; ambele sunt priorităţi confirmând dimensiunea umană a scriitorului, chemat să intervină în „constituirea omului”. Actul scrisului echivalează în acest fel cu o acţiune de „antropogenie”[8], viziune care împrumută perspectiva renascentistă asupra artei.

---

[2] *Noile structuri şi limbajul receptării*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 315.

[3] Cf. Brian McHale, *Ficţiunea postmodernistă*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 29: dominanta ficţiunii postmoderniste este ontologică.

[4] *Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie,* interviu cu Mircea Nedelciu, consemnat de Gabriela Hurezeanu în „Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic”, nr. 14/1986.

[5] *Ibidem*. Nedelciu se referă şi la actul creaţiei colective, de tip cenaclu, roman colectiv, experiment, specific generaţiei ’80.

[6] *Cu prozatorul Mircea Nedelciu,* interviu consemnat de Mircea Mihăeş în „Orizont”, nr. 39/1986.

[7] *Dialogul în proza scurtă*, în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 307.

[8] *Scriitorul tânăr şi actualitatea*, în „Ateneu”, nr. 2/1986.

Teza camilpetresciană a „noocraţiei necesare” se regăseşte în imaginea nedelciană a scriitorului angajat, om al timpului său. Pe o hartă culturală a umanităţii, el trebuie să-şi găsească locul pe ambele coordonate: în sincronie, în raportul direct, nemediat, cu literatura prezentului său, şi în diacronie, în dialogul cu vârstele anterioare ale literaturii. Prezentul literar al lui Nedelciu oferă varietatea amplă a unor formule literare în care vechiul şi noul, tradiţia şi modernul coexistă într-un peisaj de un pitoresc nu rareori clădit pe contraste şi contradicţii. Autorul identifică discursul de tip balzacian alături de experimentul extravagant, mimesisul alături de anti-mimesisul radical, unicitatea subiectului alături de dialogism, întreţinerea iluziei realiste şi demascarea ei, referenţialitatea şi autoreferenţialitatea, omniscienţa narativă alături de relativizarea instanţei scripturale. Proza contemporană (autorului) este aşadar o realitate mozaicată, un caleidoscop de opţiuni şi stiluri, veritabilă „sincronie a epocilor”. Această „revizitare a trecutului” este posibilă doar în măsura în care „limbajul” ei este adaptat contemporaneităţii. Altfel, scriitorii devin „epigoni ai tradiţiei”, menţinându-se la un nivel de ignoranţă la care nu este obligatoriu să rămână şi cititorii. Contradicţia dintre un scriitor care „revizitează trecutul” într-o manieră pur imitativă şi cititorul care parcurge textul printr-o grilă a intertextualităţii poate să nască un „umor involuntar”. În contemporaneitate, pot exista opere redactate în manieră tradiţională, dar ele nu sunt tradiţionale; nici nu au cum, din moment ce convenţiile tradiţionale au fost demitizate, „pulverizate”[9]. „Pulberea lor s-a reîntrupat” însă în textele de „rescriere” a trecutului, de aceea convertirea vechiului limbaj în altul este o imposibilitate. Nu se poate, prin urmare, scrie ignorând intertextualitatea, nici măcar pentru partizanii tradiţiei, nici măcar de dragul „scrisului frumos”. Nu în ultimul rând, privind înapoi către modernism, Mircea Nedelciu este, desigur, conştient că, pentru scriitori ca Mircea Eliade sau Camil Petrescu, substanţialitatea şi autenticitatea literaturii reclamă o conştiinţă mereu trează a scriitorului, sensibilă şi cooperantă la mişcarea de idei a timpului său. Portretul scriitorului ideal, la care meditează cu melancolie Nedelciu, se întregeşte cu acuitate la „vuietul” istoriei.

2. Scriitura

Noutatea conceptelor şi a termenilor aduşi în teoria şi practica literară de Mircea Nedelciu, ca, de altfel, de toţi colegii săi de generaţie configurează o schimbare de paradigmă. Opera îşi pierde coerenţa conceptuală, termenul de text[10] răspunzând gustului pentru experiment şi pentru construcţii narative sofisticate. Textul nu mai este vehiculul unui mesaj pe care îl transmite Autorul-demiurg, el reprezintă *scriitura*, adică un spaţiu al interferenţelor dintre scrieri şi intenţii, mediind trecerea de la lectură la critică; prin urmare, el modifică inclusiv statutul cititorului, din prezenţă neutră în instanţă critică[11]. Dacă am vorbit anterior despre conştiinţa scriitorului, ea poate fi înţeleasă şi ca o conştiinţă a textuării, a textului care fiinţează pe măsură ce se construieşte, cu instrumentele „la vedere”, pentru că este cel puţin tot atât de important felul *cum* se scrie, aşa cum este important ceea *ce* se scrie. Textul este „ţesătură”, care „se lucrează într-o neîncetată întreţesere”; în el, „subiectul se destramă, precum un păianjen care s-ar descompune el însuşi în secreţiile constructive ale propriei

[9] *Noile structuri şi limbajul receptării*, în Gheorghe Crăciun, *op. cit*., pp. 313-314

[10] Achiziţie a semioticii şi structuralismului, textul devine în programul optzeciştilor un concept fundamental; nu le este străin studiul Juliei Kristeva, *Problemele structurării textului* (în *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, 1980, pp. 250-272).

[11] Mihaela Ursa, *Scriitopia sau Ficţionalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005, p. 142.

pânze”[12]. Alături de Gheorghe Iova, al cărui „text despre text” defineşte o nouă concepţie, Mircea Nedelciu consideră termenul o unitate fundamentală a noii teorii literare. Orgolioasa declaraţie: „Nu pot produce un papirus care să fie citit la un capăt, în timp ce eu scriu la capătul celălalt”[13] poate fi citită ca o mărturisire de influenţă textualistă, care prezintă textul ca „productivitate”, în sens telquelist, presupunând, în direcţie semiotică, permanentă producere şi transformare, însă, concomitent, declaraţia se raportează şi la poetica postmodernismului. Asocierea este posibilă deoarece imaginea postmodernă a literaturii este cea a unui „fenomen în continuă curgere şi metamorfoză, care redefineşte trecutul, într-o învăluire continuă de central şi marginal”[14]. Delimitarea declarată de mai târziu a prozatorului faţă de textualism s-a făcut însă cu păstrarea, în intervenţiile ulterioare, a unui limbaj cu ecouri textualiste[15]. De aceea, utilizarea acestui limbaj în referirile la caracteristicile literaturii/scriiturii, revendicate, în ultimă instanţă, de postmodernism, considerăm că trebuie privită ca o marcă a autorului.

Dacă literatura este o formă de comunicare, textul, ca reprezentare concretă a activităţii literare, nu neglijează nimic din ceea ce i se pune scriitorului la îndemână. Proza capătă astfel „un aspect caleidoscopic”, care nu afectează însă „unitatea ei teleologică”[16], aceea de a „constitui” omul. O privire analitică asupra prozei contemporane îi relevă lui Nedelciu câteva aspecte definitorii, care o separă de cea anterioară. Autorul vorbeşte, în primul rând, despre angajarea autentică (şi nu formală), care constă în „dialogismul” stabilit între conştiinţa scriitorului/scriiturii şi conştiinţa cititorului. Aceasta derivă din plierea textului pe „trebuinţele” cititorului, văzut ca parte a unei mase „mozaicate şi discronice”; de aici, larga „adresabilitate” a textului, care este literatură nu doar în măsura în care se încadrează într-un compartiment elitist, în „marea literatură”. Un alt aspect care defineşte noua proză este alura implicit – dar nu intenţionat – polemică faţă de literatura imediat anterioară, provenită din interogarea unor insatisfacţii specifice lăsate de aceasta anumitor categorii de cititori, precum şi dintr-o mefienţă a scriitorilor tineri faţă de „concepţiile tutelare” ale celor anteriori: „Există, la tinerii autori, o distanţare faţă de naivităţile prozatorului tradiţionalist care produce literatură «actuală», împotriva simplismului cu care a fost considerat raportul autor-cititor şi autor-personaj”. De altfel, „democratizarea” acestor relaţii este un alt aspect caracteristic al noii proze, alături de atitudinea de „toleranţă” faţă de procedeele consacrate ale tradiţiei, reciclate însă, prin strategeme ale intertextualităţii. Nu în ultimul rând, ironia şi autoironia „ca regulatori textuali” individualizează proza tânără[17]. Deşi asociate în critică unor „idealuri de sincronism european şi universal” (a se înţelege, cu postmodernismul), sau unor „experimente de mult perimate în culturile occidentale” (a se înţelege, textualismul şi teoria „noului roman francez”), Nedelciu consideră aceste aspecte caracteristice prozei tinere autentice în plan autohton, întrucât la originea lor se află realitatea mutaţiilor sociale locale. În opinia sa, trăsăturile prozei din anii ’80 conturează personalitatea literaturii române între celelalte literaturi europene. Aşadar, rezultatul activităţii textuale este o proză angajată, polemică, dialogică, de largă adresabilitate, care recalculează rolul cititorului, prin urmare o proză constructivă, „umanistă pe măsura epocii”.

---

[12] Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 207.
[13] *Apud* Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996, p. 205.
[14] Mircea A. Diaconu, *Istoria literaturii, dincolo sau dincoace de inefabil*, în *Meridian critic. Analele Universităţii „Ştefan cel Mare” Suceava, Seria Filologie, B. Literatură, Tom XV*, nr. 1/2009, p. 36.
[15] Gheorghe Perian, *op. cit.*, p. 205
[16] *Un nou personaj principal*, în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 244.
[17] *Ibidem*, pp. 243-244.

Autenticitatea acestei proze este efectul bunei funcţionări a unui arsenal de tehnici ale scriiturii în care optzeciştii excelează. Ei au la îndemână instrumente dintre cele mai ingenioase, pe care le manevrează deschis. O bună parte dintre ele, după cum am mai arătat, sunt practici textuale reevaluate, extrase din sistemul teoretic de la *Tel Quel* şi concretizate în textele literare, producând în felul acesta nu „o proză a prozei", ci „o proză a existenţei"[18], care conservă caracteristicile metatextuale. Pentru literatura autentică, gama procedeelor folosite de scriitori nu trebuie să fie însă esenţial nouă, cele vechi sunt la fel de ofertante, în măsura în care „adecvarea sau readecvarea lor la realitate […] se face altfel"[19]. Temele „mari", valorile „eterne" pot trăi doar în texte ancorate în prezent. Povestea tânărului prozator care a încercat să reconstituie viaţa cotidiană în anii '60 folosind ca „document de epocă" doar proza românească scrisă şi publicată atunci, fără să afle nimic, este la Nedelciu, inventată sau nu, o parabolă pe tema autenticităţii în literatură (dar şi o declaraţie polemică de ruptură faţă de literatura la care se referă). Cu ironia imanentă oricărui spirit postmodern, scriitorul comentează şi „pretenţia" literaturii celor 30 de ani de dinaintea lui de a de proclama o „mare literatură": volumul de proză scurtă *Amendament la instinctul proprietăţii* este dedicat „literaturii române din ultimele trei decenii". Dedicaţia este „aşa, ca o scrisoare pe care o trimiţi unei fete foarte frumoase pe care ai zărit-o în treacăt şi de care ai rămas îndrăgostit. Îi scrii, dar nu-i ştii adresa"[20].

Autenticitatea, cu o definiţie general acceptată, este „o relaţie de proprietate între o persoană reală şi o propoziţie emisă de aceasta"[21], care validează funcţia de comunicare a literaturii. Viabilitatea conceptului depinde, în opinia lui Nedelciu, de două aspecte esenţiale: pe de o parte, de procedeele şi tehnicile literare utilizate, pe de altă parte de „lumile posibile" pe care textul le înfăţişează. Dialogul devine astfel un garant al autenticităţii, este vorba atât despre dialog ca modalitate de construire a discursului epic, cât şi (sau mai cu seamă) despre dialogul în text al celui care textuează cu textul şi cu destinatarul acestuia. Derivate din seria „instrumentelor" postmoderniste (strategiile intertextualităţii, anti-mimetismul, ironia, fragmentarismul), procedee precum „citarea, sublinierea, ironia, corectitudinea sau incorectitudinea gramaticală, închiderea sau suspendarea, alte procedee retorice, cu emisiile paralele (cezuri, ezitări, lapsusuri)" apar şi în „dialogurile din natură" ca „schimburi continue de titluri de proprietate asupra propoziţiilor vehiculate", autentificându-le. În paralel, transcrierea unor astfel de dialoguri afectează autenticitatea, fapt observabil în literatura „cu personaje". Dacă deţinătorul absolut al tuturor titlurilor de proprietate este Autorul, statutul personajului se reduce la acela de „contribuabil" (plătind aşadar impozite autorului), sau de „gestionar" al unei proprietăţi care nu-i aparţine: „Autenticitatea unui astfel de autor este tot timpul împrumutată abuziv: este globală şi gestionată". Deconstruind astfel convenţiile iluziei realiste, Nedelciu pledează în favoarea recuperării autenticităţii prin tehnici noi. Una dintre acestea este prezenţa Autorului în scriitură, ca personaj (reluând astfel un procedeu folosit şi de Camil Petrescu în proza interbelică) şi ca actant, constructor şi martor al construirii textului. Prezent cu numele său real în text (după cum se va vedea frecvent în opera lui Nedelciu, de la primele proze din *Aventuri într-o curte interioară* şi până la romanul postum *Zodia scafandrului*), Autorul repune problema autenticităţii în termeni diferiţi, potenţând

[18] Ion Bogdan Lefter, *7 Postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2010, p. 29.
[19] *Dacă vorbim strict de ştiinţa de a scrie…*, interviu consemnat de Petru Cimpoeşu, în „Ateneu", nr. 2/1984.
[20] *Ibidem*.
[21] *Dialogul în proza scurtă, III*, în Gheorghe Crăciun, *op. cit*., p. 310.

„unele funcţii sociale ale artei literare”. Noul procedeu nu mai este „global” şi „gestionat” de scriitor/narator, de conştiinţa lui demiurgică, deoarece nu mai există nici un dubiu asupra a ce se întâmplă în text, câtă vreme prezenţa acolo a Autorului este atestată de numele său, de documente reale, de „transmisii directe”. Autentificarea componentelor textului implică, în mod firesc, autentificarea lecturii şi, ca atare, modifică statutul cititorului.

Pe de altă parte, autenticitatea decurge şi din lumile prezente în text, construite după oameni şi întâmplările lor din realitatea imediată. Prozatorii postmoderni îşi propun să „reabiliteze” această umanitate măruntă, în general abandonată de scriitorii generaţiilor precedente, de unde opţiunea insistentă asupra figurilor insignifiante, cu existenţă nespectaculoasă, captivă într-un orizont limitat, lipsit de perspective. Tot ca o negare postmodernistă a convenţiilor „marii literaturi”, existenţa acestor figuri se desfăşoară într-un sistem de referinţă mundan, fără nimic „spectaculos” sau „eroic”; banalul cotidian predomină, dacă nu cumva, cu spiritul ludic binecunoscut, scriitorul postmodernist doreşte, pentru a colora acest univers, saltul în senzaţional (ca în *Femeia în roşu*, bunăoară). Preferinţa aproape exclusivă pentru „lumea măruntă” (în sens gogolian) are în vedere ideea că aceasta nu este neapărat lipsită de profunzime, că şi aici dramele sunt autentice, nu neapărat mici. Focalizarea asupra acestei lumi demonstrează polemic faptul că „nespectaculoasa realitate imediată poate furniza o materie epică mai consistentă decât marile confruntări pentru putere din romanele politice ale «obsedantului deceniu». Cu condiţia ca instrumentele de investigaţie a micilor-mari mistere ale vieţii să fie dintre cele mai fine”[22]. „Microrealismul” cotidianului porneşte şi din ceea ce Nedelciu numea „responsabilitate faţă de umanitate în general”[23]. Într-o continuare la „voga trăiristă” interbelică, avansând ideea unei „proze trăite”, înclinaţia autenticistă a literaturii nedelciene determină o „radicalizare existenţială” şi o „radicalizare estetică”[24]: o tematică a raporturilor individului cu lumea/sistemele în care se integrează – ca şi a „variantelor” de integrare, fiind mai degrabă vorba despre deriva socială – este ilustrată printr-un mecanism sofisticat al „ingineriilor” textuale.

Opţiunea scriitorilor optzecişti pentru proza scurtă este o profesiune de credinţă justificată prin cel puţin două argumente: pe de o parte, respingerea modelului „oficial” al romanului social-politic, pe de altă parte, respingerea generală a speciilor epicii tradiţionale, în numele unei noi poetici a textului. Conceptul de text este preferat denumirilor consacrate de „schiţă”, „povestire” sau „nuvelă” (ceea ce naşte destulă derută în peisajul editorial şi nu numai, astfel încât volumul de debut al lui Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, din 1979, este subintitulat *Nuvele*). Polemizând cu principiile rigide ale clasificării speciilor epice din poetica tradiţională, noii prozatori resping criteriile clasificatoare; conceptul de text face însă o concesie romanului, gen cu impact prea mare la public (de altfel, ineditele construcţii romaneşti nedelciene nu se opun textelor de mai mică anvergură). Pentru Mircea Nedelciu, şi proza de mici dimensiuni poate avea complexitate structurală. Nu lungimea textului este criteriul suficient distincţiilor tipologice; lungimea este doar un element de compoziţie, alături de celelalte, hotărâtă de autor în funcţie de adecvarea prozei la materia la care se aplică. Ea se află în legătură cu „structura societăţii în care textul apare”, cu „istoria culturală a spaţiului lingvistic”, cu „educaţia simţurilor lectorului” şi cu „temele (problemele obsedante)”. De asemenea, lungimea textului este pusă în relaţie şi cu personalitatea autorului: cu

[22] Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 38.
[23] *Scriitorul tânăr şi actualitatea*, „Ateneu”, nr. 2/1986.
[24] Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 28.

„temperamentul său, actualitatea temelor alese, gradul […] de acces la realitate, poziţia sa (afirmativă sau polemică), viteza specifică a textului, procedeele preferate, chiar inteligenţa (care este cu siguranţă altceva decât talentul)”[25]. Exigenţele calitative care stabilesc adecvarea unei proze, fie ea scurtă sau nu, sunt atât de ordin intern, privind economia textului, cât şi de ordin extern, interesând literatura ca formă de comunicare: „Singura problemă de rezolvat în legătură cu lungimea unui text este adecvarea ei la: tema abordată, sintaxa, tonul, accentul propoziţiilor; intenţiile literare şi cetăţeneşti ale autorului; contextul social-istoric în care textul este propus şi/sau apare; concurenţa altor mijloace artistice (propagandistice, informaţionale etc.) dezvoltate pe aceeaşi temă în aceeaşi (altă) direcţie; tipul de percepţie artistică al cititorului vizat în primul rând şi al celor vizaţi în al doilea, al treilea, al n-lea rând”[26]. Putem observa că numărul mare de variabile care stau la baza stabilirii dimensiunilor textului de proză scurtă, alături de diversitatea procedeelor şi stilurilor, face dificilă considerarea acestuia ca „gen”: „[…] ceea ce numim acum «proză scurtă» nu este acelaşi gen literar […]. Sunt nişte reguli ale genurilor, aşa cum erau ele practicate, şi un fel de spargere a limitelor genului în cazul de faţă”, comentează scriitorul, subliniind că adevărata problemă de discutat este, de fapt, nediferenţierea genurilor.

Proza scurtă este o opţiune pentru Mircea Nedelciu şi pentru alţi scriitori optzecişti şi pentru că oferă „scenarii” ale vieţii reale. De aceea, ea devine terenul pe care se desfăşoară dialogul, văzut ca modalitate de transcriere a realităţii. După Nedelciu, o proză „bine construită”, „angajată”, este cea în care toate componentele ei intră în dialog. Dialogul este esenţial şi pentru că permite, „în activitatea operaţională a producătorului cotidian de scenarii”, „modificări cantitative şi calitative” (înnoirile pe care critica momentului le salută)[27], care ţin de limbaj (redarea limbajului colocvial sau argotic), ritm narativ (de aici, „ingineria” „transmisiilor directe”, „relansatorii textuali”) sau alte procedee din recuzita postmodernă, cum ar fi alternarea planurilor temporale sau a persoanelor narative. Capacitatea prozei de a pune în dialog limbaje diverse – ale grupurilor sociale, ale marginalilor, ale epocilor totodată – îi confirmă virtuozitatea: „regula esenţială este ca aceste limbaje diferite să intre, datorită autorului, în dialog, aşa cum de altfel se şi află ele în societate, deci în natură”[28], acolo unde „frazele rostite «în mai multe limbi deodată»” manifestă coerenţă. Astfel, ignorând deliberat limitele impuse din exterior, noua proză „nu mai ţine neapărat să producă opere foarte coerente şi nedialogice într-o lume din ce în ce mai incoerentă al cărei deziderat este Dialogul”[29], conchide Nedelciu. Incoerenţa unei astfel de lumi, marcă şi a „luptei dintre Galaxia Gutenberg şi Galaxia Marconi”, îl conduce pe autor la strategii ale „transcrierii”, deoarece „din simplul motiv că dialogurile sunt reproduse liniar în literatură, cele din natură trebuie percepute liniar şi redate ca atare”[30], iar autorul „bun-tehnolog” demonstrează realism în atitudine.

În roman, în schimb, apare deseori riscul ca realismul metodei de transcriere să dispară, întrucât dialogul devine liniar, servind construcţia epică, sau, chiar dacă transcrierea rămâne realistă, lungimea textului atrage „fragmentarea” acestuia, cititorul fiind nevoit să

[25] *Importantă e adecvarea*, răspuns la ancheta *Proza scurtă – un gen în derivă**?***, în „Scânteia tineretului”, septembrie 1981.
[26] Răspuns la ancheta *Romanul românesc – azi*, în „Caiete critice”, nr. 1-2/1983.
[27] *Dialogul în proza scurtă. Transcriere şi construcţie*, în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, pp. 308-309.
[28] *Din nou în actualitate, proza scurtă*, în „Amfiteatru”, nr. 3 (207)/1983.
[29] *Ibidem*.
[30] *Dialogul în proza scurtă…*, în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, pp. 307-308.

„reconstituie naraţiunea sau chiar lumea”[31]. Din acest punct de vedere, clasificarea unor astfel de texte ca romane devine la fel de inexactă cum este clasificarea ca gen a prozei scurte. Şi într-un caz, şi în altul, „regulile de separare a textelor în roman, pe de o parte, şi proză scurtă, pe de altă parte, sunt convenţionale, neesenţiale, introduse din necesităţi metodologice. Respectarea lor este o concesie şi, deci, un roman «foarte roman» este un eşec”[32]. Pentru Nedelciu, romanul nu oferă libertatea de a comunica autentic şi nu ilustrează acea „adecvare” la „realitatea în mişcare” pe care o vădeşte proza scurtă, motiv care, crede el, face ca acesta să fie ocolit de autorii tineri – din „teama de a nu găsi formula care să fie concomitent «adecvată» şi «romanescă»”: „Romanul este o formă literară mai puţin suplă, inovaţiile formale sau de structură prezintă riscuri mai mari, schimbările bruşte de formulă sau de tehnică nu-i sunt permise romancierului în aceeaşi măsură în care îi sunt permise autorului de proză scurtă”[33]. Semnificativă ar fi însă o privire asupra adeziunii la roman a scriitorului în momente diferite ale activităţii sale. În 1983, cu un an înaintea publicării primului său roman, *Zmeura de câmpie*, el se distanţează retoric de genul acestuia: „De ce nu scriu roman? Pentru că a scrie roman mi se pare echivalent cu «a eşua»”[34]. După acest prim exerciţiu de textuare pe spaţii ample, însă, Nedelciu pare să recunoască faptul că instrumentarul romanesc nu e cu mult diferit de cel al prozei scurte: „[…] am încercat, scriind *Zmeura de câmpie*, să folosesc toate învăţămintele trase de mine din practica prozei scurte şi să obţin o imagine convingătoare, semnificativă a realităţii, aşa cum o cunosc eu”[35]. Romanele ulterioare, fie că sunt experienţe creatoare individuale, ca *Tratament fabulatoriu* sau *Zodia scafandrului*, fie că sunt experienţe colective, ca *Femeia în roşu*, îşi contrazic autorul, situându-se departe de ceea ce s-ar putea înţelege prin „eşec”; le putem aşeza, mai curând, în seria marilor construcţii romaneşti ale literaturii noastre, care au ca fundament estetic exerciţiul iniţial al prozei de mici dimensiuni, cu autori precum Liviu Rebreanu sau Marin Preda.

„Între ceea ce eu am numit cândva «inginerie textuală» (vorbind de scrisul meu) şi «textualism» s-a făcut ([…] voit sau nevoit!) o confuzie regretabilă”, declară categoric Mircea Nedelciu[36], orientând termenul „ingineriilor” către sfera experimentului literar. Pentru generaţia din care face parte prozatorul, sensul literaturii este dat de o substanţială dimensiune experimentală, în care flexibilitatea structurilor narative, potenţialul lor combinatoriu, ingeniozitatea, efectul de surpriză sunt esenţiale, situând scrisul la antipodul prozei „leneşe”, în sensul barbian al termenului, realizate doar cu „talent”, dar fără „ştiinţa textului”[37]. Opera lui Mircea Nedelciu este, în ansamblul ei, un proiect experimental, care etalează, pe lângă virtuozitatea scriiturii, „competenţă critico-teoretică”, dar şi „(auto)ironie şi umor”, „căci Nedelciu ştie să evite morozitatea experimentatorilor prea pătrunşi de importanţa acţiunii lor”[38]. De altfel, optzecismul trebuie privit şi din perspectiva unei reevaluări prospective, de factură postmodernă, a depozitarului experimental existent în literatura de până la el, după cum observă Monica Spiridon, care consideră că „mecanismul” prin care se produc textele

[31] *Ibidem*, pp. 308-309.
[32] *Din nou în actualitate, proza scurtă*.
[33] *Cinci minute cu scriitorul Mircea Nedelciu*, interviu consemnat de Liviu Papadima în „Tribuna României”, nr. 290/1985.
[34] *Din nou în actualitate, proza scurtă*.
[35] *Cinci minute cu scriitorul Mircea Nedelciu*.
[36] *Uriaşa forţă pe care o are literatura trebuie pusă numai în slujba omului,* interviu consemnat de Vasile Gogea în „Astra”, nr. 11/1986.
[37] Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 18.
[38] *Ibidem*, p. 18.

optzeciştilor este un experiment în a cărui ecuaţie intră „autocenzura hiperlucidă a autorului", care „nu-şi scapă nicio clipă textul de sub control şi nici pe sine însuşi din ochi în timp ce-l produce, înregistrându-şi meticulos fiecare mişcare". În felul acesta, „opiniile estetice devin obiectul favorit al creaţiei"[39]. Pornind de la accepţia dual pe care Marin Mincu o dă conceptului de experimentalism[40], Monica Spiridon consideră că acesta deconstruieşte opoziţii anterior considerate insolubile şi concomitent dinamitează frontierele dintre conţinut şi formă, fiind un garant al schimbării. Interesul pentru nou, pentru schimbare, completează portretul omului postmodern, a cărui structură mentală este tot mai „modulară"; putem afirma că deschiderea spre experiment din literatură oglindeşte această structură, pentru că, deşi trăim într-o lume statică, schimbare există pretutindeni[41].

În opinia lui Mircea Nedelciu, „a experimenta în literatură înseamnă a scrie cu un număr de constrângeri cunoscute, autoimpuse sau impuse"; numai în aceste condiţii, spiritul unui scriitor poate „să ţâşnească, prin scris, spre libertate"[42]. Experimentele pe care le întreprind scriitorii din generaţia sa apar ca urmare a unor astfel de constrângeri exterioare noi, care le înlocuiesc pe altele mai vechi, perimate şi, prin urmare, irelevante. Ele au în vedere anularea distincţiilor între mai vechile genuri şi specii literare, contaminarea poeziei cu „reziduuri" epice şi invers, dizolvarea liricului în construcţia epică sau exploatarea unor structuri textuale neliterare. Mai mult decât atât, scriitorii pot inova experimente „pentru uz intern", atunci când „constrângerile" exterioare nu mai sunt atât de puternice (Nedelciu exemplifică romanele scriitorului francez George Perec, construite folosind sau evitând vocala *e* – în opinia sa, literatura română ar fi putut recurge la astfel de „experimente neserioase", necesare prozei autentice).

Vorbind despre scris şi scriitură, Mircea Nedelciu vorbeşte, de fapt, despre sine. Deşi s-a putut observa cu uşurinţă ecoul ideilor de stânga ale teoreticienilor de la *Tel Quel*, al căror punct de referinţă este gândirea de tip marxist, influenţa devine în timp tot mai discretă şi se manifestă doar la nivelul limbajului. Textul stă, mai curând, sub „zodia" experimentului. Aceasta înseamnă şi mobilitatea stilului, care nu împiedică, dimpotrivă, desăvârşeşte identitatea scriitorului. Când se referă la adecvare, Nedelciu are în vedere şi adecvarea stilului, pentru că „nu trebuie să fii prizonierul unui singur stil". Literatura experimentală permite tocmai această emancipare a scriitorului de constrângerile unui unic stil, iar prin experimentalism literatura poate reda „accelerarea ritmului transformărilor din actualitatea noastră"; mai mult, „experimentul este o datorie a literaturii dacă ea este o cutie de rezonanţă pentru înfruntările de idei din lumea contemporană"[43]. În ce îl priveşte, experimentul se poate prelungi şi în lecturile personale: „Pentru mine – mărturiseşte prozatorul – fiecare carte este doar un fragment de dialog cu lumea"[44]; „în timp ce citesc, mă simt solidar pe două pagini sau pe două sute de pagini cu mai toţi scriitorii români de azi, când scriu însă… aproape cu

---

[39] *Experimentalismul bine temperat şi paradoxele continuităţii*, în Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic,* Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 13.

[40] *Ibidem*, p. 14: pentru Marin Mincu, experimentalismul are, într-o primă accepţie, sensul restrictiv al textualismului optzecist, prin „activitatea de explorare conştientă, programată, a unor forme de expresie noi", şi, într-o a doua accepţie, un sens extensiv, prin care acesta devine „o condiţie a creativităţii agonice", aşadar sinonim al postmodernismului. Ambele sensuri sunt, după Monica Spiridon, reducţioniste, prezentând experimentalismul ca moment succesiv al avangardei sau ca alternativă a ei.

[41] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch postmodernism*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 147.

[42] *Dacă vorbim strict de ştiinţa de a scrie*…

[43] *Dialog cu prozatorul Mircea Nedelciu*, consemnat de Valeriu Bârgău, în „Tribuna", nr. 5/1987.

[44] *Ibidem.*

niciunul”[45] – şi adaugă, probabil cu acel zâmbet inconfundabil cu care a rămas în memoria apropiaţilor – „sunt, cred, o natură experimentatoare!”[46]

3. Cititorul

În deschiderea cărţii sale despre poetica (re)lecturii, Matei Călinescu examinează povestirea *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, unul dintre textele „nu doar bântuite de alte texte, ci care obsedează la rândul lor, chemând cititorul să le reviziteze într-o reînnoită căutare a sensurilor lor ascunse”[47]. Experienţa reală a lecturii, în cazul unei cărţi de Borges, ca, de altfel, în cazul oricărei alte cărţi care „constituie omul”, presupune două operaţii inseparabile: o mişcare lineară, orientată spre final, a citirii, şi o mişcare de „du-te-vino”, reflexivă şi interpretativă, a (re)citirii. Astfel de texte, pe care nu de puţine ori le propune postmodernismul, postulează nu un cititor „leneş”, ci un recititor, lector activ, care va interoga textul în rânduri repetate, obţinând „o satisfacţie distinctă, mai rafinată şi mai surprinzătoare de fiecare dată”. Lectura acestor texte reclamă un „cititor înscris”, „textual”[48]. I s-a întâmplat de mai multe ori cititorului „adevărat” să intre în jocul lecturii, acceptând convenţia „cititorului fictiv”, uneori „retoric” – „dragă cititorule” sau „cititorule lipsit de alte treburi” (Cervantes), sau „hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère” (Baudelaire), ori, de la noi, costinianul „cinstite, iubite cetitoriule”. Proiecţie în text, cititorul devine naratar, aşa-zis adresant al discursului, a cărui personalitate se poate (re)construi din chiar liniile acestuia.

Pentru scriitorul care experimentează, rămâne actual cititorul ideal, în care se regăsesc „cititorul informat” (Stanley Fish), „cititorul implicit”, căruia textul îi revelează multiplele sale conexiuni potenţiale (Wolfgang Iser), „cititorul model”, pe care textul caută să şi-l creeze (Umberto Eco), sau „cititorul competent” (Jonathan Culler). Cititorul este, de fapt, ficţionalizat la rândul său, odată cu lumile ficţionalizate ale textului. El nu este doar o instanţă care cooperează şi interacţionează cu textul, ci se naşte odată cu acesta. Dar dacă pentru Umberto Eco cititorul, creat împreună cu textul, aşadar închis în el, se bucură de atâta libertate câtă îi permite acesta[49], pentru Mircea Nedelciu cititorul este un partener de dialog activ, un om care gândeşte „cu propriul cap”, emancipat de „dictatura auctorială”. Cititorul său este în felul acesta parte a experimentului literar şi totodată părtaş la actul „producerii de sens”; el devine „un personaj principal” în textul la a cărui construire este invitat să participe, el existând, de fapt, „nu doar ca un component al actului de a povesti peripeţii, dar şi ca un component al povestirilor ca atare”[50]. Apariţia unui astfel de cititor are o explicaţie legată de confruntarea „masei de cititori” cu un „regim forţat de lectură”, specific mai ales deceniului proletcultist, dar nu numai, dacă avem în vedere şi literatura „gravă”, a marilor confruntări politice şi sociale din anii următori acestui „obsedant deceniu”. Cum unul dintre „cusururile” cititorului este să nu fie strict contemporan cu literatura prezentului său, se creează un „mozaic discronic”, în care se amestecă modele de lectură corespunzătoare unor gusturi estetice ale tuturor vârstelor literare, care pot „coexista” paşnic, în ciuda extremelor la care se situează; impunerea, însă, a unui „regim forţat de lectură” creează insatisfacţii cititorului dedat la plăcerile (ne)vinovate ale textului. De aceea, scriitorul, la rândul său un cititor cu

[45] *Dacă vorbim strict de ştiinţa de a scrie…*
[46] *Dialog cu prozatorul Mircea Nedelciu*, interviu consemnat de Vasile Bârgău în „Tribuna”, nr. 5/1987.
[47] Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iaşi, 2007, p. 19.
[48] *Ibidem*, p. 132.
[49] Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanţa, 1997, p. 25.
[50] *Ibidem*, p. 6.

insatisfacţii similare, este chemat să le rezolve. Scriitorul Mircea Nedelciu n-a avut, aşa cum mărturiseşte, decât „[…] să-şi aleagă stratul convenabil din masa de cititori şi să înceapă să i se adreseze convingător. Neputând însă găsi motivele serioase pentru a-i refuza pe unii cititori şi a-i accepta pe alţii, autorul din promoţia ’80 a ales, se pare, calea ambiţiei maxime. El a făcut din cititor personajul principal al operei sale”[51]. Din perspectiva unui astfel de cititor, trăsăturile pe care Nedelciu le identifică în proza postmodernismului optzecist îşi demonstrează mai uşor relevanţa. Proza „angajată”, „dialogică”, de largă adresabilitate, cu verticalitatea spiritului polemic, recalculează rolul cititorului, prin „dublarea” calităţilor sale, convocând în această acţiune „cascade de procedee” noi sau „reinventate”, „forţe auctoriale importante – parodicul, intertextualitatea, ludicul, metalimbajul, autoreferenţialitatea”[52], care se pliază pe cititorul-personaj principal. Nedelciu vorbeşte despre „dedublarea cititorului”, în sensul în care, peste calitatea „înnăscută” de cititor de „roman istoric, […] literatură fantastică, […] literatură psihologizantă” şi, în general, de literatură de orice gen, se suprapune „implicarea respectivilor cititori în probleme specifice actualităţii”[53].

Deoarece „literatura care îşi respectă cititorul i se adresează ca unei fiinţe cu capacitate proprie de gândire şi nu ca unui individ manevrabil”[54], se poate vorbi despre o remodelare a rolurilor din ambele părţi. Pe de o parte, autorul renunţă la orgolioasa demiurgie prin care controlează toate resorturile textului, manipulând, în felul acesta, cititorul, captiv în universul închis al plăsmuirii cu talent, iar, pe de altă parte, cititorul se implică în actul lecturii, devenit simultan act al textuării: „Este bine […] ca cititorul să aibă mereu impresia că şi el poate stăpâni «ştiinţa textului» – asta înseamnă că tot parcursul demonstraţiei este controlabil, că nu există fisură prin care să se strecoare «talentul imoral»”[55], consideră Nedelciu. Convingerea sa are în vedere că literatura este „căutare de viziune personală”, „autoidentificare”, caracteristici care se extind şi asupra cititorului: şi pentru cititor, textul (deci, lectura acestuia) presupune tot autoidentificare şi (re)confirmare de viziune personală. Autenticitatea despre care vorbeşte Nedelciu când se referă la dimensiunile estetice ale noii proze atrage în mod implicit conceptul de autenticitate a lecturii. După el, fiecare gen de literatură are lecturile ei: „literatura de consum” se consumă, cea scrisă cu talent creează plăcere, deci se savurează, dar, după opinia scriitorului, produce epigoni; cea experimentală oferă surprize, deci produce reacţii. În ceea ce îl priveşte pe Nedelciu, opţiunea declarată este cât se poate de decisă: „nu mă interesează să produc destindere sau admiraţie sau plăcere sau epigoni, mă interesează să provoc reacţii în conştiinţe trăitoare în condiţii sociale, istorice şi antropologice asemănătoare cu condiţiile timpului meu”[56].

Pentru cititor în general, fie el unul empiric sau model, în termenii lui Umberto Eco, există două tipuri de lectură: „lectura-întrebare”, interogatoare , activă, implicată, şi „lectura torpoare”, de divertisment, neimplicată. Actul scrisului este angajant şi în măsura în care autentifică lectura; dacă pentru lectura-torpoare nu există text „inconfortabil”, pentru lectura-întrebare, disconfortul poate sau nu să apară în faţa textului vechii autenticităţi, acea „gestiune” a autenticităţii de către personajele manevrate de autorul tradiţional. În schimb, „statutul cititorului unui text în care autorul intervine cu numele propriu este modificat şi iată

[51] *Un nou personaj principal*, în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 243.
[52] *Ibidem*, p. 244.
[53] *Ibidem*, p. 244.
[54] *Dialog cu prozatorul Mircea Nedelciu*.
[55] *Dacă vorbim strict de ştiinţa de a scrie…*
[56] *Ibidem*.

cum: propoziţiile autentice ale autorului sunt, de fapt, întrebări asupra textului, textul este suspendat prin întrebare; cititorul nu poate continua lectura dacă nu-şi pune şi el întrebări asupra textului, dacă nu suspendă la rândul lui textul; cum însă autorul nu provoacă nicio întrebare „general umană" sau foarte răspândită, cititorul îşi va alege întrebarea prin care să suspende textul dintre întrebările lui personale; cea mai la îndemână va fi „de ce citesc?" şi răspunsul va fi, în cazul lecturii-torpoare, părăsirea imediată a textului, iar în cazul lecturii-întrebare, avansarea în text datorită întrebărilor proprii. Astfel orice lectură devine autentică, lectura-torpoare este mărturia unei existenţe-torpoare şi, respectiv, lectura-întrebare a unei existenţe-întrebare"[57]. Lectura care provoacă „reacţii în conştiinţe" este, fără îndoială, o „lectură-întrebare", a unui cititor interogativ şi activ, deosebită de „lectura-torpoare", a cititorului comod. Lectura-întrebare se situează în perimetrul estetic a ceea ce Matei Călinescu numeşte (re)lectură, iar finalitatea ei are în vedere mesajul textului. Alături de „mesajele autentice ale autorului" (Nedelciu are în vedere autorul actualizat, care îşi dezvăluie identitatea în text, apărând cu numele propriu) şi ale „persoanelor reale" (documente, transmisiuni directe, citate, expresii argotice etc.), se distinge „mesajul autentic al istoriei culturale a umanităţii" (instanţele epice – naratorul, personajele). Pe lângă acestea, la dialog participă „mesajul autentic al cititorului", devenit şi el emiţător al textului în momentul când propriile întrebări intervin în text. Rolul cititorului nedelcian constă în lărgirea funcţiilor sociale ale literaturii, întrucât scrisul este definit drept „acţiune întru înţelegere", consecinţă firească şi imediată a dimensiunii sale principale de act al comunicării, deci de „înţelegere în vederea acţiunii"[58]. Actualizarea concomitentă a autorului şi a cititorului atrage posibilitatea intrării acestora în dialog, marcată prin alternanţa persoanei gramaticale. Cititorului îi corespunde persoana a II-a, utilizată, de altfel, de scriitorul postmodernist şi ca marcă auctorială sau, după caz, a naratorului, cum se întâmpla şi în scrierile moderniste, unde persoana a II-a se putea substitui fie persoanei I, în forma camuflată a unui monolog, fie persoanei a III-a, într-un mai original discurs indirect liber. În schimb, persoana a II-a postmodernistă „funcţionează ca o invitaţie adresată cititorului de a se proiecta pe sine în breşa făcută în discurs prin prezenţa lui *tu*"[59].

NOTĂ
Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoaşterii şi dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946", proiect cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

BIBLIOGRAFIE

I. Opera

Nedelciu, Mircea, *Aventuri într-o curte interioară*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

[57] *Dialogul în proza scurtă, III,* în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 312.
[58] *Ibidem,* pp. 312-313.
[59] Brian McHale, *op. cit*., p. 338.

Nedelciu, Mircea, *Efectul de ecou controlat*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
Nedelciu, Mircea, *Amendament la instinctul proprietăţii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.
Nedelciu, Mircea, *Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)*, Editura Militară, Bucureşti, 1984.
Nedelciu, Mircea, *Şi ieri va fi o zi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
Nedelciu, Mircea, Adriana Babeţi, Mircea Mihăeş, *Femeia în roşu, roman (retro)versiune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.
Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu, roman cu o prefaţă a autorului*, Editura Compania, Bucureşti, 2006.
Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandrului*, Editura Compania, Bucureşti, 2000.

II. Studii critice

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1987.
Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, Iaşi, 2007.
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, traducere din limba engleză de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, postfaţă de Mircea Martin, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
Crăciun, Gheorghe, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*, Editura Grinta, Cluj, 2003.
Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ştefania Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 1997.
Lefter, Ion Bogdan, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010.
McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iaşi, 2009.
Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996.
Spiridon, Monica, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998.
Ursa, Mihaela, *Scriitopia sau Ficţionalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic. Cu o aplicaţie asupra teoriilor americane ale anilor '80*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005.

III. Antologii

Crăciun, Gheorghe, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.
Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971, ediţie îngrijită de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

IV. Articole, anchete literare şi interviuri

Bârgău, Vasile, *Dialog cu prozatorul Mircea Nedelciu*, în „Tribuna", nr. 5/1987.
Bodiu, Andrei, *Interviu cu Mircea Nedelciu*, disponibil pe http://interval.tripod.com/04-98/nedelciu.html.

Cimpoeşu, Petru, *Dacă vorbim strict de ştiinţa de a scrie*, interviu cu Mircea Nedelciu, în „Ateneu”, nr. 2/1984.
Gogea, Vasile, *Uriaşa forţă pe care o are literatura trebuie pusă numai în slujba omului*, interviu cu Mircea Nedelciu, în „Astra”, nr. 11/1986.
Hurezean, Gabriela, *Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie*, interviu cu Mircea Nedelciu, în „Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic”, nr. 14/1988.
Mihăeş, Mircea, *Cu prozatorul Mircea Nedelciu*, interviu consemnat în „Orizont”, nr. 39/1986.
Nedelciu, Mircea, *Din nou în actualitate, proza scurtă*, în „Amfiteatru”, nr. 3(207)/1983.
Nedelciu, Mircea, *Jurnal de adolescenţă. Jurnal de bord*, disponibil pe www.observatorcultural.ro/arhiva.
Nedelciu, Mircea – Alexandru Muşina – *O convorbire „duplex”*, în „Echinox”, nr. 3-4/1987.
Nedelciu, Mircea, *Importantă e adecvarea*, răspuns la ancheta *Proza scurtă – un gen în derivă?*, în „Scânteia tineretului”, nr. 9/1981.
Nedelciu, Mircea, răspuns la ancheta *Romanul românesc – azi*, în „Caiete critice”, nr. 1-2/1983.
Nedelciu, Mircea, *Scriitorul tânăr şi actualitatea*, în „Ateneu”, nr. 2/1986.
Papadima, Liviu, *Cinci minute cu scriitorul Mircea Nedelciu*, interviu consemnat în „Tribuna României”, nr. 290/1985.

IMAGINEA SCRIITORULUI ÎN PROZA LUI ANTON HOLBAN

Monica ZAHARIA
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

Proza lui Anton Holban reprezintă un exemplu elocvent pentru modul în care este construită imaginea scriitorului în proza modernă, de la Marcel Proust şi Andre Gide mai ales. Textele sale, fie romane, fie nuvele, conţin nu doar elemente de poetică explicită sau implicită, ci şi elemente de poietică, în sensul pe care îl dă termenului şi Irina Mavrodin, acela de ştiinţă despre etapele traseului dintre geneză şi structură, despre raportul care-l uneşte pe artist cu opera sa pe cale de a se face, nu opera ca proiect sau ca produs. În cazul lui Anton Holban se poate spune că tocmai această perspectivă poietică, această privire mereu întoarsă spre eul care creează susţine opera şi-i dă unitate. Textele holbaniene pot folosi unei demonstraţii asupra diferenţelor dintre poetică şi poietică. La fel de bine proza lui Anton Holban poate constitui subiectul unei analize pe direcţia propusă de Toma Pavel în cel mai recent studiu al său „Gândirea romanului", în care promovează ca principiu analitic relaţia dintre trei concepte fundamentale – lume, individ şi normă morală. Scriitorul Anton Holban se priveşte pe sine în timp ce creează în ipostaza scriitorului Sandu, care la rândul lui se priveşte şi se analizează pe sine creând. Surprindem aici traseul propus de prozatorul român pentru impersonalizarea în şi prin operă, altfel decât gândiseră doi mari scriitori moderni: Arthur Rimbaud şi Stephane Mallarme.

Cuvinte-cheie: *poetică, poietică, eu, lume, individ, normă morală*

În contextul diversificat al prozei româneşti interbelice, Anton Holban este un nume asociat în primul rând, dacă nu chiar exclusiv, cu cel al unui maestru recunoscut, Marcel Proust. Prozatorul român, deşi recunoaşte ca maeştri pe Marcel Proust şi pe Hortensia Papadat-Bengescu, propune o viziune nouă, personală asupra romanului. El clasifică romanele în romane statice şi romane dinamice, cu preferinţă pentru cele dintâi, şi găseşte chiar o punte de legătură între roman şi nuvelă, considerând că structura ideală a unui roman static este fragmentul, foarte asemănător cu nuvela.

Dar cel mai adesea Anton Holban nu poate fi redus la o formulă sau alta, la proustianism sau gidism, la clasicism sau modernism, la fel cum nici personajul său în care se construieşte cu migală pe sine ca scriitor nu poate reduce pe Celălalt la o formulă care să faciliteze înţelegerea, deci nu poate ajunge nici la cunoaşterea de sine, explicaţia cea mai plauzibilă fiind aceea a spaimei de tot ceea ce este încheiat, sfârşit şi nu mai poate provoca cunoaşterea. Singularitatea scriitorului s-a dorit a fi substituită şi de stabilirea unor filiaţii care ar fi deschis drum prozei postmoderne prin intertextualitate, autoreflexivitate şi egocentrism. În contextul prozei interbelice româneşti, Anton Holban propune o viziune literară care reactivează ceea ce Sorin Alexandrescu numea tradiţie etică – negativitate, sete de autenticitate, limbaj dur şi individualism ireductibil – o dimensiune în care postmodernii s-ar putea regăsi. Dimensiunea estetică a literaturii cu care a fost relaţionată proza holbaniană, prin care se înţelege autonomia perfectă a operei, voinţa de a crea o lume secundă, mai pură, încrederea absolută în limbaj, încrederea în forţa creatoare a artistului şi încrederea în artă ca valoare supremă, nu anulează dimensiunea etică, ci se împleteşte cu aceasta într-o sinteză uluitoare ca viaţa însăşi.

Eroul romanelor lui Anton Holban este perceput în unanimitate ca sumă de ipostazieri ale aceleiaşi individualităţi, asimilată, mai mult sau mai puţin, cu personalitatea scriitorului. Relaţia creator-personaj este la fel de complexă ca şi relaţia biografie-operă şi deci trebuie analizată în ambele direcţii: personajul preia multe dintre experienţele creatorului său, dar este în egală măsură independent de acesta în sensul în care scriitorul îşi construieşte personajul şi se construieşte pe sine începând chiar cu selectarea elementelor biografice şi culminând cu atribuirea unui înţeles mereu contrazis. O analiză mai apropiată de intenţiile artistice ale scriitorului ar fi aceea care ar valorifica paralelismul dintre relaţia eroului cu personajul feminin, a cărui imagine este în totalitate produsul creaţiei sale, şi relaţia scriitorului cu eroul. Aşa cum eroul se proiectează pe sine în personajul feminin şi îl analizează în încercarea de a se cunoaşte pe sine, la fel scriitorul îşi proiectează biografia, temerile şi idealurile estetice în personajul care luptă cu toate îndoielile lui împotriva morţii şi uitării. La acest nivel se poate vorbi nu doar de o dublă luciditate a personajului ori a scriitorului, ci şi de o dublă tentativă de salvare atât a eroului, cât şi a creatorului său. Atunci scrisul devine nu doar preocuparea de seamă a lui Anton Holban şi a eroului său, ci şi raţiunea existenţei, ceea ce-i defineşte şi-i distinge de ceilalţi, ceea ce-i salvează şi-i distruge în acelaşi timp. Scrisul, înţeles ca proces de construire a unei lumi, a unei iluzii mai vii decât realitatea, în primul rând pentru că e produsul unei conştiinţe intelectuale, nu se poate încheia niciodată pentru că ar însemna anularea creaţiei şi a creatorului. Iluzia acestui continuum care ţine loc de veşnicie se reflectă la nivelul structurii textului în succesiunea de fragmente care reiau la nesfârşit o temă, o idee, nu pentru a o clarifica, ci pentru că intră sub incidenţa unei conştiinţe care pentru a trăi trebuie să se îndoiască mereu de ceea ce a descoperit. Superioritatea nuvelei la care face explicit referire Anton Holban presupune opţiunea pentru tipul de structură fragmentară, ciclică şi refuzul epicului şi al cronologicului.

Imaginea care se desprinde din textele holbaniene este cea a scriitorului cu conştiinţă estetică, lucid, preocupat de felul în care-şi construieşte textele şi pe sine, un scriitor care a asimilat perfect lecţia marii literaturi, fie ea romantică sau modernă, şi care prin cultură şi-a asigurat atemporalitatea şi permanenta actualitate. Scriitorul Sandu, eroul generic al prozei lui Anton Holban, se regăseşte în modelul de scriitor modern identificat de Irina Mavrodin, acel scriitor care ştie că pentru ca opera să aibă valoare trebuie să se supună unei legi şi unei discipline pe care nimeni nu i le impune şi pe care le inventează singur. În această cheie trebuie citit „Testamentul literar", o mărturie a căutărilor şi frământărilor care însoţesc pregătirile scriitorului în vederea facerii operei. Anton Holban aşază sub lentila microscopului procedeele pe care un scriitor le are la îndemână, cum ar fi observaţia, apoi opţiunea pentru persoana a treia sau persoana întâi, apoi posibilitatea de a face din Sandu un complicat sau un hiperlucid, şi nu în cele din urmă impactul literaturii prin modelele asumate sau nu asupra formaţiei lui de scriitor. Dacă o credem pe Irina Mavrodin când afirmă că a fi mare scriitor înseamnă a lupta împotriva modelelor care te-au fascinat şi pe care continui să le iubeşti, pentru a-ţi crea şansa de a deveni model, atunci nu e greşit să considerăm că tocmai asta face Anton Holban. Sinceritatea scriitorului modern care aşază sub ochii cititorului toate instrumentele, sursele şi procedeele cu care a creat opera este dublă la Anton Holban: sinceritatea scriitorului Sandu care se confesează cititorului relatând ce simte atunci când creează, când analizează pe Celălalt, personajul feminin, pentru a se înţelege pe sine, cînd depune eforturi de neimaginat pentru a fi autentic în trăire şi pentru a obţine efectul de autenticitate de la posibilul cititor, dar şi sinceritatea scriitorului Anton Holban care se

confesează în articole şi studii critice expunând cititorului traseul urmat pentru a crea autenticitate şi a obţine efectul de autenticitate de la cititor. Preocupările de poietică îl caracterizează nu numai pe scriitorul Anton Holban, ci şi pe scriitorul Sandu care scrie, de exemplu o scrisoare Ioanei, una dintre eroinele lui Anton Holban, de fapt cea în care Sandu se reflectă cel mai fidel, şi de aceea mai tragic, o stropeşte întâmplător cu câteva lacrimi şi apoi gândindu-se la efectul pe care l-ar putea avea asupra eroinei, rescrie, de data aceasta rău intenţionat, scrisoarea. Nu numai Anton Holban este, pe de altă parte, preocupat de scrisul ca formă de a trăi, mai autentică decât trăirea însăşi, ci şi Sandu există ca personaj atât timp cât se îndoieşte de tot ceea ce intră în raza cunoaşterii sale şi transformă în text.

Relaţia lui Anton Holban cu modelele sale, în special cu Marcel Proust, poate fi analizată din perspectiva avansată de Toma Pavel în „Gândirea romanului" atunci când aşază romanul sub semnul relaţiei dintre trei concepte fundamentale: lume, individ şi normă morală. Autorul studiului urmăreşte modul în care raportul dintre aceste concepte a influenţat în diferite epoci nu numai gândirea artistică, ci şi pe cea ştiinţifică. Ideea pe care îşi construieşte demersul Toma Pavel este aceea că cititorul caută în roman răspunsuri la întrebările universului real şi în comportamentul social răspunsuri la provocările romanului. De aici reîntâlnirea discursului literar cu cel religios: ceea ce contează în limbaj nu este referinţa, ci inferenţa, iar cititorul participă efectiv la miracolul textului ficţional. Este ceea ce propune şi Anton Holban cititorului său: romancierul scrie proiectându-se pe sine într-un personaj-romancier care scrie privindu-se pe sine în timp ce scrie şi urmărind efectul asupra cititorului. Invitaţia a fost lansată: cititorul se va privi pe sine în timp ce citeşte textul scris de personajul-romancier care se priveşte pe sine în timp ce scrie textul scris de romancierul care scrie textul şi se priveşte scriind. Opera deschisă nu mai este un concept, ci o formă, singura formă de a învinge timpul, de a păcăli moartea şi de a amâna sfârşitul. Se realizează o altfel de impersonalizare în şi prin operă decât cea pe care Irina Mavrodin o identifică la Arthur Rimbaud ori la Sephane Mallarme. Primul vede în poet un Prometeu care prin sacrificiu se exclude dintre ceilalţi tocmai pentru a se pune în slujba lor şi a cărui misiune este de identificare cu fiinţa şi scopurile umanităţii printr-o poezie concepută ca acţiune în primul rând asupra lui. Stephane Mallarme găseşte trei căi prin care se ajunge la impersonalizare: aventura existenţială prin scripturalitate, facerea Cărţii şi actul de a scrie. Impersonalizarea la care ajunge Anton Holban este determinată tocmai de asumarea până la capăt a subiectivităţii, a experienţei personale, asumare care-l provoacă, de pildă pe Mihai Zamfir să susţină că Anton Holban nu doar a transcris în operă experienţa biografică, ci mai mult a intensificat sau chiar a provocat experienţe personale care să susţină ulterior scrierea. E ca şi cum scriitorul poate plonja foarte adânc în sufletul său pentru a găsi acolo semnificaţii generale, în care se poate regăsi orice cititor. De aici actualitatea lui Anton Holban la care face referire unul dintre cei care s-a apropiat cel mai empatic de scrierile prozatorului, Nicolae Florescu atunci când identifică în demersul romancierului de a-şi asuma singurătatea o formă de rezistenţă la experimentele mondialiste. Ar fi aceasta şansa lui Anton Holban de a deveni un model pentru romancierii de azi. Desprinderea de model s-ar desăvârşi.

BIBLIOGRAFIE

Anton Holban, *Opere*, vol. I-II, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2005
Irina Mavrodin, *Poietică şi poetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1982
Toma Pavel, *Gândirea romanului,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008
Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006
Nicolae Florescu, *Divagaţiuni cu Anton Holban,* Editura „Jurnalul literar", Bucureşti, 2001
Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea,* Editura Univers, Bucureşti, 1999

Drd. Marius-Virgil FLOREA
Universitatea Bucureşti

Nu putem afirma nimic despre o ierarhie a fantasticului în sine şi nici despre una a ideilor filozofice prezente peste tot: în construcţie, în personaje, teme etc. Putem însă observa elementele specifice ale operei, şi efectul literar al unor schimbări esenţiale de viziune.

Cuvinte-cheie: *strategii de interpretare, fantastic, personaj*

Nu putem afirma nimic despre o ierarhie a fantasticului în sine şi nici despre una a ideilor filozofice prezente peste tot: în construcţie, în personaje, teme etc. Putem însă observa elementele specifice ale operei, şi efectul literar al unor schimbări esenţiale de viziune.

În *Noaptea de Sânziene* deja lucrurile se schimbă. Niciunul dintre personaje nu poate influenţa Istoria. Ideea de personaj-agent, prezentă nu numai în operele discutate aici dar şi în romanele „realiste", *Întoarcerea din Rai* şi *Huliganii* şi într-un sens un pic schimbat în *Lumina ce se stinge* şi *Isabel şi apele diavolului*, este privită deja ca o naivitate. Faptul are destule corespondenţe dacă dorim să-l justificăm biografic. Apare acest dat nou, acceptat în mod natural, al Destinului. Singurul „gest fantastic" pe care îl poate face Ştefan este *să înţeleagă* ceea ce *i se întâmplă*, şi chiar ceea ce i se va întâmpla. El nu poate modifica însă nimic. În cel mai bun caz omul se poate sustrage, deşi într-un mod, adesea iluzoriu, dacă ne gândim la Bibicescu sau la Antim. Chiar Anisie, personajul-etalon, la care Ştefan doreşte să se raporteze, nu poate decât să-şi armonizeze şi cosmizeze existenţa. Dar aici pe pământ, asemenea sfinţilor. Mai există un personaj de acest fel, care unifică existenţa banală cu caracterul excepţional, Irina. Aici Eliade are un curaj demn de un mare prozator, de a ridica un personaj secundar la un nivel existenţial care să îl depăşească pe Ştefan. Ne aflăm în faţa unei tranziţii a viziunii sale, nu doar literare ci legate de modalitatea de a percepe modul de a fi autentic, în raport cu sacrul. Motivul pentru care nu mai întâlnim fenomenul magic nu este numai pentru că Eliade se hotărâse să scrie un nou roman realist. Am fi naivi să credem că în acele momente ale vieţii sale putea să se reidentifice cu anii de dinaintea războiului. Întâietatea fenomenului magic este dizolvată într-o idee nouă, mult mai fertilă, a sacrului camuflat în profan, pe care Eliade spunea că a avut-o scriind *Şarpele*. A aplicat-o însă, comentăm noi, abia aici.

Afirmaţia face necesară o lămurire. Sintagma sacrului camuflat a devenit repede celebră în analizele dedicate prozei lui Eliade. Ar fi fost de dorit să o evităm în studiul nostru. Nu am făcut-o pentru că am identificat aici o problemă a nuanţelor interpretării ei, de unde se pot genera concluzii greşite. Este adevărat că mergând în India Eliade a putut face pentru prima dată distincţia între real şi iluzoriu, luând contact cu natura deosebită de tip *maya* a ceea ce noi numim realul, a putut ajunge repede la ideea camuflării şi la cea a unui cifru. La început însă, neformulându-şi prea clar imaginea sacrului, intuia prezenţa acestuia spaţial. Zerlendi şi Honigberger evadează într-un alt spaţiu-timp. Şi *Şarpele* conţine astfel de indicii în imaginea insulei. Suren Bose din *Nopţi la Serampore* îndeplineşte un ritual prin care poate

controla spaţiu-timpul. Sacrul apare acolo numai provocat, şi numai din afara manifestărilor iluzorii ale realului. Literar rezultatul este evaziunea. Sentimentul estetic este unul al *posibilităţii de a ieşi*. În *Noaptea de Sânziene* ideea camuflării sacrului se transformă într-o concepţie mai subtilă şi mai interesantă. Eliade renunţă aproape total la omul-agent al fantasticului, în favoarea ilustrării acesteia. Sacrul este peste tot, se află în profan, tot timpul, la *îndemâna oricui*. Omului îi rămâne posibilitatea de a intui acest lucru, prin credinţă, ca în cazul Irinei, de a-l identifica logic, cum încearcă Biriş, sau de a-şi formula o mitologie proprie, aşa cum face Ştefan. Acesta din urmă este desigur cel mai aproape de concepţia magică. Pentru că el aplică destinului o formulă personală. Dar nu o mai face pentru a evada din real ci pentru a-l înţelege. Este o diferenţă esenţială. Pentru că evadarea este înlocuită de interpretare. Ştefan îşi interpretează destinul pentru a-l înţelege. Se deschide astfel o temă nouă, care deşi mai apăruse înainte, nu se dezvoltase limpede literar până aici. Ea va fi reluată prin tema lectorilor diferiţi din *Pe strada Mântuleasa* a prozei numite mitice, împreună cu nuvelele care nu fac altceva decât să reia personajele din acest microroman. Dar până să ajungă acolo, scriitorul descoperise o idee extrem de interesantă: nici nu este nevoie să evadăm. Averm posibilitatea existenţei fantastice fără niciun ritual magic. Avem şansa de a trăi sacrul nu doar atunci când îl solicităm, ci doar dacă ştim să privim, dacă avem o cheie a înţelegerii, a interpretării. Iar personajul care participă la hierofanie nu mai este un iniţiat pentru că sacrul îl poate alege, şi îl poate „iniţia" fără voia lui. Este ceea ce se petrece în *Un om mare* şi în *La ţigănci* şi avem astfel explicaţia pentru apariţia „cailor răpciugoşi".(Simion 2005: 192) *O scrisoare veche de paisprezece ani* aduce în scenă pe Dumitru şi pe Martin tocmai pentru a susţine aceeaşi idee şi pentru discredita pe cea deja depăşită. Nu cultura, nu iniţierea prin voinţă şi teologie duc la o relaţie cu sacrul ci simplitatea, banalitatea, curajul de a crede şi, de ce nu, în ultimă instanţă sărăcia duhului (dacă ne gândim la *Douăsprezece mii de capete de vite*). *Fata căpitanului* ilustrează acelaşi antagonism al trăirii false faţă de cea autentică, numai că în cazul lui Brânduş nu este vorba de mediocritate ci de naivitatea copilăriei şi de o ancorare inconştientă în experienţa fantastică folclorică. În *Ghicitor în pietre* chiar dacă revine personajul agent, Beldiman, prezenţa lui este oarecum estompată. Mai importante sunt modalităţile de interpretare la care recurge protagonistul, imagine a omului modern obligat să-şi hermeneutizeze existenţa pentru a-i da un sens. Emanuel este un om obişnuit, dar care a putut anticipa în vis ceea ce Beldiman i-a ghicit în pietre. Calul răpciugos se află şi aici.

Sacrul devine agentul. Este elementul unificator al primelor opere fantastice, şi cele mai reuşite literar, de după război. Dimensiunea magică trece către problema interpretării, expusă interesant în *Adio!* o metanaraţiune sub forma unei farse, care spune extrem de mult despre acest nou aspect.

Din punct de vedere literar, avantajul noii viziuni este câştigul pe care îl au personajele. Renunţând să mai fie „iniţiate" pe o treaptă sau alta a gnozei, acestea îşi recapătă identitatea. Nemaifiind nevoie de un rit magic, ele aderă la sacru prin istorie. Dar istoria unui om este tocmai ceea ce îl defineşte ca persoană. Şi atunci, cel puţin literar vorbind, ne aflăm în faţa unui mare câştig. Gavrilescu participă la sacru prin iubire şi prin natura sa de artist, istoria vieţii sale implică o hierofanie, o greşeală, o anamneză şi o recuperare. Este adevărat că ultimele două par să aibă loc prin moarte, deci printr-o *alegere* (*call*)(Culianu 2006: 332) de către sacru. Dar personalitatea lui Gavrilescu are legătură directă cu această chemare. Dumitru este român, exponent al unui creştinism încă viu, deşi îşi vindecă soţia, nu o face prin

ritual, prin magie, ci prin credinţă, este aşadar un *ales*, dar nu în sensul de elită iniţiată de mai înainte. Acelaşi lucru putem spune despre Cucoaneş, Brânduş care este „copil găsit", şi despre multe alte personaje din această perioadă. Se produce în plus un alt fenomen, pe care îl vom detalia într-un capitol separat. Odată cu alegerea, toţi aceşti cai răpciugoşi aderă la modul de a fi al sacrului. La fel cum acesta se ascunde, ei se camuflează în aşa fel şi fără să o ştie, încât experienţa lor ieşită din comun devine imposibil de comunicat. La *Ghicitor în pietre* este din pricina timpurilor verbale folosite, la Dumitru din cauza limbii engleze, la Gavrilescu din seria de malentendu-uri etc. Este o dimensiune suplimentară a acestor personaje, extrem de interesantă, şi care oferă un avantaj estetic, Participarea la sacru, adică întâlnirea cu hierofania, nu-i transformă pe eroi în iniţiaţi, în sensul că ei nu devin stăpâni ai forţelor acestuia. Ei *nu ştiu* ce li se întâmplă. Cu toate acestea, iniţierea există. Dar se manifestă dinspre sacru către om şi fără o participare conştientă a celui din urmă. Motivul,... inclusiv conştientul lor, ca reorganizator al unei coerenţe a realului, se manifestă conform camuflării. Refuză întâlnirea făţişă cu sacrul. Şi atunci personajul devine, nu victimă dar „pacient" al sacrului, care, chiar şi la acest nivel – al interiorităţii abisale – nu-şi pierde calitatea sa de agent. De la camuflarea prin incapacitatea realatării, Eliade merge şi mai departe, la irecognoscibilitatea personajelor înselor. Pentru profani, Gavrilescu, Dumitru, Gore, Emanoil, sunt indivizi fără identitate, irecognoscibili. Ei nu doar că nu pot fi crezuţi, ci, pentru experienţa profană, nu mai există.

Câştigul estetic este o deosebită complexitate căpătată de personaje, prin statutul lor de indivizi obişnuiţi, care au acces la sacru, dar printr-o iniţiere inconştientă, legată totuşi de personalitatea, de *istoria* lor, din care nu pot evada decât înţelegând-o. „Nu ne aflăm aici ca nişte pietre, nemişcaţi, sau ca nişte flori sau insecte, a căror viaţă e dinainte trasată: suntem fiinţe umane formate din *întâmplări*."(Eliade 2006:161) Înţelegerea se produce însă nu prin cunoaştere discursiv-logică, ci printr-o interpretare a amintirilor uitate, sau printr-o anamneză a semnificativului, din propria lor existenţă. Iar din punctul de vedere al prozei fantastice, mesajul este tipic, pentru că întreaga acţiune este declanşată şi susţinută, mai mult sau mai puţin ascuns de un agent *de dincolo*. Nu este un *dincolo al terorii* şi aceasta demonstrează tocmai lipsa necesităţii unei astfel de componente. Emoţia nu se produce numai prin şoc. Este un dincolo care asigură *fantasticitatea* mesajului. Pentru că nu ajunge niciodată să se explice în mod manifest, dar este întodeauna prezent şi agent al fenomenului. Indiferent dacă acesta se petrece în exterior sau în interioritatea personajului.

Trebuie să observăm totuşi că niciunul dintre aceste personaje-pacienţi, nu este cu totul pasiv. Există de fiecare dată o „deschidere" către agentul care îi va modifica. Este ceea ce a rămas din focalizarea anterioară asupra „luării cu asalt" a sacrului. Desigur, deschiderea se produce diferit. La Gavrilescu este vorba de natura de artist şi de un curaj tineresc pe care îl avusese cândva în iubirea sa faţă de Hildegard. La Emanuel este numai prin vis şi prin curiozitate, la Dumitru este vorba de credinţa ortodoxă (inclusiv în sensul etimologic al cuvântului). Şi ei „aleg să fie aleşi" dar balanţa coboară spre ultimul termen. Menţionăm acest lucru pentru a pregăti afirmaţia că în *Pe strada Mântuleasa*, Mircea Eliade ajunge la cel mai desăvârşit echilibru al acestei balanţe. Aici omul-sacrul-interpretarea-mitul se află într-o armonie şi într-o simbioză, am avea curajul să o spunem, de neegalat. Ideea borgesiană a poveştii care se spune singură, dar care la Eliade avea cu totul alte surse, unifică problema sacrului cu cea a mitului. Iar intervenţia umană asigură interdependenţa şi armonizarea celor două *intenţii*, a sacrului şi a omului. Agenţii se anulează unul pe celălalt. Există o autonomie

care asigură *intenţia operei*, care egalează *intenţia sacrului* şi *intenţia povestitorului*. Unificarea lor conduce la o detonare a focalizării prin excludere în favoarea unei focalizări prin înglobare, senzaţie care, estetic este covârşitoare. Există mereu ceva inefabil, ceva care scapă. Ai vrea să spui că este sacrul. Dar nu este numai el. Pentru că iată cât de important este un om care povesteşte şi îşi aminteşte. Dar nici omul nu capătă autonomia absolută. El este în fond, doar o Fărâmă. Mai este şi povestea care din clipa când este spusă ajunge *să se spună singură*. Dar nu cum se petrece la Borges uneori, adică nu prin autonomizarea absolută ci, la fel ca şi celelalte instanţe, strâns legată şi dependentă de ele: de om, receptacul al semnificativului şi „translator", codificator al sacrului, de sacru, care se manifestă peste tot în afară, în om şi în ea însăşi, dându-i arhetipurile cu care se construieşte. Dar toată această explicaţie nu însoţeşte ostentativ lectura nuvelei, aşa cum se întâmpla cu fantasticul magic de multe ori. Lectura păstrează inefabilul prin imposibilitatea de a identifica o explicaţie dogmatică sau logică liniştitoare. Paradoxal, această lipsă a şansei unei alegeri nu angoasează. Dimpotrivă, are un efect senin al instaurării unei taine care se arată dar se ascunde, pentru că îşi afimă existenţa fără să şi-o justifice. Justificarea face parte tot din secret. Ne aflăm în faţa unui fantastic literar foarte original şi valoros estetic. Este un fantastic ce, aici putem afirma fără teamă, trebuie să facă parte din studiile asupra literaturii fantastice universale.

Aspectul magic, odată diminuat aproape de anulare, a trecut mai mult către cel interpretativ. Faptul s-a petrecut încă dinaintea finalizării nuvelei discutate aici. Se dezvoltă însă o altă premisă prezentă tot în *Noaptea de Sânziene*, cea salvării prin spectacol. În *Secretul doctorului Honigberger* a fost nevoie de un ritual, în *La ţigănci* de amintirea unei iubiri etc., în *Uniforme de general, Incognito la Buchenwald, 19 trandafiri* este spectacolul dramatic. Pare o temă separată şi concentrarea asupra ei un capriciu sau, mai rău, o reluare a unei teme mai vechi din lipsă de inspiraţie. Dacă urmărim însă cu atenţie începând cu aceste nuvlele şi continuând cu temele supranaturalului biologic, *Les trois Grâces* şi *Tinereţe fără tinereţe* putem observa o creştere nouă a magicului, la început oscilantă şi timidă, apoi, tot mai puternică. Din nou omul este chemat să participe activ la salvarea sa: prin teatru, anamneză, artă. Se pune din nou accentul pe implicarea sa, pe *ritualul său,* nu doar pe ceea ce poate înţelege şi interpreta ci şi pe ceea ce el poate provoca, o nouă „politică" şi ultima care îl mai poate salva, ar fi spus Adrian din *În curte la Dionis*. Sacrul trebuie din nou luat cu asalt. Ni se pare semnificativ în acest sens, faptul că poeziile lui Adrian sunt cântate de Leana. Omul vorbeşte prin om pentru a revela semnificaţia sacră. Focalizarea asupra relaţiei dintre om şi sacru trece către cea dintre om şi om. El se poate salva numai dacă stârneşte în celălalt şi în el însuşi, semnificaţia. Sacrul nu dispare dar trece într-un plan secund, iar în *19 trandafiri* este din nou spaţializat, aşa cum se întâmpla în prozele din tinereţe. Sunt multe de spus despre această revenire a magicului şi mai ales despre ideea de spectacol, de teatru experimental. Ele nu sunt decât camuflări ale unei noi forme liturgice, ale unui ritual ce implică participarea la experienţa sacră. Mircea Eliade se apropie din nou de ambiţia tinereţii, „experimentarea sacrului". Efectul literar rămâne deschis unor interpretări ulterioare.

Bibliografie

Culianu, I. P. (2006): *Studii româneşti I Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*. Iaşi: Polirom.

Eliade, M. (2007): *Încercarea labirintului: convorbiri cu Claude Henry-Rocquet*. Bucureşti: Humanitas.

Simion, E. (2005): *Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*. Bucureşti: Univers Enciclopedic.

BIOGRAFISMUL DIFUZ ŞI POEZIA LUI MIRCEA IVĂNESCU

Drd. Anca-Narcisa LEIZERIUC
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

Postmodernismul literar românesc nu a apărut ca un fenomen de mimetism faţă de postmodernismul anglo-saxon şi american, ci ca o evoluţie organică a literaturii române, ca o necesitate de înnoire a limbajului literar şi a viziunii estetice. Analizând primele manifestări ale biografismul, ca trasătură definitorie a postmodernismului, Cărtărescu descoperă poeme ce uimesc prin exemplaritatea lor la un scriitor discret şi marginal, precum era Mircea Ivănescu. Situându-se în descendenţa poeziei americane a lui Frank O`Hara, John Berryman, poemul biografist ivănescian este nucleul generativ al poeziei de azi, cu „spontaneitatea şi directeţea" sa, prin „oralitatea" care o apropie de mesajele mediatice şi tendinţa spre prozaism.

Cuvinte-cheie: *biografism difuz, viziune estetică, postmodernism, spontaneitate*

Plasată sub semnul obsesiv al cercului, lirica „meivănesciană" îşi păstrează tonul „neverosimil de egal"[1] de la volumul de debut şi până la ultimul datorită discursului cu valenţe incantatorii, atmosferei cu parfum livresc şi unei lentori a vieţii ce permite o profundă contemplare a lumii exterioare şi interioare. Intenţia care a stat la baza actului creator a fost acea de a gândi „cartea" care să definească sinele autentic, fiinţele şi întâmplările semnificative întâlnite de-a lungul fragmentului trăit din realitate, după cum mărturiseşte însuşi autorul într-un interviu: „cartea pe care aş fi vrut să o scriu era totuşi o nostalgie reală. Aş fi vrut să opresc anumite momente, să le dau adevăr"[2]. Impresia că unele clipe ale existenţei sunt vidate de sens, de sentimente, „tocmai pentru că erau prea asemenea clipelor din literatură, când subiectul nu simte, nu trăieşte, nu face decât să reacţioneze ca în cărţi"[3], declanşează reacţia reflexă a salvării de la robotizare a individului prin intermediul scrisului.

"Fugind de livresc poetul ajunge tot la livresc"[4], iar tentativa de a capta adevărul cu mijloacele frumoasei „minciuni" a literaturii se finalizează cu o deziluzie, deoarece „şi dorinţa asta tot livrescă era". Încercarea de a coferi consistenţă acestor clipe, de a le da „formula scrisă 'în care să rămână'" nu este o imitare servilă a realităţii, ci o edificare a unei noi realităţi, cea a cărţii, care "ar putea avea un adevăr al ei"[5]. Vorbind despre "adevărul minciunii", Mario Vargas Llosa definea ficţiunea ca fiind "o minciună care tăinuieşte un adevăr adânc; ea e viaţa care n-a fost, cea pe care bărbaţii unei epoci date n-au putut s-o aibă, aşa că au fost nevoiţi să o inventeze"[6]. Literatura apare ca infern[7] pentru că falsifică

[1] Ilie Constantin, *Adâncimea suprafeţelor,* „România literară", 2003, nr. 44, p. 12.
[2] Mircea Ivănescu, în Titu Popescu, *O capodoperă nu poate fi – şi nu trebuie să fie – niciodată universală*, „Vatra", 1983, nr. 11, p. 6.
[3] Ibidem.
[4] Cornel Moraru, *Vitalitatea livrescului*, „România literară", 1991, nr. 13, p. 5.
[5] Mircea Ivănescu, în Titu Popescu, *O capodoperă nu poate fi – şi nu trebuie să fie – niciodată universală*, „Vatra", 1983, nr. 11, p. 6.
[6] Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, pp. 10-11.

reconstituirea imaginii autentice prin semantismul livresc, prin clişee şi convenţii, dar şi ca dimensiune compensatorie care dă sens a existenţei reale prin scris.

Cele două coordonate tematice după care se articulează creaţia lui Ivănescu sunt, pe de o parte, lupta cu timpul – prin intermediul artei, al amintirii sau al universurilor artificiale – şi, de cealaltă parte, încercarea de cunoaştere a adevărului. Raportarea poetului la dimensiunea temporală a existenţei umane este ca o fugă în cerc, care are drept scop regăsirea sinelui, ca o încercare de a capta în poezie esenţa unui moment prezent, care, desprins din potenţialitate, alunecă în abisul trecutului: „legăturile mele cu timpul sunt ca o fugă / a unui nebun care vrea să se prindă / pe el însuşi – şi e întotdeauna câte o cotitură”[8]. Preocuparea pentru adevăr a lui Ivănescu, mai precis pentru relaţia autentică dintre „eu” şi „lume”, apare pentru prima dată într-un studiu dedicat vieţii şi operei lui Albert Camus, care afirmă că „ceea ce contează este adevărul. Şi numesc adevăr ceea ce are continuitate”, transformând principiul consecvenţei în „punctul fix pe care-l reclama filosoful din anecdotă pentru a ridica pe el o lume întreagă”[9]. Intenţia de a da consistenţă sufletească unor momente, dincolo de imanenţa scripturalului, reprezintă fundamentul existenţei.

Tentaţia afirmării autenticităţii intră, însă, în contradicţie cu vocaţia discreţiei şi generează un raport tensionat între alunecarea spre „ultrapersonal” şi „distanţarea” obiectivă de propria-i existenţă. Acest paradox este sesizat şi de Matei Călinescu, prieten apropiat al lui Mircea Ivănescu, în prefaţa antologiei pe care, după insistenţe îndelungi ce se lovesc de obstinaţia poetului, o realizează în 2003: „Sensul mai profund ar fi acela al unei înstrăinări de sine, al unei depersonalizări, al unei distanţări de propriul eu, care e în perfect contrast ironic cu caracterul ultrapersonal al poeziei sale”[10]. Adevărul nu poate fi pus nici în dreptul „ultrapersonalului” şi nici pe seama detaşării obiective, ci în mişcarea continuă dinspre una spre cealaltă, în procesul de recreare a unei stări de spirit sau de constituire a unei noi realităţi, cea poetică. Mircea Ivănescu alternează intimitatea deplină, biografistă, cu detaşarea autoironică, articulând o dialectică fascinantă a denudării şi a camuflării sufleteşti.

Analizând retrospectiv primele manifestări ale biografismului în spaţiul cultural românesc, Mircea Cărtărescu descoperă că acesta îşi are *patern*-ul în personismul american, inaugurat de poezia lui Frank O’Hara, şi că reprezintă o trasătură definitorie a postmodernismului, opunându-se modernismului, care postula tocmai „impersonalitatea actului creator” şi „corelativul obiectiv”[11], adică cenzurarea exprimării directe a stărilor de spirit ale poetului şi sugerarea lor prin intermediul simbolului. Atât „personismul”, cât şi „epurarea poeziei de orice «poeticitate» lirică tradiţională”[12], prozaismul versurilor, spontaneitatea şi oralitatea lirismului se întâlnesc în poeme ce uimesc prin exemplaritatea lor, care aparţin unui scriitor discret şi, tocmai de aceea, marginal, precum Mircea Ivănescu. Deschiderea spre literatura practicată de şcoala newyorkeză (Frank O’Hara, apoi Kenneth Koch şi John Berryman) sau de şcoala de la San Francisco (cu „realismului retoric”[13] şi verslibrismul whitmanian) aduce o nouă viziune lirică ce va influenţa poezia optzecistă şi cea nouăzecistă.

---

[7] Radu Vancu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreţiei absolute*, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu, 2005, p. 81.
[8] Mircea Ivănescu, *miopie, Versuri*, postfaţă de Ion Bogdan Lefter, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996, p. 17.
[9] Mircea Ivănescu, *Confluenţe. Albert Camus*, “Steaua”, Cluj, 1968, nr. 1, p. 115.
[10] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, prefaţă la Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 6.
[11] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 315.
[12] Ibidem.
[13] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 315.

Conceptul de personism se naşte odată cu articolul scris de Frank O'Hara în septembrie 1959 şi publicat doi ani mai târziu, intitulat *Personism: A Manifesto,* care defineşte o nouă viziune poetică şi un nou limbaj poetic. Se afirmă categoric, la nivel formal, eliberarea de sub convenţiile retoricii tradiţionale, adică anularea rimei, a ritmului, a figurilor ce ţin de latura sonoră a limbajului: „I don't have to make elaborately sounded structures […] I don't even like rhythm, assonance, all that stuff"[14]. La nivelul conţinutului, O'Hara condamnă abstractizarea pentru că aceasta ar devia poezia mai mult spre filosofie şi ar îndepărta-o de domeniul artei, eliminând, astfel, subiectivitatea poetului: „Abstraction (in poetry, not painting) involves personal removal by the poet". Însă, aceasta nu înseamnă dezvăluirea până la nuditate a intimităţii („It does not have to do with personality or intimacy, far from it!"), ci presupune o reacţie spontană, personală la stimulii la care suntem expuşi zilnic, o posibilitate infinită de a comunica cu ceilalţi şi cu sine: "to address itself to one person (other than the poet himself)". Este tocmai tehnica dedublării pe care Mircea Ivănescu o experimentează, în special în poemele din ciclul *mopetiana,* dar nu numai, prin care surprinde interioritatea unui personaj, mopete, altul decât poetul însuşi. Poemul devine o mediere între două entităţi – eul social şi eul imaginat – şi se desfăşoară ca o convorbire telefonică: „While I was writing it I was realizing that if I wanted to I could use the telephone instead of writing the poem, and so Personism was born". Aşadar, comunicarea poetică nu mai reprezintă fuga de emoţie, de propria personalitate, de datele biografice ale existenţei, care erau specifice modernismului. Eul este construit din mai multe voci, care trebuie urmărite în manifestările lor variate pentru a reuni puzzle-ul, adică sinele totalizant. Intimitatea este generată de faptul că există doi protagonişti implicaţi între care se stabileşte o relaţie de identitate: „It puts the poem squarely between the poet and the person […] and the poem is correspondingly gratified. The poem is at last between two persons instead of two pages". Aşadar, personismul aduce o simplificare a limbajului poetic, prin revenirea la naturaleţea comunicării, nu doar între două persoane distincte, ci chiar între diferitele voci ale eului structurat polifonic, o înnoire a viziunii prin abaterea de la logica obişnuită şi de la schematismele filosofice, o exprimare mediată a lirismului profund prin intermediul unui alt eu.

Referindu-se la frumuseţea conceptului de personism, Radu Vancu trimite la relaţiile dintre eul conştient şi sine despre care vorbeşte către Carl Gustav Jung: „la cele două capete ale firului între care se rosteşte poemul nu se află numai eurile noastre, al poetului şi al cititorului, adică, dar şi sinele şi sinea noastră, mai adânci decât noi" [15]. Individuaţia poetică este sinonimă cu „ajungerea la propriul sine" al celui care creează, dar şi a celui care lecturează. Poezia înţeleasă ca "individuaţie" a mai multor euri livreşti din spaţii şi epoci literare diferite, inclusiv euri distincte ale aceluiaşi creator, dacă nu şi a cititorilor, devine un aleph borgesian, un univers interior care se multiplică la infinit şi în care fiecare se poate regăsi pe sine şi poate rezona cu alţii.

În literatura română, personismul îşi găseşte echivalentul în "biografism"[16], despre care se vorbeşte la modul teoretic începând cu generaţia '80, însă lecturile din marea literatură anglo-americană dintre cele două războaie mondiale (Joyce, Faulkner, Ezra Pound, T. S. Eliot, e. e. cummings), dar şi din cea de după 1945 (Robert Frost, Robert Lowell, Frank O'Hara,

[14] Toate trimiterile la *Personism: A Manifesto* sunt din Frank O'Hara, *Personism: A Manifesto*, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkelez, Los Angeles, London: University of California Press. 1995, p. 132.
[15] Toate citatele din acest paragraf sunt din Radu Vancu, *Poezie şi individuaţie*, „Steaua", 2007, , nr. 3, p. 20.
[16] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti,1999, p. 153.

John Berryman)[17] şi-au pus amprenta asupra operei lui Mircea Ivănescu. Discutând despre despre biografismul poetului român într-un studiu din anul 1987, Al. Cistelecan îl defineşte drept o formă a confesiunii care deschide larg porţile poeziei pentru „şiruri compacte de elemente biografice", care înglobează atât „evenimente ale trăirii" cât şi „evenimente ale lecturii"[18]. Biografismul nu este, aşadar, simpla relatare a accidentelor existenţiale, ci o apropiere de adâncurile afective prin obiectivare, „o altă formă de a-şi asculta propria viaţă 'repovestită de o străină gură', un alt mod de a se regăsi captiv în literatură"[19]. Este surprinsă osmoza dintre existenţa reală şi existenţa livrescă, precum şi acea dialectică a revelării sinelui prin detaliile biografice, dar şi a camuflării în spatele unor emoţii livreşti.

Legătura dintre postmodernismul, respectiv biografismul american şi poezia lui Mircea Ivănescu este confirmată de modul în care sunt dinamitate principiile poetice mallarméene prin revenirea la sărăcia limbajului poetic, prin dicţiunea apropiată de oralitate, prin „reprogramarea imaginativului pe memorialistică"[20], aşa după cum observă Alexandru Cistelecan, în articolul intitulat *Modern-antimodern-postmodern*. Un alt critic, Matei Călinescu, prieten apropiat al poetului, este de părere că se poate realiza o paralelă „a contrastelor"[21] între poetul român şi Mallarmé, dar că spaţiul restrâns al unei prefeţe nu o permite. În plus, însăşi concepţia lui Mircea Ivănescu despre modul de a scrie transpare dintr-un poem considerat artă poetică, intitulat *poezia e altceva?*, care substituie principiile poeticii moderne cu denunţarea convenţiilor literare, cu revenirea la faptul divers, cu afirmarea intenţiei de a surprinde adevărul unei fiinţe într-un fragment din existenţa reală:

„nu trebuie să povesteşti în poezie – cum am citit
un sfat către un tânăr poet – deci să nu povestesc
cum, foarte devreme ea se scula dimineaţa, şi aşezându-se pe pat
aştepta să i se liniştească respiraţia, cu faţa în mâini –
să nu spun nimic despre chipul ei atât de obosit
încât i se încovoiau umerii, în faţa oglinzii, când
se pieptăna încet. să nu-mi mărturisesc spaimele
lângă faţa ei înstrăinată, întoarsă de la mine.
să nu umblu cu versuri, ca şi cu oglinda în mâini
în care se răsfrâng acele dimineţi cu lumina cenuşie
dinainte de zori. poezia nu trebuie să fie reprezentare,
serie de imagini – aşa scrie. poezia
trebuie să fie vorbire interioară. adică
tot eu să vorbesc despre faţa ei înecându-se, căutându-şi
respiraţia? însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc
despre faţa ei, despre mişcările încetinite prin straturi
de remuşcări tulburi, de gânduri doar ale mele,
ale imaginii ei – ar fi numai un chip, o imagine –

[17] Mircea Ivănescu, *Nu ştiam niciodată ce se va produce în poezie*, interviu realizat de Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, "Observator Cultural", 2010, nr. 517, p. 10.
[18] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc. Către o tipologie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 43.
[19] Alexandru Cistelecan, *Ostatic al clişeului*, în *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică,* Editura Aula, Braşov, 2003, p. 27.
[20] Alexandru Cistelecan, *Modern-antimodern-postmodern*, în *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică,* Editura Aula, Braşov, 2003, p. 17.
[21] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, prefaţă la Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 9.

şi ea – adevărata ei fiinţă atunci?"

(*poezia e altceva?, versuri*, Ivănescu, 1968: 55)

Sub pretextul de natură livrescă („am citit un sfat către un tânăr poet"), Mircea Ivănescu comite 'erezia epicităţii', înşiruind tocmai acele episoade decupate din cotidian, pe care „nu" vrea să le povestească: „să nu povestesc cum", „să nu spun nimic despre", „să nu mărturisesc". Declarându-se inamicul lui Cratylos, al reprezentării realităţii în poezie, prin comentariul ironico-naiv „aşa scrie", personajul-poet pledează, de fapt, pentru o poezie apropiată de gradul 0 al scriiturii, inspirată din datele banale ale existenţei, care să surprindă „adevărata ei fiinţă". Urmează un ciudat dialog de unde reiese opoziţia faţă de retorica tradiţională, deoarece imperativului „poezia / trebuie să fie vorbire interioară" i se opune, pe un ton scandalizat replica: „adică tot eu să vorbesc despre faţa ei înecându-se, căutându-şi / respiraţia?". Atitudinea contra convenţionalismului literar şi chiar lingvistic se manifestă prin refuzul de a verbaliza, pentru că imaginea acustică ce ar descrie fiinţa, mişcările, gândurile proprii ar falsifica realitatea şi nu ar fi decât „felul în care eu vorbesc / despre faţa ei". Obiectivarea, impersonalitatea apar ca o iluzie eului creator, fiind redusă la un fel de tehnică poetică, în timp ce adevărul poeziei e *altceva*, acel inefabil care poate fi doar sugerat, nu şi explicat. Poezia autentică, înţeleasă în sensul etimologic, ca poein (gr. *poiema* < *poein* – "a face"), se face în prezentul trăirii, iar tentativa de rememorare a lui nu poate fi decât o replică imperfectă. Conştiinţa caracterului irepetabil al „adevărului", al realităţii, al vieţii face parte din asumarea cu luciditate a condiţiei umane. „Teama de neadevăr, de livresc, de faptul că unul sau altul din momentele pe care le trăiesc sunt atât de conforme cu literatura, cu ce ştiu din cărţi" îl determină pe poet să încerce să surprindă o imagine care „ar putea avea un adevăr al ei"[22], însă această imagine se transformă şi ea în literatură.

Oprindu-şi atenţia asupra a doi mari poeţi ignoraţi în anii '60 (Leonid Dimov şi Mircea Ivănescu), Mircea Cărtărescu susţine postmodernitatea definitorie a celui din urmă, fundamentându-şi afirmaţia pe numeroase argumente: reorientarea spre sursele de inspiraţie anglo-saxone, în detrimentul celor franceze şi germane, „biografismul extrem" echivalent cu personismul lui Frank O'Hara, „prozaismul"[23], eliberarea de sub clişeele retoricii tradiţionale, moartea metaforei. Opunându-se încadrării lui Ivănescu în „istoria postmodernă a literaturii române"[24], cum numeşte Radu Vancu teza de doctorat a lui Cărtărescu, atât în articolul din „Timpul" – *Mircea Ivănescu, poet postmodern?*, cât şi în propria teză de doctorat, *Mircea Ivănescu. Poezia discreţiei absolute*, ambele apărute în 2005, autorul primei monografii pertinente a operei lui Mircea Ivănescu deconstruieşte, mai întâi, teza „biografismului extrem". Faptul că „elementele biografice cotidiene" sunt „elegant şi discret ocultate", elimină doar determinantul adjectival „extrem", folosit de Cărtărescu, dar cu siguranţă nu semnifică absenţa totală a biografismului. Acesta există, dar „filtrat prin livresc şi fantast"[25], contopit în peisajul gri al anonimatului, generalizat până la pierderea conturului individual. În plus, Mircea Ivănescu abordează poeticitatea tradiţională într-o manieră parodică, folosind-o excesiv tocmai pentru a-i denunţa clişeele şi pentru a-i transparentiza mecanismele.

În al doilea rând, argumentul că în ciclul *mopetiana* prietenii lui mopete „nu apar niciodată numiţi direct, ci sub denominaţii fanteziste derivate din sonorităţile numelor reale",

[22] Mircea Ivănescu, *O capodoperă nu poate fi – şi nu trebuie să fie – niciodată universală*, interviu realizat de Popescu, Titu, „Vatra", 1983, nr. 11, p. 6.
[23] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 315.
[24] Radu Vancu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreţiei absolute*, Universitatea „Lucian Blaga", Sibiu, 2005, p. 186.
[25] Paul Cernat, *Apărarea şi ilustrarea lui Mircea Ivănescu*, "Bucureştiul cultural", 2008, nr. 6(69), p. 3.

se situează la antipodul afirmaţiei pe care însuşi poetul o face într-un interviu: „Pentru ca să revenim la *mopete*, ceea ce aş putea spune e că poemele de acolo constituie un ciclu strict autobiografic şi datează din perioada când eram redactor la E.P.L.U. Cine-şi mai aminteşte de fosta editură, astăzi devenită *Univers*, va regăsi, sper, atmosfera de acolo: personaje, coridoare, încăperi strâmte, relaţii stabilite între nişte oameni devotaţi literaturii”[26]. Aşadar, atmosfera, colegii de la editură, discuţiile creează o anumită stare interioară, căreia poetul vrea să-i surprindă „adevărul” în poezie.

Între biografism extrem şi non-biografism, soluţia echilibrată ar fi biografismul difuz, care şi-ar găsi expresia, potrivit metaforei „ochiului viu”, în mişcarea pendulatorie de apropiere şi distanţare faţă de propriile trăiri. Delimitarea dintre „biografia interioară” şi „biografia exterioară”[27] nu este atât de categorică, deoarece, potrivit confesiunii poetului din interviul din „Vatra”, 1983, viaţa devine atât de asemenea literaturii, iar literatura încearcă atât de mult să fie asemenea vieţii, încât „valorile livreşti pot să ţină locul valorilor vitale”[28]. Accentul se pune pe „biografia interioară”, dacă ţinem cont de faptul că datele exterioare sunt convertite în interiorităţi şi dacă luăm în considerare faptul că există scriitori care se imersează în lumea cărţilor atât de profund, încât încep să-şi modeleze viaţa după axiologia întâlnită acolo – compară un peisaj din realitatea imediată cu unul întâlnit într-un poem englez sau atmosfera din cameră începe să semene cu cea dintr-un roman poliţist.

Există unele poeme care includ unele evenimente biografice legate de amintirea dureroasă a dispariţiei unor persoane dragi. Rememorarea episoadelor legate de sinuciderea fratelui mai mare, de moartea timpurie a surorii sau de dispariţia mamei este realizată în *Poveste scurtă* din perspectiva conştiinţei adultului, dar care păstrează cu exactitate sentimentele copilului:

Nici n-am fost prea bolnav. În aceeaşi zi,
îmi amintesc, am stat lungit pe covor, în sufrageria mare,
şi am citit cartea „Arcaşul Verde”. Îl invidiasem pe fratele meu
– care rămăsese acasă – pentru că o citea în ajun. [29]

Alternarea lui *atunci* şi *acum* nu face decât să sporească impresia de fuzionare a prezentului în care poetul scrie cu prezentul amintirii, indeterminarea temporală fiind cea care creează un efect de ambiguitate, în a cărui ceaţă se mişcă atât poetul, cât şi cititorul. Din timp în timp poetul, desprinzându-se din narcoza acelei amintiri, presără, cu luciditate, avertizări pline de regret asupra caracterului iluzoiu al încercării de reconstituire prin intermediul plăsmuirii poetice:

Acum, după aproape o viaţă, sunt în oraşul acesta –
stau în restaurantul de jos – unde atunci n-am intrat –,
şi beau alcool tare. A trecut, într-adevăr, o viaţă.
(*poveste scurtă*, Ivănescu, 1968: 85)

Timpul amintirii înglobează un alt timp, mai îndepărtat, ca într-o povestire în ramă cu mai multe situări în temporalitate, de o concentricitate descendentă spre izvoarele

[26] Mircea Ivănescu, *Lirismul în poezie e întotdeauna ţelul pe care autorul însuşi nu poate şti dacă l-a atins*, interviu realizat de Flămând, Dinu, „Amfiteatru”, 1978, nr. 4, p. 12.
[27] Radu Vancu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreţiei absolute*, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu, 2005, p. 9.
[28] Ştefan Aug. Doinaş, „Sol major şi la minor”, în *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 231.
[29] Mircea Ivănescu, *Poveste scurtă*, în *Versuri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 85. Pentru celelalte poeme din acelaşi volum, care urmează a fi citate, se va folosi notaţia (*poveste scurtă*, Ivănescu, 1968: 85-86).

chronosului, iar selecţia episoadelor, aparent involuntară, este realizată în funcţie de intensitatea durerii care l-a marcat:

Mama se bucurase mult de ocazia aceea să meargă la mare,
fusese cu ani înainte, când fratele meu şi sora care a murit
înainte de naşterea mea erau mici.
Mama a mai fost după aceea la mare odată –
după ce s-a sinucis fratele meu – cam la cinci ani după ce eu
i-am risipit acea bucurie cu boala mea bruscă.
A mai vrut să meargă o dată, încă mulţi ani mai târziu,
în vara dinaintea iernii când a murit. Medicii nu i-au dat voie.
(*poveste scurtă*, Ivănescu, 1968: 85-86)

Discursul înregistrează cu precizie, aparent neutră, amintiri, fără a expune la modul vulgar-lamentativ micile invidii ale copilului de atunci, frustrarea legată de interdicţia de a intra în „restaurantul de jos", curiozitatea legată de moartea surorii mai mari şi, apoi, absurdul sinuciderii fratelui, vinovăţia pentru farsa pe care o joacă mamei (mimând starea de rău pentru a rămâne acasă), din cauza căreia ea însăşi nu mai ajunge să recontruiască o clipă adevărată din trecutul ei. În aceasta constă rebeliunea intimităţii, evitarea exuberanţei şi a metaforismului prin simplitatea cuvintelor folosite, dar care exprimă sentimente atât de adânci. Dincolo de vorbele meşteşugite, de sentimentul imposibilităţii de a spune adevărul sau de a recupera un fragment existenţial pierdut, se ascund spaime, vinovăţii, frustrări. Lectura în cheie biografistă ar însemna un regres estetic, însă corelarea cu evenimentele reale poate servi la descoperirea dialecticii denudare-camuflare sufletească. Lirismul – văzut ca o convorbire telefonică a eului cu sinele, potrivit concepţiei poeţilor personişti americani – are un grad mai mare de profunzime, deoarece se desfăşoară sub protecţia unei măşti. Emoţia autobiografică devine autonomă în cadrul poeziei, „e perfect obiectivată, înstrăinată pentru a deveni mai profund subiectivă"[30]. Poezia poate lumina anumite paliere ale unei existenţe extrem de interiorizate, poate explica unele frământări ale sinelui sau fuga de teroarea istorică în spaţiul securizant al lumii ficţionale.

Mircea Ivănescu, născut la 26 martie 1931, a avut un frate mai mare cu zece ani, Emil Ivănescu (8 august 1921), cu care nu a legat o prietenie foarte strânsă, dar în umbra personalităţii căruia a crescut. După moartea prematură a unei surori – eveniment petrecut înainte ca poetul să se fi născut – atomsferera din casă devine una rigidă şi apăsătoare: „Părinţii mei pierduseră un copil, aproape de vârsta fratelui meu, şi asta a fost pentru ei o lovitură care a lăsat urme în psihologia lor şi în atmosfera din casă şi din familia noastră."[31] Mai târziu, fratele mai mare, care era student la medicină, "o natură hipersensibilă şi depresivă"[32], se sinucide. Regretabilul gest fusese premeditat şi anunţat printre prieteni (între care se numără Alexandru Vona şi Dinu Pillat), însă amânările repetate au creat impresia unei false alarme. A doua moarte a unui copil din familia Ivănescu a reprezentat o "dramă totală" şi i-a marcat atât pe părinţi, cât şi pe unicul copil rămas în viaţă, un soi de "supravieţuitor", care a fost "împins într-un statut de excepţie, a devenit obiectul unui tratament care m-a scos

[30] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, prefaţă la Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 23.
[31] Mircea Ivănescu, în *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Eclesia, Nicula, 2004, p. 36.
[32] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, prefaţă la Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 21.

cu adevărat dintr-o viaţă, să spunem normală”[33]. Umbrele celor doi copii morţi ai familiei, regretul şi vinovăţia părinţilor sunt aruncate asupra copilăriei celui rămas să trăiască cu fantomele amintirii şi să compenseze tot ce nu au realizat ceilalţi fraţi. Modelul fratelui îi va influenţa atât raportarea la evenimentul final al vieţii, cât şi concepţia despre artă, aşa cum se va observa mai târziu. În ceea ce priveşte primul aspect, Mircea Ivănescu chiar mărturiseşte că a plănuit multă vreme propria sa sinucidere, găsise şi un motiv foarte puternic pentru a se justifica, ce nu avea de a face cu „contrarietăţi personale”, ci cu un fel de nevoie de confirmare a tăriei de caracter necesară unui astfel de act: „Îmi venea tot pe atunci foarte simplu să cred că eu aş fi în stare să mă sinucid, fără niciun fel de ezitare – acum parcă n-aş mai crede asta. Nu m-am sinucis, fireşte”[34]. Tragismul morţii marchează perioada care ar trebui să fie doar seninătate şi inocenţă, distrugând, astfel, ‘mitul vârstei de aur’.

Cu referire la modul în care scriitorul Emil Ivănescu a influenţat concepţia ulterioară a fratelui în vârstă de doar 12 ani la dispariţia sa, dar care cu siguranţă a avut acces la creaţia sa literară, se pot observa, la o lectură paralelă a operei celor doi, foarte multe asemănări. Pentru multă vreme singurul text semnat Emil Ivănescu a fost *Artistul şi moartea,* cu arhitextul „teatru interior”, publicat în singurul număr al revistei „Agora” din 1947, interzisă mai apoi de cenzură, realizată de Ion Caraion şi Virgil Ierunca. Mult mai târziu, în 2007, apare volumul cu titlu omonim, care reuneşte piesa deja cunoscută, alături de alte piese, cum ar fi *Dialogiile Psihopatului, Colocviile sfârşitului de noapte,* două jurnale, unul în română şi celălalt în franceză, note dintr-un carnet, cinci texte în proză, care încearcă formula schiţei, a nuvelei şi chiar a unui roman şi nişte scrisori. Cu toate că Emil scrie „teatru interior”, iar Mircea Ivănescu poezie, este evidentă aceeaşi preferinţă pentru autenticitate şi estetism, ambii fiind învinuiţi de „curgerea proustiană” a scrisului, de obsesii autobiografice, dar şi livreşti. Surprinderea unor stări emoţionale sub forma cea mai epicizată cu putinţă (divagaţii, paranteze, reiterări), intruzuinea teatralităţii, dar şi a biograficului atestă o interferare a genurilor specifică doar capodoperelor. Originalitatea celui dintâi frate constă în obsesia pentru „grăbirea morţii”, pentru „destraneizarea straniului”[35], care sunt ridicate la rangul de proiect existenţial – idee pe care, din fericire, Mircea nu a preluat-o sau, mai bine zis, nu a materializat-o. Recuperarea ca scriitor a lui Emil Ivănescu este posibilă prin grija Ralucăi Dună, cea care realizează ediţia şi postfaţa volumului şi antrenează în receptarea creaţiei acestuia prieteni sau apropiaţi, cum ar fi Alexandru Vona, Alexandru George, Matei Călinescu, dar şi pe fratele Mircea Ivănescu, care scrie o scurtă notă biografică.

Cunoscând îndeaproape opera celor doi scriitori cu numele Ivănescu, Raluca Dună se numără şi printre receptorii mai tineri care se pronunţă la modul pozitiv în legătură cu caracterul biografist al versurilor. Ea consideră că biografismul este o metodă de reconstruire „pe căi ocolite” a unul lirism autentic profund, alături de naraţiune şi relatarea anodinului cotidian. „Spaime urâte”[36] din copilărie transpar din versuri care au ca punct de plecare biografia exterioară, dar care articulează un nou univers, autonom, învestit cu noi caracteristici şi sentimente, uneori mai puternice şi mai autentice decât realitatea. Această combinaţie între sinceritate şi obiectivitate, inconsistenţa eului, efasarea limitelor dintre biografic şi ficţional, camuflarea lirismului în spatele unui discurs denotativ sau în spatele

[33] Mircea Ivănescu, în *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Eclesia, Nicula, 2004, p. 36.
[34] Ibidem, p. 33.
[35] Delia Ungureanu, *Requiem pentru Emil Ivănescu* , “Observator cultural”, 2007, nr. 98 (355), p. 17.
[36] Raluca Dună, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „Viaţa românească”, 2004, nr. 6-7, p. 37.

unor personaje creează impresia de plâns cu ochii altuia (ca să trimitem la o metaforă din titlul unui poem din primul volum) – asemănătoare cu ideea personistă de vorbire cu sinele la telefon – şi dau o notă unică poeziei lui Mircea Ivănescu în peisajul şaizecist.

Influenţa pe care au avut-o lecturile din Frank O'Hara, Robert Frost, Robert Lowell sau traducerile din „Joyce, Kafka, Musil, Faulkner, ca să nu mai vorbim de poeţi, precum T. S. Eliot"[37], este mărturisită de Mircea Ivănescu într-un interviu recent din "Observatorul cultural". Pentru O'Hara, care aduce la rangul de regulă supremă eliminarea determinărilor limitative din orice fragment al existenţei, inclusiv din manifestarea artistică a individului uman, poeticul nu trebuie căutat deliberat, deoarece poate exista în forma cea mai autentică, în ceea ce i se întâmplă şi nu în edificiul elaboral, artificial şi falsificator al minţii lui. „Autenticul impresiei", activităţile cotidiene şi banale, „întâmplarea nudă fără preambul şi fără finalitate"[38] sunt cele care pot să reconstituie poeticul risipit la întâmplare printre sau în datele realităţii. Asumarea existenţei exterioare ca materie a poeticului permite inserarea biograficului şi apropierea generică de jurnal, un „jurnal intim" care nu este scris programatic la sfârşitul unei zile, ci „ceas de ceas şi uneori clipă după clipă, consemnat pe viu, din mers"[39]. Transformarea cotidianului evanescent – a unui loc, a unei ambianţe naturale sau a unei stări emoţionale – în imanenţă poetică se face cu o spontaneitate firească, dezbrăcată de haina retoricii tradiţionale. Atmosfera copilăriei invocată în *Autobiographia literaria* de către poetul american se apropie prin naturaleţea reconstituirii de atmosfera din poemul *Poveste scurtă*, ambii copii fiind proiectaţi în singurătate şi autoizolare: „*Când eram copil* / *mă jucam într-un* / *colţ în curtea şcolii* / *absolut singur. […]* // *Oricine mă căuta* / *mă piteam după un* / *pom şi strigam „sunt* / *orfan".*[40]

Lirismul care transpare din aceste versuri este marcat de natura retrasă şi antisocială, de tendinţa de a sfida regulile şi convenţiile, fapt ce se păstrează şi în personalitatea adultului de mai târziu. Tensiunea dintre realitatea exterioară, care îl modela după anumite canoane uniformizatoare, şcolare, probabil, şi dorinţa de a li se opune cauzează alienarea, fuga de ceilalţi şi necesitatea de autodefinire a sinelui în singularitate, fără raportare la ceilalţi. Distanţarea temporală este asemănătoare cu cea din poemul lui Ivănescu, semnalată prin adverbul „acum", diferenţa constând doar în tonul autoironic, care nu poate fi folosit într-un context atât de grav cum este cel al morţii persoanelor dragi: „*Şi iată-mă acum în* / *toiul frumuseţii* / *scriind aceste poeme!* / *Imaginează-ţi!*" (*Autobiographia literaria*, O'Hara, 1980: 17).

Adresarea unui *tu* imaginar poate fi adresarea către eul de la celălalt capăt al telefonului sau o formă de dedublare a sinelui, o punte de comunicare ce se stabileşte între „două entităţi" şi nu între „două pagini" ale unei cărţi. Plonjonul în imediateţe – mai degrabă decât în imponderabil –, în circumstanţialul imprevizibil, generează o mişcare spontană, o asociere neaşteptată de emoţii. Poeticul este pentru poetul personist ceea ce i se întâmplă şi ceea ce poate surprinde cu fidelitate în poemele sale şi nu ceea ce îşi propune programatic să creeze, oroarea de intenţionalitate, de convenţii şi constrângeri academice explicând de ce

[37] Mircea Ivănescu, *Nu ştiam niciodată ce se va produce în poezie*, Interviu realizat de Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, "Observator Cultural", Bucureşti, 2010, nr. 517, p. 10.
[38] *Şerban Stoenescu*, *Poemul ca gest*, în Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, trad. Constantin Abăluţă şi Şerban Stoenescu, pref. Şerban Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 9.
[39] Ibidem, pp. 9-10.
[40] Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, trad. Constantin Abăluţă şi Şerban Stoenescu, pref. Şerban Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p.17.

manifestul literar al personismului este dat publicităţii abia după câţiva ani de la scrierea lui. Ceea ce nu vom găsi niciodată la O'Hara sunt referinţele culturale ostentative, deoarece, pentru el, „aluzia culturală are un caracter intim, personal", iar „erudiţia" se află „la polul opus al vitalităţii poetului"[41]. La Mircea Ivănescu, însă, interferarea culturalului cu existenţialul este firească având în vedere natura livrescă a poetului, dar şi influenţa pe care fratele mai mare, care dovedeşte o vădită înclinaţie spre enciclopedism şi livresc în creaţiile sale, a avut-o asupra sa.

Dacă tangenţa thanatos-ului din existenţa reală marchează poezia lui Mircea Ivănescu, a cărui memorie afectivă este bântuită de amintirea surorii şi a fratelui mort, aceeaşi amprentare a accidentalului asupra sensibilităţii poetice poate fi observată şi la Frank O'Hara, în poeme precum *To my Death Father* sau *The Day Lady Died*. Dar tentaţia extincţiei, pe care Mircea Ivănescu o mărturiseşte, nu mai există la poetul American. El se situează la celălalt pol, cel al refuzului morţii şi, prin acesta, al mărturisirii indirecte a dorinţei de viaţă (*To my Death Father*) sau al ironizării sinuciderii mamei (*To my mother*). Ironia, în schimb, lipseşte în poemele ivănesciene scrise la puţin timp după moartea mamei, care închid ecouri biografice, cum ar fi *Pisica se leagă de casă*, *Dimineaţa cu ploaie*, *Despre moarte ca revedere.* Deconstruirea clişeelor de gândire, care închipuie moartea ca pe o revedere este urmată de abolirea celor două obsesii ale lui Ivănescu, timpul ("pe urmă timpul îşi pierde orice înţeles", "Pe urmă nu mai este niciun pe urmă, / dar nici vreun acum, şi nu mai este nici moarte", *despre moarte ca revedere*, Ivănescu, 1968: 81-82) şi adevărul ("dar adevărul nu mai însemnă aici nimic", *despre moarte ca revedere*, Ivănescu, 1968: 82).

Biografismul difuz, ca exprimare a propriei interiorităţii contopite cu livrescul, devine irecognoscibil prin utilizarea măştilor ironice, dar amprenta vocală a celui care se ascunde în spatele măştii rămâne aceeaşi. „Ascunsul fascinează", începea binecunoscutul eseu, *Vălul Penelopei,* al lui Jean Starobinski, iar retragerea aceasta timorată în spatele hainei personajului, reuşeşte să suscite curiozitatea estetică. Ceea ce atrage nu este descifrarea evenimentelor biografice sau bibliografice – care servesc drept pretext poemelor – sau reconstituirea eului social din spatele măştilor, ci însuşi procesul de ademenire şi ascundere, de revelare şi camuflare a unei personalităţi cu viziunea ei artistică şi cu filosofia specifică.

SURSE

Ivănescu, Mircea, *Versuri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Ivănescu, Mircea, *Versuri*, postfaţă de Ion Bogdan Lefter, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996, p. 17.

Ivănescu, Mircea, *Lirismul în poezie e întotdeauna ţelul pe care autorul însuşi nu poate şti dacă l-a atins*, interviu realizat de Flămând, Dinu, „Amfiteatru", 1978, nr. 4, p. 12.

Ivănescu, Mircea, *Confluenţe. Albert Camus*, "Steaua", Cluj, 1968, nr. 1, pp. 115-125.

Ivănescu, Mircea, *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram,* Editura Eclesia, Nicula, 2004.

Ivănescu, Mircea, *Nu ştiam niciodată ce se va produce în poezie*, interviu realizat de Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, "Observator Cultural", 2010, nr. 517, pp. 8-11.

Ivănescu, Mircea, *O capodoperă nu poate fi – şi nu trebuie să fie – niciodată universală*, interviu realizat de Titu Popescu, „Vatra", 1983, nr. 11/ p. 6, nr. 12/ p. 12.

[41] Şerban Stoenescu, *Poemul ca gest*, în Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, trad. Constantin Abăluţă şi Şerban Stoenescu, pref. Şerban Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 11.

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, prefaţă la Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Cernat, Paul *Apărarea şi ilustrarea lui Mircea Ivănescu*, "Bucureştiul cultural", 2008, nr. 6(69), p. 3.

Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc. Către o tipologie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Cistelecan, Alexandru, *Monografie, antologie comentată, receptare critică,* Editura Aula, Braşov, 2003.

Constantin, Ilie, *Adâncimea suprafeţelor,* „România literară", 2003, nr. 44, p. 12.

Doinaş, Ştefan Aug., „Sol major şi la minor", în *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Dună, Raluca, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „Viaţa românească", 2004, nr. 6-7, p. 37.

Llosa, Mario Vargas, *Scrisori către un tânăr romancier*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

Moraru, Cornel, *Vitalitatea livrescului*, „România literară", 1991, nr. 13, p. 5.

O'Hara, Frank, *Meditaţii în imponderabil*, trad. Constantin Abăluţă şi Şerban Stoenescu, pref. Şerban Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

O'Hara, Frank, *Personism: A Manifesto*, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkelez, Los Angeles, London: University of California Press. 1995.

Ungureanu, Delia, *Requiem pentru Emil Ivănescu* , "Observator cultural", 2007, nr. 98 (355), p. 17.

Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreţiei absolute*, Universitatea „Lucian Blaga", Sibiu, 2005.

Vancu, Radu, *Poezie şi individuaţie*, „Steaua", 2007, , nr. 3, p. 20.

Acknowledgements: Studiul acesta este rezultatul cercetării sprijinite financiar în cadrul proiectului POSDRU/88/1.5/S/47646, cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

TITU MAIORESCU – TRADIŢIONALIST ATIPIC

Drd. Călin CRĂCIUN
Universitatea „Petru Maior”, Tîrgu-Mureş

*Lucrarea **Titu Maiorescu – tradiţionalist atipic**, vizează controversa prezentă în istoriografia literară românească cu privire la încadrarea criticului de direcţie al perioadei junimiste fie în categoria conservatorilor radicali sau a tradiţionaliştilor, fie în cea a liberalilor sau a occidentalofililor. Lucrarea reanalizează opera critică maioresciană şi demonstrează erorile pe care s-a întemeiat exegeza ce-l încadrează pe ideolog în cele două categorii, revelând totodată în mod original semnificaţia celebrei şi derutantei teorii a „formelor fără fond” şi principiile pe baza cărora a fost formulată de Titu Maiorescu.*

Cuvinte-cheie: *tradiţionalist atipic, forme fără fond, conservatorism*

Ca lider al „Junimii”, Titu Maiorescu are în resorturile intime ale viziunii sale asupra culturii suficientă complexitate pentru a fi derutantă până la neînţelegerea ei cu maximă claritate chiar şi astăzi. A fost Maiorescu un autohtonist[1], cum a fost mai mereu considerat[2], sau un europenist cumpătat, cum a ajuns să-l considere astăzi Nicolae Manolescu[3], încercând să anuleze distanţa dintre teoria „formelor fără fond” şi lovinescianism[4], adoptând fără rezerve opinia lui Ciprian Şiulea[5]? Argumente se găsesc pentru ambele variante, de unde şi sursa dificultăţilor hermeneutice. Criticul a fost, vom vedea, un tradiţionalist de o factură aparte, ieşit din cadrele în care a fixat apoi concepţia românească termenul ca atare, fiind dispus să conducă evoluţia culturii româneşti în sens european, fără ca aceasta să lezeze în vreun fel

---

[1] George Călinescu este cel care îl plasează pe Maiorescu direct în aria spiritului sămănătorist, făcându-l chiar teoretician al „spiritului naţional”: „Estetica poetică a lui Maiorescu era hotărât rudimentară. Toate ideile *Sămănătorului* sunt în Maiorescu şi totuşi criticul a fost atacat ca adversar. De altfel toate ideile temeinice ale criticei noastre ca şi toate platitudinile vin de la Maiorescu. El este întâiul formulator, încă timid, al «specificului naţional» în spiritul filozofiei lui Shopenhauer. [...] Shopenhauer este rasist şi pune limba germană mai presus de oricare alta.” De asemeni, nu se sfieşte să-l considere apărător al poporanismului: „Maiorescu protestează împotriva cui dă poporanismului «înţelesul defavorabil» şi are o predilecţie vădită pentru poezia populară şi pentru autorii de origine rurală: Creangă, Slavici, Popovici Bănăţeanul, O. Goga.” Ambele citate sunt din George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982, p. 413.

[2] Un tablou al receptării criticului din unghiul aderenţei sale la teoria specificului naţional se regăseşte în Titu Popescu, *Specificul naţional în doctrinele estetice româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, pp. 88-111, cap. „Aspecte doctrinare ale esteticii specificului naţional”. De asemeni, util în acest sens este şi volumul lui Doru George Burlacu, *Revenirea la Maiorescu (1963-1993)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997.

[3] „Cel care dăduse tonul în schimbarea canonului romantic nu părea dispus, patruzeci de ani mai târziu, să meargă atât de departe ca Duiliu Zamfirescu bunăoară. Corespondenţa dintre ei este foarte elocventă în această privinţă. În voinţa de reformare canonică, la fel ca în toată acţiunea sa, Maiorescu rămâne un cumpătat, neiubitor de radicalisme, preferând calea de mijloc.” – în Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 365.

[4] *ibidem*, pp. 367-368.

[5] Ciprian Şiulea, în cartea sa, intitulată *Retori, simulacre, imposturi. Cultură şi ideologie în România*, Editura Compania (AltFel), Bucureşti, 2003, cap. „Maiorescu şi românii”, pp. 68-130, reinterpretează opera maioresciană, ajungând la concluzia că liderul mişcării junimiste era, contrar opiniei comune, un europenist mai degrabă de factură liberală, întrucât celebra teorie a formelor fără fond ar fi tocmai expresia nevoii de aducere din lumea occidentală nu doar a formelor, ci şi a fondului care le-a creat. Ba mai mult, ar fi dispus să adopte chiar şi „formele fără fond”.

conservatorismul său funciar. E drept, dificultăţile înţelegerii adecvate a teoriei „formelor fără fond" sunt generate de faptul că Maiorescu nu oferă explicit o clarificare impecabilă a ideologiei sale. Dar indiciile care pot constitui punctele de sprijin ale înţelegerii adecvate sunt, bineînţeles, prezente implicit în cadrul operei. Pentru a demonstra că această opinie este corectă, voi reanaliza opera maioresciană în paralel cu demontarea demersului lui Ciprian Şiulea.

În sinteză spus, Ciprian Şiulea susţine că întreaga posteritate maioresciană nu a înţeles corect teoria formelor fără fond, Garabet Ibrăileanu[6] declanşând, prin plasarea ei sub confiniile conservatorismului, eroarea de interpretare care decriptează teoria ca fiind una împotriva adoptării formelor europene deoarece ele nu corespund fondului românesc, ceea ce le face nefuncţionale, le transformă în „forme goale", „stafii fără trup" etc. În exegeza lui Ciprian Şiulea, teoria formelor fără fond ar susţine, dimpotrivă, că formele occidentale trebuie aduse în România cu tot cu fondul lor:

„De fapt, el [Maiorescu - n.n.] spune (şi aceasta constituie esenţa teoriei formelor fără fond) că, dacă o formă instituţională este adoptată, atunci ea trebuie implementată complet, cu toate consecinţele ei logice şi toate mecanismele subsecvente, fără de care nu poate funcţiona."[7]

Maiorescu nu susţine deci niciunde că românii ar trebui să urmeze o altă cale decât cea europeană, idee cu care sunt şi eu perfect de acord. Ceea ce însă cred că nu mai coincide în interpretarea lui Ciprian Şiulea cu însăşi teoria maioresciană – şi aici avem cheia rezolvării problemei – este modalitatea prin care s-ar împlini dezideratul.

Un alt punct important de sprijin pentru susţinerea direcţiei europene a teoriei maioresciene este pentru demersul lui Ciprian Şiulea lipsa criteriilor de selecţie a formelor inacceptabile de cele care ar putea să-şi producă singure fondul:

„De altfel, nicăieri nu apare un criteriu care să permită delimitarea strictă a formelor complet lipsite de fond, deci inacceptabile, de cele care puteau să-şi creeze un fond propriu adecvat."[8]

Însă aici e o dublă eroare, care a generat apoi neînţelegerea adecvată a modalităţii prin care vedea criticul de direcţie împlinit visul său de progres civilizaţional. Mai întâi, Maiorescu are în mod clar un criteriu prin care delimitează foarte strict formele „stricăcioase", evident mai cu seamă în „Direcţia nouă în poezia şi proza română"(1872), articol pe care, tocmai pentru a-mi proba opinia, îl voi reinvestiga mai pe îndelete[9].

Într-adevăr, articolul lui Maiorescu conţine, în partea lui de început, un fragment care, rupt din context, dă glas unui europenism radical:

„Va avea România un viitor? Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica şi a purta sarcina culturei? Căci cultura e o sarcină care cere şi consumă neîntrerupt

[6] În tomul său, *Spiritul critic în cultura românească* (1909), reprodus, pe baza ediţiei a II-a (Viaţa românească, Iaşi, 1922) în G. Ibrăileanu, *Opere*, 1, Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
[7] În Ciprian Şiulea, *Idem*, p. 76.
[8] *Ibidem*, p. 86.
[9] Voi folosi ca referinţă Titu Maiorescu, *Opere*, Vol. I, Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1978; Vol. II, Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, Vol. III, Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

puterile vitale ale unei naţiuni. Va putea să păşească în lucrare paşnică pe aceeaş cale pe care civilizaţia apuseană a adus atâta bine omenirii?"[10]

Dar apoi prezintă laudativ noua direcţie pe care o urmează literatura română, ca reflectare a căii pe care o urmează „spiritele din societatea de astăzi", iar această direcţie este tocmai cea europeană, dar în acelaşi timp vizează şi alimentarea ei din resursele spirituale autohtone[11].

Să înţelegem însă mai bine această diferenţă dintre direcţia nouă şi cea veche, întrucât ea dezvăluie criteriul esenţial al stabilirii graniţei dintre formele dezirabile şi cele indezirabile. Care era deci direcţia sau starea veche a culturii şi literaturii române? Tocmai îndepărtarea de acel element specific naţional prin imitarea formelor occidentale, fără ca produsul nou să fie rezultatul firesc al mecanismelor autohtone (adică al fondului românesc), idee recurentă în cadrul operei maioresciene[12]. În aceeaşi linie se înscrie întregul articol polemic prin care-l apără pe Caragiale de acuzaţiile de imoralitate şi trivialitate aduse comediilor sale, în care e exprimat un autohtonism destul de radical, pe baza căruia denunţă, ca şi comediile însele, „spoiala de civilizaţie occidentală". Acum nici măcar de formele ei nu am mai avea nevoie, astfel că suntem în faţa unei ipostaze radicale a teoriei formelor fără fond, cea atât de titrată de tradiţionalişti, bazată pe o autarhie totală.[13]

A doua eroare realizată este cea legată de credinţa că europenismul maiorescian ar fi dovedit de faptul că acesta ar pleda pentru împrumutul acelor forme ce şi-ar crea singure fondul. Ba chiar, exagerarea merge atât de departe încât nici măcar formele fără fond care în discursul maiorescian apar indezirabile, în lăuntrul fiinţei criticului ar fi de fapt acceptabile:

„De altfel, nicăieri nu apare un criteriu care să permită delimitarea strictă a formelor complet lipsite de fond, deci inacceptabile, de cele care puteau să-şi creeze un fond propriu adecvat. Cred că lucrul se datorează în primul rând faptului că Maiorescu nu-şi propune nicăieri să le cenzureze serios pe primele."[14]

Să ne întoarcem deci la textul maiorescian, „În contra direcţiei de astăzi în cultura română" (1868), unde criticul îşi expune teoria formelor fără fond, pentru a verifica. Articolul este prilejuit de observaţia că revistele „Transilvania" şi „Familia" nu ar face altceva decât să se înscrie în atmosfera generală, dominată de falsitate:

„Foaia *Transilvania* şi atâtea alte foi literare si politice ale românilor sunt aşa de slab redactate, aşa de stricăcioase prin forma şi cuprinsul lor, fiindcă trăiesc într-o atmosferă

[10] *Ibidem*, I, p. 157.

[11] *Ibidem*, I, p. 158: „Din norocire, o reacţie salutară a spiritului nostru literar se constată în producerile ultimilor patru ani. Noua direcţie, în deosebire de cea veche şi căzută, se caracterizează prin simţimânt natural, prin adevăr, prin înţelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datoreşte civilizaţiei apusene *şi totodată prin păstrarea şi chiar accentuarea elementului naţional*." [s.n.].

[12] *Ibidem*, I, pp. 140, 185-186 şi în II, p. 19.

[13] E vorba de „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885), în *Ibidem*, II, pp. 41-42: „[...], şi mărginindu-ne la revelarea meritului necontestabil al comediilor autorului nostru, putem constata şi recunoaşte acest merit în scoaterea şi înfăţişarea plină de spirit a tipurilor şi situaţiilor din chiar miezul unei părţi a vieţei noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine.
Şi oare acesta este puţin lucru? Oare nu este aici un adevărat început de literatură dramatică naţională, independentă, trăind din propriile sale puteri, în înţelesul aceleiaş mişcări intelectuale sănătoase, în care sunt şi *Novelele* lui Slavici, şi Amintirile lui Creangă, şi *Copiile de pe natură* ale lui Negruzzi, şi *Poeziile* lui Eminescu – mişcare deşteptată în literatura noastră din acea culegere de poezii populare prin care Alecsandri a îndreptat spiritul tinerimii de astăzi spre izvorul veşnic al tuturor inspiraţiilor adevărate: simţirile reale ale poporului în care trăim, şi care simţiri numai întrucât sunt oglindite prin artă în această realitate a lor devin o parte integrantă a omenirii exprimată în forma literară?"

[14] În Ciprian Şiulea, *Op. cit.*, p. 86.

stricată şi se inspiră de ideile si de simţimintele ce caracterizează marea majoritate a «inteligenţelor şi anteluptătorilor» români. Viţiul radical în ele, şi, prin urmare, în toată direcţia de astăzi a culturei noastre, este *neadevărul*, pentru a nu întrebuinţa un cuvânt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public."[15]

Cheia este deci de a înţelege ce înseamnă *neadevărul*, iar pentru aceasta, Maiorescu îi caută sursele. El crede că românii au căzut pradă neadevărului din două cauze. Prima ar fi „barbaria orientală", de care am scăpat însă odată cu îndreptarea spre Europa[16].

Trebuie să recunoaştem neapărat că până în acest punct criticul pare a manifesta o occidentalofilie totală, în paralel cu antibalcanismul pe care îl manifestă consecvent. Dar imediat şi începe să exprime a doua cauză, denunţând modul defectuos în care s-a făcut această „occidentalizare", adică aducând doar formele europene (în special instituţii), fără însă ca tinerii care le-au adus să şi înţeleagă că formele sunt produse de mecanismele interne ale unei civilizaţii, de fondul ei spiritual. Adică nu formele produc fondul, ci fondul creează forme. Modul în care au încercat deci paşoptiştii – căci pe ei îi vizează Maiorescu – să civilizeze mediul românesc este tot o sursă a *neadevărului*:

„Căci nepregătiţi precum erau şi sunt tinerii noştri, uimiţi de fenomenele măreţe ale culturii moderne, ei se pătrunseră numai de efecte, dar *nu pătrunseră până la cauze*, văzură numai formele de deasupra ale civilizaţiunii, dar *nu întrevăzură fundamentele istorice mai adânci, care au produs cu necesitate acele forme şi fără a căror preexistenţă ele nici nu ar fi putut exista*. Şi astfel, mărginiţi într-o superficialitate fatală, cu mintea şi cu inima prinse de un foc prea uşor, tinerii români se întorceau şi se întorc în patria lor cu hotărârea de a imita şi a reproduce aparenţele culturei apusene, cu încrederea că în modul cel mai grăbit vor şi realiza îndată literatura, ştiinţa, arta frumoasă şi, mai întâi de toate, libertatea într-un stat modern." [s.n.][17]

Şi acest pasaj poate fi interpretat tot în sensul europenismului radical, adică drept dezamăgirea criticului că odată cu formele apusene nu a fost importat şi fondul, idee în sprijinul căreia vine şi următoarea concluzie: „Numai aşa se explică viţiul de care este molipsită viaţa noastră publică, adică lipsa de orce fundament solid pentru formele dinafară ce le tot primim."[18] Mai mult, românii sunt criticaţi şi pentru faptul că nu înţeleg necesitatea fondului: „Şi primejdioasă în astă privinţă nu e atât lipsa de fundament în sine, cât este lipsa de orce simţire a necesităţii acestui fundament în public."[19]

Demersul maiorescian continuă apoi arătând cum instituţiile, ştiinţele sau întreprinderile culturale pe care am încercat să le realizăm întocmai cum le-au văzut românii în ţări occidentale sunt în realitate eşecuri. Dar aceasta – fapt de obicei ignorat, deşi este prezent şi în *Discursurile parlamentare* maioresciene[20] – vizează doar demersurile păturii elitiste a societăţii româneşti, nu face referire şi la nivelul „poporului de jos", ceea ce schimbă deja datele problemei:

---

[15] În Titu Maiorescu, *Op. cit.*, II, p. 147.
[16] *Vezi Ibidem*, I, p. 147.
[17] *Ibidem*, I, pp. 147-148.
[18] *Ibidem*, I, p. 148.
[19] *Ibidem*, I, p. 149.
[20] „...ne deprindem cu nişte formule de cultură care sunt esenţiale atmosferei ambiante a ţării unde am studiat, dar care sunt adeseori cu totul nepotrivite cu starea actuală şi uneori cu chiar cu natura poporului român" – rostea Maiorescu de la tribună. *V.* Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra desvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, vol. 3 (1881-1888), Editura Socec, Bucureşti, 1899, p. 199.

„Dar în realitate toate aceste sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, şi astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă şi fără valoare, şi abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. Singura clasă reală la noi este ţăranul român, şi realitatea lui este suferinţa, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare."[21]

De ce insistă aici asupra „abisului" ce desparte elitele, cu spiritul lor corupt de mirajul civilizaţiei, de poporul cu un spirit – putem lesne bănui, dacă ducem până la capăt relaţia opozitivă – încă latent, dar real şi autentic? Explicaţia se iveşte tocmai în momentul în care observăm că alimentată de acest spirit se naşte „direcţia nouă". Mai mult, nu doar că deplânge împrumutul unor forme nefuncţionale, ci Maiorescu îşi exprimă chiar teama de faptul că formele vor denatura fondul românesc latent, atrăgând treptat şi fondul străin:

„Ca să mai trăim în modul acesta este cu neputinţă. Plângerea poporului de jos şi ridicolul plebei de sus au ajuns la culme. Pe de altă parte, prin înlesnirea comunicărilor, vine acum însăş cultura occidentală la noi, fiindcă noi nu am ştiut să mergem înaintea ei. Sub a ei lumină biruitoare va deveni manifest tot artificiul şi toată caricatura «civilizaţiunii» noastre, şi *formele deşerte cu care ne-am îngâmfat până acum îşi vor răzbuna atrăgând cu lăcomie fondul solid din inima străină*." [s.n.][22]

E adevărat, citatul anterior nu străluceşte prin elocvenţă. Pe de o parte conţine admiraţia faţă de civilizaţia avansată a ţărilor europene, în comparaţie cu care noi avem doar o caricatură, pe de altă parte vorbeşte de teama că formele goale aduse vor atrage – repet – şi fondul din care provin, iar criticul deplânge acest din urmă fapt, ca dovadă că imediat şi întrebă pe tonalitatea disperării şi nu fără substanţial retorism dacă mai e vre-o şansă de scăpare:

„Mai este oare timp de scăpare? Mai este oare cu putinţă ca o energică reacţiune să se producă în capetele tinerimii române şi, odată cu despreţul neadevărului de până acum, să deştepte voinţa de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenţii iluzorii?"[23]

Insist aici, chiar sacrificând orice trăsătură pozitivă a stilului printr-o repetare pe cât de supărătoare pe atât de necesară, asupra ideii că Maiorescu nutrea teama că formele străine vor putea denatura un fond românesc implicit, întrucât tot Ciprian Şiulea dă cuvintelor *formele deşerte cu care ne-am îngâmfat până acum îşi vor răzbuna atrăgând cu lăcomie fondul solid din inima străină* o interpretare care mi se pare adecvată sensului vizat de Maiorescu, dar tocmai prin aceasta exegetul cade în contradicţie:

„Comunicarea din ce în ce mai intensă cu Occidentul va expune ridicolul formelor româneşti care îi carichează cultura, dar această simplă punere în contact a originalului şi a copiei bastarde nu va avea automat efectul corectării celei de a doua. Dimpotrivă, spune Maiorescu, FFF [„formelor fără fond" – n.n.] sînt deja un principiu autonom, un cerc vicios ce se hrăneşte din însăşi funcţionarea lui (...)."[24]

Contradicţia e tocmai faţă de cuvintele prezente în cartea sa cu doar două pagini infra, prin care e exprimată concluzia că Maiorescu nu şi-a propus deloc să cenzureze formele complet lipsite de fond, adică tocmai pe acestea care constituie „un cerc vicios" atât de virulent combătut în articolul maiorescian. Iată că a doua eroare de care vorbeam şi-o

[21] În Titu Maiorescu, *Opere*, II, ed. cit., p. 151.
[22] *Ibidem*, I, pp. 151-152.
[23] *Ibidem*, I, p. 152.
[24] În Ciprian Şiulea, *Op. cit.*, p. 84.

„recunoaşte" oarecum, implicit, Ciprian Şiulea însuşi – atâta timp cât nu a semnalat vreo ruptură sau o schimbare de optică în viziunea maioresciană, punând totul însă, cu oarecare precauţie, pe prezumtiva neglijenţă oratorică deformatoare:

„Că Maiorescu a exagerat sau simplificat lucrurile în *Critice* este foarte probabil. Ce pare însă imposibil este ca ele să fie interpretate altfel ca o apărare lipsită de orice echivoc a acestor valori europene, ca o încercare de promovare în România a conţinuturilor lor cel mai propriu."[25]

Să recapitulăm însă. Când critică direcţia greşită a culturii române, Maiorescu spune că ea constă în aducerea unor forme culturale clădite pe baza unui fond diferit de cel românesc, pe care românii nu l-au înţeles şi ca atare formele respective nu funcţionează adecvat, ci denaturează ideea de civilizaţie, astfel că suntem prinşi în mrejele *neadevărului*. Neadevărul se traduce deci: falsitatea unei civilizaţii care nu se construieşte pe baza propriilor valenţe, adică prin lucrarea propriului fond. Dar în articolul în care constată direcţia pozitivă a literaturii române, ca parte a culturii specifice, acelaşi Maiorescu stabileşte că principiul viabil al acestei direcţii noi este tocmai crearea de forme culturale pe baza fondului autohton, a cărui întrupare o găseşte la nivelul spiritului „poporului de jos", pe care îl transpun artistic creatorii valoroşi folosind limba care conţine de asemeni acelaşi spirit. Or aici avem tocmai ceea ce putem numi „teoria formelor cu fond" şi *adevărul* pentru care pledează criticul.

Rămâne totuşi încă o problemă care trebuie rezolvată: De ce criticul îndreaptă România înspre civilizaţia apuseană, dar pe calea manifestării spiritului românesc, creând atâta derută în rândul exegeţilor? Explicaţia nici nu este chiar atât de complicată pe cât pare, atâta doar că a fost mult mai lejer de observat simpla inadvertenţă, cu atât mai mult cu cât Călinescu a şi dat tonul acuzelor de superficialitate a lui Maiorescu[26]. Într-adevăr, ar fi fost necesare nişte lămuriri. În lipsa lor însă, nu ne rămâne decât să căutăm soluţii pe cale hermeneutică. Şi un astfel de demers ne va conduce la concluzia că, în fond, nu e vorba de niciun antagonism – şi semnalez acum că aceasta e principala sursă a tuturor exagerărilor exegetice privitoare la încadrarea criticului în tabăra conservatoare şi a tradiţionaliştilor, respectiv, în cea liberală şi a europeniştilor. Iată şi argumentele.

Să observăm că spiritul românesc sau fondul autohton îl consideră aflat în stare de latenţă la nivelul „poporului de jos" prin care înţelege în general ţărănimea. Aceasta în timp ce elitele sunt fie intoxicate de spiritul balcanic, fie seduse de civilizaţia europeană superioară, dar pe care nu o înţeleg în profunzime. Tocmai de aceea salvarea o vede pe calea iluministă – în sensul ridicării maselor din ignoranţă şi al resuscitării valenţei civilizaţionale pe care o au genuin –, singura care poate dezvălui *adevărul* şi poate crea premisele activării fondului românesc, original, capabil să producă şi forme culturale similare în gradul de civilizaţie cu cele occidentale[27].

Putem acum afirma că civilizaţia occidentală este pentru Maiorescu un etalon la care românii pot ajunge prin mijloace proprii, iar în acest fel integrându-se în familia spirituală

[25] *Ibidem*, p. 81.
[26] Cf. George Călinescu, *Op. cit.*, ed. cit., pp. 404 -406.
[27] „Ne lipseşte activitatea ştienţifică, cercetări originale în toate ramurile ştiinţei sau nu există de loc, sau sunt prea puţine şi prea puţin îndestulătoare. Dar îndeplinirea acestei lipse nu se poate improviza sau lua în întrepriză de comisii guvernamentale; din contră, toate mijloacele de care dispunem trebuiesc deocamdată la un învăţământ mai elementar; şcoale mai multe şi mai bune, profesori din ce în ce mai puţin ignoranţi, încetul cu încetul gustul ştiinţei deşteptat în tinerime, şi apoi speranţa că peste câteva generaţii va începe o mică activitate ştienţifică originală în mijlocul nostru." – extras din „Direcţia nouă în poezia şi proza română")În Titu Maiorescu, *Opere*, I, ed. cit., p 183.

europeană, altfel spus în alotropia ei. Tocmai în această logică se înscrie antibalcanismul funciar maiorescian, căci spiritul poluat de infiltraţiile „barbariei" orientale este înţeles de el ca având o natură noneuropeană, neputând deci constitui un reper civilizaţional pozitiv, cu atât mai mult cu cât este chiar responsabil de înapoierea românilor faţă de ţările occidentale. Important, dacă vrem să-i înţelegem mai întâi lui Maiorescu perspectiva şi abia apoi să o aprobăm sau să o respingem, este acum implicitul ideii că românii au ei înşişi o natură europeană, fiind obiectivată în spiritul latent al „poporului de jos". Totul este deci o chestiune de activare, de trezire din amorţeală a naturii respective, iar mecanismele iluministe tocmai cu acest rol sunt învestite. O confirmare a acestui fapt ne-o oferă tot criticul în „Raportul d-lui T. Maiorescu despre «Poezii populare» de Al. Vasiliu, Aprobat de secţiune la 25 martie 1908"[28].

Mecanismul civilizării româneşti, în ştiuta direcţie europeană, apare aici cât se poate de explicit: 1) admiterea ideii că poporul român are, genetic vorbind, o natură spirituală preponderent europeană; 2) recuperarea din trecut a crâmpeielor de spirit românesc nealterat, prin investigarea creaţiei populare, în virtutea considerentului că la acest nivel este păstrat în stare latentă fondul neaoş – 3) creaţie de forme pe baza acestui fond sănătos („după firea neamului nostru"), admiţând şi forme europene compatibile cu acest fond („altoiri chibzuite") – 4) un spirit iluminist autentic ce să guverneze întregul proces. Inevitabil deci, un astfel de proces va avea ca rezultat, în viziunea maioresciană, atingerea standardelor civilizaţionale caracteristice ţărilor europene avansate.

Observăm acum că autohtonismul lui Maiorescu este perfect compatibil cu europenismul implicat în viziunea sa, atâta timp cât prin Europa înţelege o familie de spirite afine – şi tocmai spre această idee ne conduce atunci când, în „Neologismele" (1881), consideră că limba este depozitarul spiritului etnic iar îmbogăţirea limbii române trebuie realizată prin intermediul franţuzismelor şi italienismelor, nu prin cel al germanismelor, căci primele sunt mai apropiate naturii intime a limbii române[29].

Dar şi împrumutul neologic îl acceptă doar dacă „ne lipseşte cuvântul în limba de până acum, iar ideea trebuie *neapărat* să fie introdusă", aceasta tocmai pentru că – mai ales în cazul germanismelor ce desemnează noţiuni abstracte ieşite dintr-o filozofie „cu idealismul ei mai eretic şi cam pierdut în nori, dar care nu se potrivesc de loc cu inteligenţa mai realistă, mai plastică a geniului limbei române" – „a introduce cu sila asemenea forme de gândiri străine într-o limbă însemnează a-i slăbi elementul ei specific naţional". Cu atât mai semnificativă ne apare aici împotrivirea faţă de germanisme, cu cât educaţia germană a criticului a fost repede considerată un indiciu cert al germanofiliei sale. În realitate însă, germanofilia îi era, totuşi, destul de temperată, oricum, mult sub forţa sentimentului naţional[30]. Şi dacă până aici ceea ce am numit *natura europeană a spiritului românesc autentic*, la fel ca *alotropia spirituală europeană*, se regăsesc doar implicit în cuvintele criticului, iată şi o exprimare mai elocventă, dintr-o disertaţie în care demonstrează necesitatea studiului limbii latine în gimnaziu:

---

[28] „În această culegere găsim parcă oglinda cea mai caracteristică şi credincioasă a întunecării, a pipernicirii, a decăderii sufletului ţărănesc, paralel cu decăderea fizică şi economică. Din cetirea ei cu durere simţi ce trebuie să fi fost ţăranul pe vremea unui Mircea şi a unui Ştefan-Vodă. Pe atunci trupul îi era trup, sufletul suflet, pământul din belşug, vitele vestite în putere şi frumuseţe – şi cântecul pe aceeaşi măsură. Acum trebuie să ne mulţumim cu crâmpeie de ale trecutului, cu ajutorul cărora prin altoiri chibzuite şi răbdătoare îngrijiri să ne îndrumăm iarăş către o viaţă mai deplină şi o sănătoasă renaştere în toate direcţiile, după firea neamului nostru." – *Ibidem*, II, p. 542.

[29] *Ibidem*, I, p. 411.

[30] E vorba de studiul lui Lucian Boia, intitulat *„Germanofilii": elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2009.

„Din cele spuse rezultă: limba latină, având gramatica cea mai riguroasă, având o întindere de sferă care poate îmbrăţişa toate părţile inteligenţei, având, în fine, obiectivarea antică, este studiul fundamental al gimnaziului, nu numai ca studiu teoretic, ci chiar în privinţa morală, şi este totdeodată modelul care ne arată cum instrucţiunea şi educaţiunea se întăresc una prin alta. La acest merit principal şi decisiv al numitului studiu mai vin ca nouă merite *că este deja admis în instrucţiunea popoarelor civilizate şi că, prin urmare, formează astăzi o rădăcină comună a întregei culturi europene etc*." [s.n.][31]

Limba română, deci, ca limbă de origine latină nu poate fi străină, odată cu spiritul etnic, de rădăcina culturii europene. Prin urmare, mersul firesc al românilor înspre Occident este inevitabil în condiţiile în care se eliberează de impurităţile balcanice şi îşi activează energia spirituală genuină, singura creatoare de fond autentic. Un maiorescian ca Mihail Dragomirescu, va continua mai târziu aceeaşi idee, transferând-o în sens doctrinar estetic[32]. Iar un astfel de fond nu poate fi, în viziunea maioresciană, altfel decât similar oricărui popor european neolatin. Acesta este adevăratul chip al europenismului maiorescian, în accepţia sa culturală.

O privire asupra *Discursurilor parlamentare* ale criticului, care stau la temelia exegezei lui Ciprian Şiulea, dezvăluie că se înscriu în aceeaşi linie ideologică tocmai prezentată, dar cred că au fost abordate de Ciprian Şiulea pornind de la premise false.

Prima astfel de premisă este constituită de înţelegerea teoriei maioresciene prin prisma unei percepţii asupra conservatorismului ce îl priveşte strict în ipostaza sa radicală, tratat drept ideologia care se opune progresului, apanajul liberalismului:

„Iată aşadar, din nou, un Maiorescu mai degrabă progresist decât conservator, adept al unor schimbări al căror principiu rezidă în viitor, nu în trecut, încercând să impună conţinuturile învăţământului contemporan al Europei (dar nu sânt şi conţinuturile nişte forme, mai ales în ştiinţa formatoare a pedagogiei?).[33]

Conservatorismul maiorescian nu este definit de obsesia păstrării intacte a stării trecutului. Conservatorismul, în general, de altfel, ca toate doctrinele politice, are ca miză tot progresul sau modernizarea societăţii, dar asigurând dăinuirea valorilor spirituale care au clădit şi definesc societatea respectivă. Se deosebeşte de liberalism tocmai prin intenţia progresului pe calea manifestării valenţei creative a aşa-numitului patrimoniu naţional (valoare colectivă), în timp ce liberalismul face apologia progresului pe calea asigurării condiţiilor de manifestare a libertăţii creatoare individuale (valoare individuală), ceea ce presupune şi posibilitatea înlocuirii în orice moment a valorilor existente cu altele noi, considerate mai evoluate. Că liberalismul nu-şi face un scrupul din recunoaşterea fondului (colectiv) ce generează formele prin forţa creativităţii (individuale, dar în acord cu fondul, cu colectivitatea), dă, în ceea ce ne priveşte acum, diferenţa esenţială între cele două doctrine. Iată de ce teoria formelor fără fond, în înţelesul pe care tocmai l-am desluşit, este eminamente conservatoare, nicidecum liberală.

O altă premisă falsă este de asemeni înţelegerea teoriei formelor fără fond din perspectiva scoaterii lui Maiorescu de sub încorsetările tradiţionalismului atâta timp cât el este un adept al modernizării:

---

[31] *Pentru ce limba latină este chiar în privinţa educaţiunei morale studiul fundamental în gimnaziu?*, în „Anuarul Gimnaziului şi Internatului din Iaşi pe anul scolastic 1862-1863", reprodus în Titu Maiorescu, *Opere*,II, ed. cit., pp. 271-296. Citatul dat se regăseşte la p. 269, § 10. „Rezumat şi concluziuni".

[32] Cf. articolul său, „Adevăr şi naţionalism sau Arta şi cultura", în „Falanga, nr. 20/1927.

[33] În Ciprian Şiulea, *Op. cit.*, p. 91. Ideea se reia şi la pagina 96, la fel de concludent.

„În aceste limite însă, Maiorescu promovează reformele la viteza maximă la care durabilitatea lor nu e periclitată. Nu este nicidecum un tradiţionalist. Acuzaţia este absurdă, întrucât nu există nicăieri în textele lui acea preţuire a trecutului în dauna prezentului şi viitorului. [...] Maiorescu este un susţinător de o rară consecvenţă şi intensitate al europenizării-modernizării României, pus în situaţia de a pleda pentru unele valori europene, precum drepturile omului sau legea ca fundament al statului, inclusiv împotriva liberalilor, singurii progresişti reputaţi ai epocii (...).”[34]

Nici tradiţionalismul, cu care limbajul comun confundă şi conservatorismul, nu cred că este folosit aici, în sensul său cel mai adecvat. Maiorescu nu ar fi deci tradiţionalist pentru că nu ar preţui trecutul în dauna prezentului şi viitorului. Într-adevăr, Maiorescu nu preţuieşte trecutul în detrimentul prezentului şi viitorului, ci tocmai îl pune la lucru în folosul lor, întrucât din trecut (limba română formată, sub aspectul „spiritului” său, în timp, spiritul românesc consolidat în timp etc.) vine fondul autohton (cât a fost el de supus barbariei orientale), iar pornind de la acest fond vrea să construiască viitorul pentru a se integra în Europa, absorbind, atât cât fondul autohton nu este lezat, înrâurirea ei.Cu toate acestea, într-adevăr, Maiorescu nu este totuşi un tradiţionalist, dar nu din motivul oferit de Ciprian Şiulea, ci strict în înţelesul „tradiţiei” româneşti asupra conceptului. Tradiţionalismul românesc îşi are principiul fundamental în exaltarea latenţei valorii spirituale a poporului, exact ca în cazul lui Maiorescu. Diferenţa survine însă atunci când observăm concentrarea exacerbată a tradiţionalismului asupra componentei arhaice a culturii româneşti, reflectată plenar în folclor şi în ortodoxie, dorind ca evoluţia să se realizeze strict în direcţia dictată de predispoziţiile acestei componente şi nemaifăcând o literă de lege, cum făcea Maiorescu, din înscrierea inerentă a arhaicităţii româneşti în alotropia europeană. Odată cu aceasta, accepţia românească a tradiţionalismului închide tocmai porţile intrării componentei occidentale în celulele culturii române, adică pe cele lăsate de Maiorescu deschise. Confirmarea ideii o avem în faptul că tradiţionalismul era la noi considerat o reacţie antimodernistă, adică împotriva asimilării culturii europene moderne. Deci, Maiorescu pledează pentru propensiunea componentei arhaice a culturii româneşti spre culturile occidentale, în variantele lor moderne, având încredere că această componentă poate produce forme similare sau afine celor europene, ca grad evolutiv şi funcţional. Cât despre deja adusele forme europene, ele mai pot folosi doar pe post de catalizator. Tocmai din acest motiv Maiorescu nu este „tradiţionalist”. Altfel, cum i-am cataloga pe antibonjuriştii a căror tradiţie pe care o apărau era mai degrabă dependentă de componenta balcanică[35]? În cazul lor conservatorismul nu mai este identic cu tradiţionalismul, în accepţia menţionată. Să observăm de asemeni că, dacă acceptăm ideea constituirii spiritualităţii româneşti prin concurenţa sau prin participarea a trei componente fundamentale (arhaică, balcanică şi occidentală), adică dacă lărgim aria a ceea ce poate fi înţeles drept *tradiţie* cu încă două componente[36], Maiorescu devine un tradiţionalist foarte ... „original” tocmai prin aversiunea lui faţă de balcanitate şi, de fapt, prin incompletitudinea lui. Cât despre amintiţii antibonjurişti, devin şi ei în acest fel nişte tradiţionalişti mărginiţi, cantonaţi strict în

[34] *Ibidem*, p. 128.
[35] *Cf.* George Călinescu, *Op. cit.*, p. 195.
[36] C. Dobrogeanu-Gherea, singurul adversar maiorescian de calibru, avea să precizeze faptul că adevărata tradiţie românească include deja şi elementele culturale asimilate din ţările europene, ceea ce implică schimbarea opticii asupra ideii de tradiţie culturală, în sensul în care aceasta ar include deja două componente fundamentale, arhaică şi occidentală, socialistul Gherea manifestându-şi opţiunea pentru valorificarea preponderent a celei de-a doua, dar admiţând-o pe prima drept catalizator – în *D. Panu asupra criticei şi literaturii*, reprodus în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, Ediţie îngrijită de George Ivaşcu, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 621.

valorizarea componentei balcano-fanariote, cam la fel de mărginiţi – din punct de vedere al perspectivei, nu din cel creativ sau valoric – ca cei cantonaţi în extaza lor faţă de arhaicitate.

Putem acum concluziona că eşafodajul exegezei lui Ciprian Şiulea este tot pe atât de eronat pe cât îl consideră şi el – iar acum trebuie spus că dreptatea este şi de partea lui – pe al celor care fac din Maiorescu un tradiţionalist (în accepţia „tradiţională" a termenului) ajuns chiar în cadrele autarhismului, astfel că a fost găsit şi precursor tocmai al legionarismului[37]. Păcatul nici nu ar fi atât de mare – în definitiv, prin dialog şi polemică se clarifică fenomenele foarte complexe şi derutante – dacă această interpretare n-ar fi fost preluată fără rezerve în *Istoria* manolesciană, care deschide astfel, prin audienţa pe care o conferă, porţile propagării unei imagini deformate a teoriei maioresciene la publicul foarte larg, producând totodată şi confuzie în demersul de înţelegere a grupării junimiste.

Bibliografie minimală:

BOCANCEA, Cristian, *Istoria ideilor politice de la antici la moderni*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002

BOIA, Lucian, *„Germanofilii": elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2009

BURLACU, Doru George, *Revenirea la Maiorescu (1963-1993)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997

CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: Ed. a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982

DOBROGEANU-GHEREA, C., *Studii critice*, Ediţie îngrijită de George Ivaşcu, E.P.L., Bucureşti, 1967

DRAGOMIRESCU, Mihail, „Adevăr şi naţionalism sau Arta şi cultura", în „Falanga, nr. 20/1927

IBRĂILEANU, G., *Opere*, 1, Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Prefaţă de Al. Piru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974

MAIORESCU, Titu, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra desvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, vol. 3 (1881-1888), Editura Socec, Bucureşti, 1899

MAIORESCU, Titu, *Opere*, Vol. I, Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

MAIORESCU, Titu, *Opere*, Vol. II, Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1984

MAIORESCU, Titu, *Opere*, Vol. III, Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1988

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45, Piteşti, 2008

MARINO, Adrian, *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice şi culturale*, Editura Polirom, Iaşi, 1995

[37] Cf. Adrian Marino, „Din istoria teoriei «formă fără fond»", în vol. *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice şi culturale*, Editura Polirom, Iaşi, 1995.

MORARU, Cornel, *Titu Maiorescu: monografie, antologie comentată, receptare critică*, Colecţia „Canon”, Editura Aula, Braşov, f.a.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina (coord.), *Doctrine politice. Concepte universale şi realităţi româneşti*, Editura Polirom, Iaşi, Societatea Academică din România, 1998
Z. ORNEA, *Junimea şi junimismul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978
POPESCU, Titu, *Specificul naţional în doctrinele estetice româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977
SCHIFIRNEŢ, Constantin, *Formele fără fond: un brand românesc*, Comunicare.ro, Bucureşti, 2007
ŞIULEA, Ciprian, *Retori, simulacre, impostori. Cultură şi ideologie în România*, Ed. Compania (AltFel), Bucureşti, 2003

IMAGINEA TORŢIONARILOR ÎN MEMORIALISTICA DETENŢIEI COMUNISTE

Drd. Hristina E. POPA
Universitatea „Petru Maior", Tg.-Mures

În memorialistica detenţiei comuniste torţionarii sunt prezentaţi ca lipsiţi de suflet, considerându-se invincibili, încercând să le dovedească deţinuţilor politici supremaţia lor. În închisoare ei reprezintă divinitatea, ei au drept de viaţă şi de moarte asupra deţinuţilor. Călăii ar putea fi astfel încadraţi în trei tipologii: „Lordul", „Bruta" şi „Samariteanul".

Cuvinte-cheie: *memorialistică, torţionar, detenţie*

Detenţia a reprezentat etapa finală în evoluţia sistemului punitiv. La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea s-a găsit un mijloc sigur de a pedepsi infractorii prin privarea de libertate. Acest mod de pedepsire are ca scop controlul asupra trupurilor şi zvâcnirilor de libertate ale celor pedepsiţi, dar şi uniformizarea programului şi a gesturilor lor: „Pe pragul dintre două secole, o nouă legislaţie defineşte puterea punitivă drept o funcţie generală a societăţii, ce se exercită în acelaşi fel asupra tuturor membrilor săi şi în care fiecare este egal reprezentat; însă, promovând detenţia la rangul de pedeapsă prin excelenţă, această legislaţie introduce proceduri de dominaţie proprii unui anumit tip de putere. O justiţie ce se pretinde <egală>, un aparat judiciar ce se vrea <autonom>, dar care e învestit cu disimetriile aservirilor disciplinare – aceasta e zodia sub care s-a născut închisoarea".[1]

Privarea de libertate are rolul de a-i pedepsi pe cei care au încălcat legile, dar şi de a-i transforma, de a-i educa, de a-i cuminţi, de a-i dresa. Deci, are dublu rol: punitiv şi corigibil; ea îl obligă pe deţinut să plătească pentru greşelile comise, dar şi să-şi schimbe conduita morală şi socială. Însă într-un regim totalitar, aşa cum este cel comunist, care urmăreşte subordonarea individului entităţii colective a partidului, lucrurile se nuanţează. Detenţia îşi păstrează rolul de a pedepsi, dar rolului corigibil îi creşte importanţa. Oamenilor care pătrund după gratii datorită opunerii în faţa regimului politic li se aplică un tratament diferit faţă de puşcăriaşii de drept comun. Deţinuţii politici sunt pedepsiţi, în primul rând, pentru curajul de a se împotrivi conducătorilor ţării. În închisoare ei trebuie să plătească pentru această îndrăzneală, dar şi să le fie anihilate ideile care ar putea provoca o nouă tentativă de punere la îndoială a „beneficiilor" comunismului. Nietzsche afirma că rolul pedepsei este de a-l face mai bun pe cel care pedepseşte. Cum e posibil aşa ceva dacă anchetatorii creează probe false, iar gardienii pedepsesc fapte necomise? Cei care se ocupă de urmărirea, arestarea, interogarea (stropită cu sângele anchetatului), acuzarea şi pedepsirea deţinuţilor se transformă din reprezentanţii legii în călăi fără sentimente şi gânduri proprii, programaţi să-i distrugă fizic, psihic şi moral pe „duşmanii poporului". Comunismul a vrut să dreseze poporul; el a încercat (şi în nenumărate cazuri a şi reuşit!) să convingă atât populaţia „liberă', cât şi pe cei încarceraţi să execute fără a gândi toate ordinele venite de la Partid. Prin dresaj „întreaga activitate a individului disciplinat trebuie ritmată şi susţinută prin ordine a căror eficienţă se

[1] Michel Foucault, *A supraveghea şi a pedepsi: naşterea închisorii,* Ediţia a 2-a, traducere din lb. franceză, postfaţă şi note de Bogdan Ghiu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005

bazează pe concizie şi claritate; ordinul nu trebuie explicat şi nici măcar formulat; trebuie şi e suficient să declanşeze comportamentul dorit. (...) Plasarea corpurilor într-o mică lume de semnale cărora le corespunde un răspuns obligatoriu şi numai unul: tehnică de dresaj ce <exclude în chip despotic orice fel de reprezentare, ca şi cel mai mic murmur>".[2] Utilizând din plin mesajele subliminale şi forţa, s-a încercat dresajul total şi ireversibil. În închisorile comuniste agenţii sistemului opresiv se loveau, însă, de nerespectarea ordinelor deţinuţilor politici care, deşi erau captivi între pereţi claustranţi ai celulei, refuzau să îşi lase mintea şi sufletul controlate, dresate.

În cărţile de memorii care relatează întâmplările din perioada detenţiei comuniste deţinuţii politici devin din răufăcători, din infractori, victime ale unui sistem totalitar opresiv, bazat pe nedreptate şi pe încercarea de anihilare a tuturor opozanţilor. Observăm, astfel, existenţa conflictuală, antagonică a două tabere: cea a deţinuţilor-torturaţi şi cea a torţionarilor. Maria Hulber afirma: „Privirea îndreptată spre agenţii sistemului de represiune este unidirecţională, întotdeauna dinspre evocator spre anchetator, torţionar sau gardian. Relaţiile dintre cei din urmă sunt puţin nuanţate în scrieri, întrucât deţinuţilor nu li se divulgă nimic despre acest aspect şi numeroase informaţii le sunt interzise. Legea secretului împiedică pătrunderea scrutătoare în miezul lumii care se devoalează treptat numai prin intermediul relaţiilor cu deţinuţii. Totuşi, se produc breşe ce permit memorialiştilor să întrevadă dincolo de exteriorul unor firi colţuroase şi insensibile în faţa suferinţei umane: semne discrete de omenie, gesturi neaşteptate sau dialoguri succinte ce dezvăluie o faţetă diferită de manifestarile inumane cotidiene."[3] Asta nu-i împiedică, însă, pe torţionari să se considere invincibili, încercând să le dovedească deţinuţilor că în închisoare ei reprezintă divinitatea, ei au drept de viaţă şi de moarte asupra lor. Călăii ar putea fi încadraţi în trei tipologii: Lordul, Bruta şi Samariteanul.

Lordul este un titlu care desemnează, în primul rând, apartenţa la un grup social superior, ţinuta de înaltă clasă. În perioada feudală lordul desemna un rang aristocratic. Acesta deţinea controlul asupra pământului şi al oamenilor care se aflau în zona sa de influenţă, el fiind proprietarul unui ţinut geografic, iar în zilele noastre acest apelativ este folosit ca titlu onorific. Lordul-anchetator şi lordul-gardian consideră închisoarea sau camera de anchetă ţinutul lor de drept. Se consideră invincibili şi superiori. Activităţile lor favorite sunt manipularea, disimularea, provocarea şi lovitura-surpriză. Le place să urmărească efectul produs de atitudinea lor. Tipul Lordului este rece, inteligent, crud, răzbunător, plin de ură şi îmbătat de putere.

Lordul este cel mai interesant, respectuos (se adresează, de obicei, deţinuţilor cu apelativul „Domnule"), intuitiv, putând fi un adevărat seducător: elegant, rafinat, atent la detalii, obsedat de curăţenie (atât de cea personală, cât şi de cea care trebuie să rămână în urma schingiuirii) şi fin psiholog. Lovitura lui ia prin surprindere victima. Acesta schingiuieşte cu zîmbetul pe buze, aplicând cele mai perverse corecţii în locurile cele mai sensibile, iar apoi îşi ia batista parfumată şi-şi înlătură cu gesturi studiate boabele de transpiraţie de pe frunte. De asemenea, este maestru al manipulării: „Pe faţa-i observăm un zâmbet, care, mai degrabă, e un rânjet, ce-i ascunde viclenia. E rafinat şi ne dăm seama de asta. Oamenii nu-i răspund la întrebări sau nu se grăbesc a-i vorbi. (...) Îşi urmăreşte victimele, să vadă ce şi cum reacţionează. Ştie ce-i doare pe mulţi, dar voia să lovească drept

[2] *Ibidem,* p. 210
[3] Maria Hulber, *Feţele sistemului represiv în naraţiunea memorialistica a detenţiilor,* în „Familia", nr. 4, 2010

la ţintă. (...) Apoi, aşa, oarecum indiferent, cu un gest natural, îşi scoate ţigara din gură, de-abia fumată un sfert şi o aruncă jos, la câţiva metri de picioarele lui. Ţigara încă fumegă, acolo jos, unde fusese aruncată. Sutele de oameni îşi au ochii îndreptaţi spre nada întinsă de vicleanul din mijlocul lor."[4] O ţigară fumegândă este mană cerească pentru deţinuţii fumători. Aceştia sunt, de cele mai multe ori, chinuiţi de obsesia viciilor de care nu pot scăpa nici în detenţie. Astfel, lor le este foarte greu să nu cedeze tentaţiei de a-şi satisface nevoile care-i mistuie. De nenumărate ori, torţionarii se foloseau de viciile deţinuţilor pentru a obţine de la aceştia informaţii sau pentru a-i transforma în oamenii lor de încredere, în trădători.

Lordul îşi cunoaşte scopurile şi este capabil să facă orice pentru a şi le indeplini. De multe ori apelează la ipocrizie, dăndu-le impresia puşcăriaşilor că rolul său este de a le uşura viaţa în celulă. El îşi pune masca slujbaşului profesionist, care îşi face corect meseria, dar care, prin propria-i bunăvoinţă îl poate ajuta pe deţinut în schimbul unor declaraţii care să evidenţieze doar ce vrea Lordul. Pentru el oamenii se împart în două categorii: inteligenţi şi proşti. Pe cei inteligenţi îi admiră şi încearcă să-i controleze, iar pe cei proşti îi dispreţuieşte şi-i manipulează.

Bruta reprezintă torţionarul violent şi lipsit de inteligenţă; este opusul Lordului atât din punct de vedere intelectual, cât şi fizic. Dacă primul este inteligent, afişând mereu prospeţime, atent la fiecare detaliu, cel de-al doilea este prost, mereu şifonat, duhnind a transpiraţie sau băutură, nebărbierit, cu o mină nemulţumită, purtând pe umerii săi vânjoşi greutăţile funcţiei. El este de obicei vreun fost muncitor necalificat, fără prea multă carte, care era la îndemâna şefilor, iar acum a ajuns să troneze în ţinutul întunecat şi mizer al puşcăriilor. Este înzestrat cu o gândire limitată, nu suportă să fie contrazis sau luat în derâdere, iar porunca sa trebuie executată de către „mişei şi bandiţi" în secunda următoare. Are un limbaj trivial, limitat, dar foarte colorat, iar pentru că se grăbeşte mereu, având lucruri importante de gestionat, abreviază cuvintele într-un mod original: „...tuţi morţii mă-tii!", „...tarea!" (executarea!). De asemenea, el foloseşte un limbaj care-i evidenţiază incultura „Băeatule, ai făcut, n-ai făcut, pentru mine ai făcut!"[5].

Ioan Ianolide analizează în memoriile sale acest tip de temnicer: „Prost şi rău. Incult şi opac. Labil moral şi ros de orgolii. Inferioritate care urăşte tot ce e superior. Slugarnic şi totuşi avid de putere. Un fel de Iudă care-şi urăşte Mântuitorul tocmai pentru că se simte strivit de divinitatea Lui. Un fel de Smerdiakov, plin de toate complexele de inferioritate, care aşteaptă numai însămânţarea ideilor lui Ivan."[6]

În scrierile de detenţie figura brutei este de cele mai multe ori caricaturizată. Acesta este labil psihic, putând fi foarte lesne manipulat şi influenţat. De nenumărate ori deţinuţii îl ironizează, îl ridiculizează, iar acesta nu-şi dă seama; este incapabil să perceapă aluziile, să vadă mai mult decât îi oferă perspectiva sa limitată. Este ros de numeroase frustrări şi deprimări la care comportamentul său nu ramâne pasiv, el reacţionând, devenind furios şi agresiv. Frustrările lui îşi au originea în propriile inferiorităţi şi incompetenţe, uneori ele apărând şi din cauza discrepanţelor de cultură dintre el şi deţinut.

Pentru că este reprezentantul sistemului totalitar, acesta se consideră o piesă importantă a sa, fără de care sistemul nu ar putea funcţiona. Din această cauză imaginea pe care o are

[4] Nicu Păun, *Muntele suferinţei,* Institul European, Bucureşti, 1997, pp. 178-179
[5] Ioan Ianolide, *Întoarcerea la Hristos,* Editura Christiana, Bucureşti, 2006, p. 68
[6] *Ibidem,* p. 69

despre sine este supraevaluată. Deşi este ateu, considerându-se unicul reprezentant al divinităţii în închisoare, el poate deveni foarte superstiţios şi fricos.

Tipul brutei este cel mai docil şi fidel reprezentant al sistemului opresiv. Prostia lui nu-l provoca să-şi ridice semne de întrebare la comenzile absurde şi atroce pe care le primea, iar slugărnicia îl făcea să maximizeze ordinele, preferând să mărească numărul şi frecvenţa pedepselor doar din dorinţa de a se evidenţia în faţa şefilor. El este cel mai potrivit pentru rolul de călău deoarece mintea sa îngustă nu este capabilă să analizeze şi să judece comenzile venite de la superiorii ierarhici. Deoarece este precum animalul fără raţiune, el poate ucide fără remuşcări, neavând trăiri interioare şi retrospecţii care să-i producă sentimente de culpabilitate. În viziunea lui, cei vinovaţi sunt cei care dau ordinele, nu cei care le execută, aşa cum un pistol nu este vinovat că trimte un glonte spre inima cuiva, ci cel care apasă pe trăgaci este criminalul. El se detaşează cu uşurinţă de orice crimă şi atrocitate săvârşite, considerandu-se o armă manevrată de alţii în lupta contra „duşmanilor poporului", a „mişeilor" şi „bandiţilor": „- Bă, striga el ca scos din minţi, pentru copilaşii mei sunt gata să vă omor! Dacă Securitatea îmi dă ordin să vă omor, e gata. Securitatea are puterea în mâini şi nu scăpaţi nici morţi, bandiţilor!"[7] Într-adevăr, dorinţa Securităţii era de a scăpa de incomozii deţinuţi, dar mulţi dintre ei s-au încăpăţânat să supravieţuiască, au ales calea luptei pentru supravieţuire care semnifică, în acelaşi timp, lupta cu regimul comunist.

Samariteanul din pilda lui Iisus Hristos poate fi regăsit şi în paginile care evocă perioda detenţiei comuniste; el se ascunde sub masca vreunui reprezentant al sistemului opresiv, dar nu împărtăşeste ideologia comunistă, nu acceptă să-şi vândă sufletul pentru un pumn de galbeni. Acesta nu-şi pierde umanitatea şi sentimentele de dragoste faţă de aproape, ajutând (pe cât este posibil) fiecare deţinut aşa cum bunul Samaritean „s-a apropiat de i-a legat rănile şi a turnat peste ele untdelemn şi vin; apoi l-a pus pe dobitocul lui, l-a dus la un han şi a îngrijit de el."[8]

Samariteanul (de exemplu anchetatorul creştinat de Richard Wurmbrand) ocupă locul cel mai nesigur în organigrama penitenciarelor, aflându-se prins între două lumi paralele, cea a gardienilor şi cea a deţinuţilor. El are o meserie care, la o primă vedere, îl fac să pară o bestie, dar care îi asigură confortul financiar lui şi familiei pe care o are. Acestuia îi este milă de acuzaţi, îi respectă şi încearcă să le facă viaţa mai uşoară, vorbindu-le frumos, dându-le câte o porţie în plus de mâncare, sau reducându-le numărul de bătăi: "Acum, în noaptea de ajun a sfântului Nicolae, în prag este acea veche cunoştinţă a mea, gardianul Nistor. Rămân cu ochii îndreptaţi într-ai lui şi atâta pot să exclam: <Nistore!> El tace, se apropie de mine, descuie lacătul de la cătuşe şi-mi şopteşte în mare secret: <Veniţi cu mine!> (...) Îmi cere să-mi scot şi cizmele. Neputând singur, atât de mult se lipiseră ciorapii de picior şi de cizme când se uscaseră, îl văd pe el că se apleacă şi îmi scoate, rând pe rând, cizmele. Face un efort, dar reuşeşte. De necrezut, dar iată-mă cu picioarele îndreptate spre gura sobei."[9]

Samariteanul este credincios, bun, altruist şi are capacitatea intelectuală de a judeca ordinele pe care le primeşte. El crede în sistemul pe care-l reprezintă, dar este lucid şi poate vedea neajunsurile lui, nedreptăţile pe care le comite, precum şi atrocităţile care distrug vieţi omeneşti. Faptul că ajută detinuţii, victimele comunismului, nu-l transformă în trădător, deşi

[7] *Ibidem*, p. 67
[8] Luca, 10: 34, *Biblia*
[9] *Ibidem,* pp. 62-63

nu au lipsit cazurile în care a fost acuzat de trădare şi închis pentru că un regim totalitar nu poate accepta decât două căi: ori eşti de partea lui, ori eşti duşmanul lui.

Un alt Samaritean este portretizat de Ion Ioanide în *Închisoarea noastră cea de toate zilele;* este vorba despre un gardian care îşi pune libertatea în pericol pentru a-i ajuta pe deţinuţii politici, cum face plutonierul Ion Dobre de la închisoarea din Piteşti: „Pe lângă ajutorul material de nepreţuit, pe care l-a reprezentat pentru menţinerea rezistenţei mele fizice mâncarea şi pătura, Dobre mi-a eliminat şi întreţinut zilnic şi moralul, spunându-mi ultimele informaţii auzite la radio sau dându-mi să citesc Scânteia. Pot spune că în săptămâna aceea de izolare la beci, ştiindu-l pe Dobre de serviciu, nu m-am simţit chiar aşa de singur şi lipsit de sprijin. Aveam şi eu un înger protector... Un înger care purta uniforma Securităţii!" [10] Nu de puţine ori, prin bunătatea lor, Samaritenii (anchetatori, gardieni sau medici) au salvat oameni de la moarte, dar au şi trecut de partea cealaltă a gratiilor, au devenit puşcăriaşi, fiind acuzaţi de „colaboraţionism cu duşmanii poporului". Oricum, Samaritenii au reprezent singura gură de oxigem între cei patru pereţi întunecoşi şi sufocanţi ai celulei, singura alinare a deţinuţilor care simţeau, datorită lor, că nu li s-a anulat definitiv statutul de om, de fiinţă care tânjeşte după o vorbă bună şi după o veste de la familia lui cu care-i era interzis să comunice.

Aceste trei tipologii de torţionari au anchetat, vegheat şi supravegheat activitatea deţinuţilor prin vizeta fiecărei celule. Unii erau mai permisivi, înţelegând nevoile lor, dar alţii doreau cu ardoare să le aplice corecţii fizice şi umilinţe permanente pentru a-şi arăta puterea de netăgăduit şi pentru a urca în preferinţele mai-marilor regimului comunist. Deşi marea majoritate a torţionarilor nu au fost traşi la răspundere de societatea postdecembristă, aceştia, chiar dacă au fost iertaţi, uitaţi nu vor fi niciodată de foştii deţinuţi politici; nimeni nu va putea şterge din memoria lor nedreptăţile făcute, ura, foametea, frigul şi schingiuirile din închisoare. Publicarea memoriilor de detenţie are un scop justiţiar deoarece „Memoria atâtor drame pe care le-au trăit românii ar trebui să ne invite la a trăi şi retrăi lucid şi permanent această tragedie, ca pentru neuitare (...). Cine îşi uită trecutul şi prezentul nu are dreptul nici la viitor şi nici la neuitare, decât poate la ruşinoasa soartă a sclavului ce s-a vândut pe sine. (...) O amnezie acceptată din falsă toleranţă sau dintr-un tot atât de fals şi imbecil ecumenism înseamnă uitarea demnităţii şi îngroparea adevărului (...)."[11]

BIBLIOGRAFIE:

Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească, Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste,* Editura Polirom, Iaşi, 2005

Cesereanu, Ruxandra (coord.), Caietele Echinox – vol. 15, *Memoires de prison,* Fundaţia Culturală Echinox, Centrul de Cercetare a Imaginarului, Cluj-Napoca, 2008

Foucault, Michel, *A supraveghea şi a pedepsi, ,* Ediţia a 2-a, traducere din lb. franceză, postfaţă şi note de Bogdan Ghiu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005

Foucault, Michel, *Puterea psihiatrică,* Editura Idea design & Print, Cluj Napoca, 2006

Nireştean, Aurel & Ardelean, Mihai, *Personalitate şi profesie,* Editura University Press, Tîrgu-Mureş, 2001

Păun, Nicu, *Muntele suferinţei,* Institul European, Bucureşti, 1997, pp. 178-179

Ianolide, Ioan, *Întoarcerea la Hristos,* Editura Christiana, Bucureşti, 2006, p. 68

[10] Ion Ioanid, *Inchisoarea noastră cea de toate zilele*, Editura Albatros, Bucureşti, vol. 2, p. 355

[11] Tertulian Langa, *Trecând pragul tăcerii,* Editura Galaxia Gutenberg, 2009, p 14

Ioanid, Ion, *Inchisoarea noastră cea de toate zilele*, Editura Albatros, Bucureşti, vol. 2, p. 355
Langa, Tertulian, *Trecând pragul tăcerii,* Editura Galaxia Gutenberg, 2009
Wurmbrand, Richard, *Cu Dumnezeu în subterană*, Ed. Stephanus, Bucureşti, 2007
Biblia
Hulber, Maria, *Feţele sistemului represiv în naraţiunea memorialistica a detenţiilor,* în „Familia", nr. 4, 2010

CEREBRALIZAREA EROSULUI

Drd. Ioana LASLO (NEMEȘ)
Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș

De poeta Nina Cassian se ține ca umbra reproșul de a fi unul dintre condeierii aserviți literaturii oficiale, propagandistice. O altă imputare mai agresivă este ancorarea lirismului în zonele glaciale ale cerebralității. Astfel, după ce își exersase luciditatea în auto-cenzură, Nina Cassian primește din partea criticilor titulatura de poetă a pasiunilor cerebralizate, formulare ce reține controlul rațional aplicat impulsurilor sentimentale și comentarea lucidă a pasiunilor. Profund obiectivată, poeta manifestă rigurozitatea omului de știință în predarea disciplinei amorului: nu trăiește cu intensitate iubirea, ci o analizează; nu savurează jubilația simțurilor, ci o examinează. Așadar, orgoliul lucidății face lirica Ninei Cassian o monografie exhaustivă a dragostei.

Cuvinte-cheie: *monografie a dragostei, impersonal, cerebralizare,auto-cenzurare*

De poeta Nina Cassian se ține ca umbra reproșul de a fi unul dintre condeierii aserviți literaturii oficiale, propagandistice. O altă imputare, mai agresivă și contestatară, este ancorarea lirismului în zonele glaciale ale cerebralității. Astfel, după ce își exersase luciditatea în auto-cenzură, Nina Cassian primește din partea lui Eugen Simion titulatura (recunoscută de majoritatea criticilor literari) de „poetă a pasiunilor cerebralizate”[1], formulare ce reține cenzura rațională aplicată emoțiilor sau comentarea strictă a pasiunilor. Că notează cu detașare dramele pasionale, anexând complemente conștiente erosului, observă și Daniel Dimitriu în lucrarea cu titlu simbolic *Ares și Eros*: „*Bisturiul de platină* cu care se încearcă *chirurgia adevărului*”[2], luciditatea determină „o cenzură cerebrală care, în niciun caz, nu domolește impulsurile sentimentale, dar, cu siguranță, creează pentru ele o ambianță de puternică obiectivare”[3]: „Eu știu că dimensiunea ta dă adevărata cunoaștere,/ așa cum în unele dup-amieze,/ când exuberanța luminii a trecut/ și seara ambiguă e încă departe,/ totu-i uimitor de precis și de curat,/ uimitor de intens și de nou.” (*Odă lucidității*, *Respirația oceanului*) Se pare că luciditatea conduce pasiunea spre cote nebănuite, după cum conștiința durerii ridică durerea până la paroxism.

De la primele manifestări, lirica Ninei Cassian „apare devorată de *spirit*”[4], însă, în accepția – recunoscută de Daniel Dimitriu – mai puțin riguroasă a termenului, cea de *bel esprit*, adică de „bun gust, ingeniozitate și rafinament, strălucire comportamentală, toate *afișate* în termeni eleganți, ușor afectați.”[5] Pe de altă parte, Gheorghe Grigurcu recunoaște drept bizară această „dispoziție a lucidității prozaice, a explicitării, deci o utopie a îmbrățișării directe a existenței”[6], motivabilă numai prin „neîncrederea secretă în puterile de seducție ale

[1] D. Dimitriu, *Ares și Eros*, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 107.
[2] Idem, p. 105.
[3] Ibidem.
[4] D. Dimitriu, op. cit., p. 105.
[5] Ibidem.
[6] Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 113.

artei", ce „îi subminează adesea textele, ca niște galerii de cârtițe ivindu-se când te aștepți mai puțin, sub straturile de flori"[7]. *Teritoriul liric* i se pare criticului „sechestrat de un fel de secheresse d'âme"[8], exprimând metaforic absența sentimentelor vii și a trăirilor autentice.

Părerilor critice anterioare, pentru care luciditatea este cartea jucată intens de poetă, în defavoarea unei intimități debordante, nestăvilite, Ovid S. Crohmălniceanu le opune rezistență cu versuri „purtate de o adevărată hulă pasională, ridicându-se adesea la frenezia senzorială cea mai vibrantă"[9]: „Am visat azi-noapte sărutări/ Câmpuri de garoafe zdrențuite./ Soarele cu zveltele-i cuțite/ Înjunghiase cele patru zări. / Sânge picura pe sărutări..." (*Patima*, *Vârstele anului*) Să aducem în continuare însăși mărturia poetei care statuează funcția lucidității în poem, în împerecherea cu pasiunea, într-o formulă a erotismului cerebral:

A fost odată un debut al aventurii. Nu mai știu anul, decorul, temperatura care l-a declanșat. Îmbătătoare ignoranță. Suavă dezinteresare.(...)

Ce pot să explic? Respirând, gâfâind, mereu lacom de aer, versul mă târăște după sine în timp ce-l târăsc, și nu-i refuz nici strigătul, nici sentința, nici joaca, nici șoapta, nici rânjetul, nici elocventa mutenie.

Fericită sunt când intonez, la o zare genuină, un cântec pur, dar și când mă călăuzește prin fumegoase și complicate păduri, sclipind, ochiul verde al obsesiei.

Elogiile, contestările? Nu m-au împrietenit cu eternitatea, nu m-au certat cu ea.

Aventura continuă - și eu tot nu știu. Nu știu cât a mâncat timpul din mine ca să-și hrănească abstracția, nu știu cât m-am înfruptat din el ca, digerându-l, să-l transform în substanță. Nu știu dacă înfruntarea noastră e o luptă, o polemică sau poate o îmbrățișare dureroasă ca un omor.

Timpul. Îi aud șuierul. Îi simt dintele – cu siguranță, un canin. Și mă întreb: dacă ar avea un trup, ar putea descoperi cineva, undeva, urma mușcăturii mele?[10] (*Argument*, *Cronofagie*)

Sugestiva autodefinire din *Argumentul* culegerii de versuri *Cronofagie*, printr-un joc *care pe care*, trădează echilibrul, armonia, ce caracterizează locul privilegiat al poeziei Ninei Cassian. *Cântecul pur*, intonat *la o zare genuină*, conjugat cu *fumegoase și complicate păduri* prin care sclipește *ochiul verde al obsesiei*, spune totul despre „creatorul complet"[11], pentru care „erupția afectului și cenzura intelectului se exasperează și se modelează reciproc în aliaje dilematice"[12]. Cornel Regman sesizează neutralizarea „aderențelor viscerale impure și atroce ale instinctului" printr-o „violență și o cruzime de semn contrar", ce poartă însemnele „unei lucidități sardonice."[13] Pentru Ion Pop, chiar și *jocul poeziei* Ninei Cassian adăpostește „acordurile *odei lucidății*" în contaminare cu „cele ale unei sensibilități neliniștite, tulburate până la spaimă, de *marea înscenare universală*"[14], ca în *Finalul stagiunii*: „Toată noaptea, fereastra a rămas deschisă./ A intrat pădurea și s-a așezat la perete./ O veveriță s-a atârnat de lampă./ Zăpada s-a instalat în fotolii.// Către ziuă a venit și moartea, să vadă/ dacă ordinele ei au fost respectate.// Eu dormeam prea adânc/ ca să mă pot bucura de frumoasa înscenare."

[7] Ibidem.
[8] Ibidem.
[9] Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 63.
[10] Nina Cassian, *Cronofagie*, București, Editura Eminescu, 1970, pp. 5-6.
[11] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2006, p. 220.
[12] C. Regman, *Nina Cassian*, în *Scriitori români. Mic dicționar*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1978, p. 137.
[13] Ibidem.
[14] Ion Pop, op. cit., p. 220.

Au fost făcute cunoscute, așadar, seriile de caracterizări paralele referitoare la poezia Ninei Cassian: o poezie deopotrivă lucidă și frenetică, cerebrală și pătimașă, jucăușă și gravă, cu accente dramatice și ironice. Mircea Iorgulescu înțelege această dualitate de impuls nu ca tehnică poetică, ci ca formulă a unei sensibilități ambigue, nestatornice, „în același timp fragilă și ofensivă, înspăimântată și nepăsătoare, tandră și crudă, liberă în mișcări până la cea mai sfidătoare dezinvoltură și crispată dureros în secrete, pustiitoare autodevorări”[15]. Oricare ar fi miza în pozițiile critice, pe rațiune, pe sentiment, sau pe echilibrul dintre ele, sugestia poetei că ele ar fi congenere și tensionate dialectic, ar trebui să prevaleze.

Apărătorii intuiției poetice reale sesizează în pornirile de luciditate pericolul de a nesocoti tocmai ceea ce e fundamental în poezie: confesiunea sinceră, pornită din straturile cele mai adânci ale ființei. Printre aceștia, Eugen Simion trage semnalul de alarmă: „Comentariul ucide lirismul”[16], spontaneitatea metaforei cedează în fața metodei discursive. Poeme precum *Instantaneu, Prolog la cer, Inscripție laică, Confruntări, Trei ore în cosmos, Zadarnică, Corul mamelor tinere, Studiu, Sens*, sunt, în opinia criticului, doar niște „reportaje mai îngrijit redactate” sau „scurte eseuri satisfăcător formulate”[17], ce ascund un poet amnezic ce-și uită menirea de a reda inefabilul, sentimentul trăirii adevărate, în favoarea conceptualizărilor superficiale. Poemul *Studiu* vorbește despre cerebralizarea sentimentelor: „Am luat bucuria/ Și-am pus-o într-un vas transparent./ Durerea am luat-o/ Și-am pus-o într-un alt vas transparent./ Am luat neliniștea, obsesia,/ mânia și plictiseala de moarte/ și le-am pus în vase transparente:/ să le pot contempla și studia,/ rotund izolate-n cătușa lor străvezie,/ neatinsă de violența și intensitatea lor,/ să le cunosc și să le supun/ scrisului meu exact și necruțător.” Absența nevoii de confesiune, a emoției adevărate, a atitudinii sincere, precum și evitarea duioaselor „lirisme venerice”[18] și „obstetrice” – în limbajul răutăcios al lui Paul Zarifopol – se explică prin cenzura intelectului feroce: „Același vânt ne bate; aceeași stea ne-nțeapă/ Pupilele în noapte; aceeaș lună plină/ Presară, ici și colo, o sare de lumină / Pe farfuria mării, cu lungi felii de apă.// Familiara lume pe amândoi ne-ncape./ Și, totuși, calc pe drumuri bulgare, fără tine./ Singurătatea asta, de ce mi se cuvine?/ Nu. Am să scriu de parc-ai fi aproape.” (*De ce singurătate, Dragostea*); „Noi – în grădinile Sofiei./ Sunt cu tine-n grădinile Sofiei./ Parc-am face acum cunoștință/ În această grădină/ Străină.” (*Grădinile, Dragostea*)

Alții, în schimb, merg pe ideea că sentimentul și rațiunea se pun în lumină reciproc, apreciind fecunda întrepătrundere între atitudinea spiritului și reacțiile afective. Însă, Gheorghe Grigurcu înțelege în abordarea conceptuală, străină lirismului autentic, „amăgirea cea mai pernicioasă, aceea a apropierii de esențe”[19]: „pentru prima oară vei înregistra înțepătura gravitației/ ca un spin în călcâiul tău,/ și omoplații te vor durea de imperativul aripilor.”(*Ispita, **Spectacol în aer liber - o altă monografie a dragostei***)

Prezența factorului rațional și, implicit, valorificarea intelectuală a sentimentelor determină, în gândirea lui Eugen Simion, o *viziune holistică*[20] asupra atitudinilor erotice, poeta fiind și autoarea *unei monografii a dragostei* și *a altei monografii a dragostei*, urmărind să descrie întreaga partitură a intimității erotice de la mângâierea ocrotitoare până la afectarea unei senzualități cotropitoare. Indignat de „afectarea tuturor atitudinilor posibile în

[15] M. Iorgulescu, *Ceara și sigiliul*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 144.
[16] E. Simion, *Orientări în literatura contemporană*, București, Editura Pentru Literatură, 1965, p. 117.
[17] Ibidem.
[18] Idem, p. 107.
[19] Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 114.
[20] E. Simion, op. cit., p. 108.

dragoste”[21], Eugen Simion apreciază totuși, efortul poetei de a depăși imaginile „prea viscerale ale poeziei feminine”[22]. Deși, gramatica sentimentală a poeziei Ninei Cassian evocă toată gama de ipostaze ale intimității erotice, de la puritate și fidelitate, la intensitatea pasională și chiotul de plăcere, la suferința simțurilor și nostalgia primei iubiri, niciuna dintre acestea nu domină într-un fel sau altul, poeta având aptitudini pentru toate, „mai puțin pentru iubirea spiritualizată”[23]. Altfel spus, dialectica intimității este epuizată pe orizontală, dar nu și pe verticală, fapt consemnat și de Daniel Dimitriu: „Lirica Ninei Cassian nu cunoaște mistica pasiunii dar, în schimb, se complace în voluptatea exegezei acestei pasiuni, ceea ce presupune o oarecare distanțare. Am impresia că această poezie refuză din principiu să se restrângă la o dominantă convenabilă, încercând a sugera complexitatea unui sentiment, nu atât pe adâncime cât prin cuprinderea tuturor formelor sale de existență, de manifestare.”[24]

După un lung periplu printre circumvoluțiuni, poeta va reuși să se sustragă ochiului pretențios și intolerant al lucidității, odată cu volumul *Suave*, apărut în 1977, continuând cu *Viraje* (1978), *De îndurare* (1981), *Numărătoare inversă* (1983), *Cearta cu haosul* (1993), *Desfacerea lumii* (1997). Dorința de eliberare din labirintul turbulent și tulburător al vârstei lucide se manifestă prin racordarea la izvorul limpede al confesiunii sincere: „Ce regret.../ Că n-am auzit niciodată glasul păsării Dodo/ Că n-am amirosit niciodată ciresii Japoniei/ Că nu mi-am pedepsit niciodată prietenii si iubitii care m-au părăsit/ Că nu mi-am revendicat niciodată compensatiile pe care credeam că le merit/ Că n-am compus niciodată o sonată de Mozart/ Si că n-am bănuit că voi trăî atât de mult încât să regret cele de mai sus si multe altele…”[25]

Dar, ceea ce caracterizează în definitiv lirica Ninei Cassian nu este nici pura luciditate, nici lirismul gol, ci „echilibrul între atitudinile cerebrale și cele pur afective”[26], evitându-se astfel cele două primejdii care amenință producția literară: „abstractizarea, până la ariditate, a pasiunii sau manifestarea ei dezordonată”[27]. Dozând cu măsură aceste ingrediente, poeta comentează în volumele *Vârstele anului*, *Dialogul vântului cu marea*, *Spectacol în aer liber*, *Disciplina harfei* și următoarele, iubirea din punct de vedere intelectual, după ce în perioada 1949-1957 o abordase din punct de vedere politic. Cea mai schimonosită este, în perioada proletcultistă, poezia de dragoste, „minată de convenție și banalitate”[28]. Strigătul inimii este „strigăt de prost gust”, iar dragostea stă „cu gâtul spânzurat în funii(le)” ideologice (*Țara cu dragoste*, Inedite și apărute în periodice 1944-1947). Când dăm peste dragoste în versurile scrise până în 1967, aceasta e dragostea „mare,/ Statornică, ′naltă și fără sfârșit!”, „ce-o port nespus/ Partidului meu” (*Mă-ncumet, Horea nu mai este singur*), tovarășilor mei, fraților mei, și nicidecum intimitatea erotică pasională trăită de iubiți sau amanți. „Nesațiul cuplului care umplea cu egoismul senzațiilor lui spațiul”[29] în volumul debutului („Ce zgomot făcea pasărea și ploaia!/ În geam, în mâini, cerul mare spărgea!/ Am supt covorul, rufele și ce mai rămânea – / Noi amândoi umpleam toată odaia.// Noi amândoi. Era vânt. Nu era./ (Cine ține minte?

[21] Idem, p. 118.
[22] Idem, p. 117.
[23] Idem, p. 108.
[24] D. Dimitriu, op. cit., p. 105.
[25] http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/JURNALISTICA/Interviu%20cu%20poeta%20Nina%20Cassian%20de%20Angela%20Baciu.htm
[26] E. Simion, op.cit., p. 108.
[27] Ibidem.
[28] D. Dimitriu, op. cit., p. 97.
[29] N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 941.

Cine vrea să mintă?)/ Strâns ne-am ținut ca un om în oglindă,/ Unul în abruptul frig al altuia.//.../// Unde suntem acum? În gaura frunții?/ Fără noi doi, înnebunesc munții."*Muntele cu dragoste, La scara 1/1*), păstrează aceeași scară (1/1) în redarea unui simulacru de sentiment, erosul politic: „Mi-amintesc parc-ar fi azi./ Ochii lui – ace de brazi./ De un braț mă apuca: «Haide, fată, ne-om plimba!»/ Ce plimbări erau acele!/ – Îndrumate de Partid - / Sub puzderia de stele, / Două mâini scriau pe zid:// PACE, PÂINE, LIBERTATE!/ JOS RĂZBOIUL!..." (*Balada femeii care și-a pierdut iubitul în război, Horea nu mai este singur*)

Poemul *Sufletul nostru,* al volumului omonim din 1949, (volumul debutului proletcultist) explică renunțarea programatică la „dragostea ceea, umbroasa..." în favoarea aderării la un sentiment fratern, comunitar: „Iubitule, omule, caut și caut/ În tine tot ceea ce vreau și ce laud:/ Ziua de astăzi și ziua din vis/ - Din visul acela cu ochiul deschis! - / Cuvânt de iubire, cuvânt *împreună*,/ Doar frații, tovarășii, știu să și-l spună!/ Cuvintele gemene *umăr la umăr*,/ Le spunem și noii și cei fără de număr./ Cuvântul săgeată, cuvânt *înainte*,/ Și toate fierbințile noastre cuvinte..." Dimensiunea misterioasă, romantică, a erosului dispare cu desăvârșire în lirica proletcultistă unde ființa este scoasă din singurătatea crângului și integrată în „câmpiile bogate", deschise muncii și colectivității: „În noi doi dacă-noți,/ găsești oamenii toți.//...// Ce frumos s-a-ntâmplat/ cântecul adevărat.// Sunetul lui m-a găsit/ și te-am iubit, te-am iubit// cu odăile inimii, pline/ pe toată omenirea din mine."(*Dragoste, Sufletul nostru*); „Hei!.../ Hei, ce mai flăcău era!/ Din păduri mă descurca,/ Din hățiș de gânduri vechi,/ Din pustiul multor veghi/ Sterpe și ursuze, toate/ Mă ducea-n câmpii bogate: «Uita lumea! Îmi spunea./ E a mea - și e a ta!»" (*Balada femeii care și-a pierdut iubitul în război, Horea nu mai este singur*)

Dar, politizarea poeziei, pe lângă transformarea iubitului într-un cortegiu patriotic reprezentat de țară, partid, popor, tovarăși mizează pe o resemantizare a corpului. Mâna este redusă la calitatea sa de instrument al muncii zilnice, fiind ignorate atributele tandreții, dezmierdării, răsfățului erotic; „umerii uriași", „pieptul lat" și „brațele zvelte" sunt însușiri ale luptătorului feroce, și nu ale iubitului, cu ele se apără patria, nu iubita; sărutul este „înflorit de pace" și nu de dragostea care ia naștere între doi tineri. Mai mult, în această gramatică a ideologizării sentimentelor umane, tinerețea, se vrea a fi vârsta apărării adevărului, dreptății și viitorului patriei, nicidecum a primei iubiri: „Să fii tânăr - înseamnă să scaperi/ Ca văpaia nestinsă în vânt,/ Steagul roșu să-l pui și să-l aperi/ Pe reduta acestui pământ" (*Ce-nseamnă să fii tânăr, Tinerețe*)

Când se manifestă totuși, ca experiență interumană, dragostea socialistă captează, „în ritmuri săltărețe coșbuciene"[30], hârjoanele tinerilor din timpul producției: „Grâul e copt. Curînd va porni secerișul./ Da, am văzut ce fierbinți și ce brune sunt spicele,/ Da, și albastra-ți cămașă-am văzut-o în soare,/ (…) și-am auzit răspunzând, din metale în stele,/ vocile tale, poruncile date recoltelor. / (…) cântece dulci ai să-mi cânți și-am să spun poezii./ Lasă-mă doar să-mi apropii de gîtul tău gura,/ Cât pe unelte mai stai aplecat - și mă duc./ Grâul e copt. Secerișul îmi trece prin inimă." (*Secerișul, Disciplina harfei*) Senzualizarea corpului bărbătesc se intensifică prin prezența uneltei care, în relație cu simbolismul lunii, prin formă, sugerează nevoia întregirii masculinului prin feminin. Cu toate acestea, „albastra-ți cămașă" nu are nimic din voluptatea spicelor, „fierbinți" și „brune", care îmbie forțele masculine la muncă. Iată cum, permisă numai în acordurile muncii colective, întâlnirea amoroasă se consumă într-un exercițiu al erotizării naturii, umanul rămânând sterp și devitalizat.

[30] E. Negrici, *Literatura română sub comunism*, II, *Poezia*, București, Editura Fundației Pro, 2003, p. 64.

Daniel Dimitriu observă că una dintre *feţele lui Eros*, şi anume cea pusă sub autoritatea lucidităţii, surprinsă de Nina Cassian, „este supusă unui studiu aplicat, unei cazuistici" şi presupune înainte de toate curiozitate, „abilitate şi apetit al disecării, (...) fatale instabilităţi"[31]. Orgoliul lucidăţii face din Nina Cassian, mai degrabă o profesoară de amor, decât o îndrăgostită, poeta fiind capabilă să predea arta amorului, înscenându-l – cum am arătat mai sus – în toate ipostazele. Iubirea nu este trăită cu intensitate, ci analizată cu intensitate; jubilaţia simţurilor nu e savurată, ci disecată cu conştiinciozitate: „Cad în genunchi şi-ţi mulţumesc, iubire,/ Pentru aceste zilnice semnale/ Şi voci ale mărinimiei tale/ Cu care-mi umpli sufletu-n neştire.// Cad în genunchi şi-ţi mulţumesc, iubire,/ Pentru înaltul pact ce ne uneşte./ Timbrat de-a fericirii stea subţire,/ - şi-ţi mulţumesc şi pentru deznădejde." (*Iubirii, Spectacol în aer liber, o altă monografie a dragostei*) Luciditatea iminentă iubirii face din eros un spectacol, după cum arată numele a două volume de versuri (*Spectacol în aer liber, o monografie a dragostei* şi *Spectacol în aer liber, o altă monografie a dragostei*), şi interpretarea critică a lui Daniel Dimitriu: „un spectacol de amploare, realizat scrupulos, cu momente bune, cu pasaje de virtuozitate, chiar, dar şi cu momente fără relief", un „spectacol de anvergură" ce scoate la iveală virtuţile şi servituţile, performanţele şi convenţiile caracteristice „unei reprezenţii de gală"[32], precum titlul capitolului dedicat ei.

La antipodul erosului raţional (inteligent) susţinut de criticii literari mai sus citaţi, se conturează în poezia Ninei Cassian, senzualitatea redată prin gama senzorialului. Poemul *Ritual* captează emoţia contopirii cu natura acvatică, prin friabil şi fluid: „Intru în mare, ciocnind sunete transparente,/ sparg luna cu umărul, mi se sparge părul,/ devin sărată ca ghiaţa, străvezie ca sarea,/ lichidă ca luna..." Poeta se lasă cuprinsă cu voluptate de braţele de spumă ale mării, saltă pe coama ei verde, se afundă având „senzaţia dematerializării"[33]. Al. I. Ştefănescu, al doilea soţ al poetei o identifică cu marea, „frumoasă şi ucigător de voluptuoasă în larg"[34]. Nina Cassian chiar recunoaşte marea, într-un interviu, ca arhetip al propriei fiinţe: „M-a atras şi m-a tulburat textura ei în care intram cu adevărat ca într-o stihie, mirosul ei, culorile schimbătoare de la mal şi din larg, agitaţia şi liniştea ei, scoicile diferite pe care le încrusta în nisipul umed al ţărmului. Am adorat-o, nu în adolescenţa asuprită de război, ci în prima tinereţe, când am gustat-o noaptea, scăldându-mă în şampania aurie a dării lunii."[35] Poeta este îndrăgostită de viaţă, de natură şi de stihiile ei: de soare, de lună, de plajele fierbinţi, de grandoarea mării, de ierburi şi de copaci, de văzduhul senin, de ploi şi de ninsori. Este îndrăgostită de tinereţe, este parte integrantă şi incoruptibilă a acestei vârste, trăind mereu sub farmecul protector al zeului Eros. Volumele maturităţii surprind nostalgia poetei pentru erosul exuberant, caracteristic volumului de debut: „Mi-ar fi poate dor de o goană spre mare/ de-o spargere spectaculoasă a trupului ei/ şi să râd lingându-i sânii săraţi/ şi să-mi umplu urechile cu peşti,/ cu sânge verde,/ şi să râd de spaima de moarte/ şi, râzând, să-mi înghit sufletul cu alge cu tot// aşa era cândva" (*Pădureţul interzis*, *Marea conjugare*, 1971)

Putem identifica în poezia cerebralizării erosului două atribute ale intimităţii: afecţiunea abstractă şi pasiunea lumească. Poemelor *Tributul, Nocturnă, Fiica lunii, Evoluţie* le este specific „demonul abstracţiei", care „îşi atribuie puteri nelimitate, oferindu-i autoarei ca în ispitirea de pe munte întreaga lume: îţi făgăduiesc să te fac mai viu decât ai fost

[31] D. Dimitriu, op. cit., p. 105.
[32] Idem, p. 106.
[33] E. Simion, op. cit., p. 114.
[34] http://ninacassian.blogspot.com/
[35] Ibidem

vreodată."[36] Refuzând logica evidenței, poeta anexează vieții cotidiene elemente proprii cercetării științifice, învestind obiecte și evenimente mustind de concretețe și banalitate cu sensuri abstracte. În acest spațiu virgin, intuiția poetei dezvoltă un erotism abstract. Poemul *Fiica lunii* este reprezentativ în acest sens: poeta se însingurează de pasiunea lumească, retrăgându-se în universul abstract, rece, care o eternizează: „De o lichidă lumină de astru/ pielea mi-e udă, părul mi-e ud./ (...) Rece e marea ca pletele mele./ Singurătate. Luna-i pe ducă./ Noaptea cu buză de vânt, de stele,/ pielea mi-o zvântă și mi-o usucă."

Poemul *Voiam să rămân în septembrie* denunță tranziția de la imaginile afecțiunii abstracte, „în nepotrivire cu temperamentul fugos al poetei"[37], la priveliștea pasiunilor lumești, învolburate: „Voiam să rămân în septembrie/ pe plaja pustie și palidă,/ voiam să mă-ncarc de cenușa/ cocorilor mei nestatornici/ și vântul greoi să-mi adoarmă/ în plete ca apa-n năvoade/ (...) Dar mie îmi sunt sorocite,/ pesemne, plecări mai dramatice./ Mi-e dat să mă smulg din priveliști/ cu sufletul nepregătit,/ cum dat mi-e să plec din iubire/ când încă mai am de iubit..." Aflată la cumpăna dintre cer și pământ, dintre abstract și concret, „cu-o mână în arbori, cu alta-n/ nisipul cărunt", poeta pendulează între două destine: cel de a rămâne legată de patimile acestei lumi și cel de *a se smulge* „cu sufletul nepregătit". Sentimentul erotic urmează a fi studiat în multiplele sale ipostaze, Nina Cassian scriind, în concepția lui Eugen Simion, „nu atât poeme de dragoste, cât despre dragoste"[38].

Depășind cu mult formele naive dar sincere ale sentimentului, lirica erotică a Ninei Cassian, transformă dragostea dintr-o experiență intimă într-o temă literară și un subiect de discuție. *Variațiunile* pe tema eternă a iubirii, cu trimitere la ceea ce Lovinescu numea, referindu-se la un anumit tip de sensibilitate poetică, „variațiuni subtile, de grații ale unui rece extaz erotic", iau forma „unor comentarii inteligente", ce traduc „o mobilitate sufletească și o sensibilitate receptivă la ideile morale ce vin, într-un chip sau altul, în atingere cu poezia"[39]. Toate ciclurile volumului *Disciplina harfei*, de la *Disciplina harfei*, *Fantazia*, *Memoria adolescenților*, *O mie de vrăbii*, *Sonetele iubirii împlinite*, *Când se lasă seara*, *Acorduri pentru Faust*, redau divagații pe tema iubirii. *Seceriș*, de pildă, redă reprezentarea idilică a iubirii în cuplul amor-muncă, inseparabil pentru codul proletcultist. Alteori, în poemul *Ca Guliver*, Nina Cassian trage la mal corabia în care se găsesc „recalcitranții iubiți"[40], imaginând o afecțiune vitejească: „Ca Gulliver trăgând o sută de corăbii,/ vă trag la mal, iubiții mei greoi,/ multicolori, vicleni și înarmați cu săbii/ minuscule - și gata de război." În același regim, poemul *Simplă* redă o afecțiune onirică, visul fiind o prezență permanentă în versurile Ninei Cassian: „Am visat că s-a îndrăgostit de mine/ cineva..."

Alături de imaginea abstractă a iubirii, de certitudinile intimității cerebrale, poeta dezvăluie fețele erosului domestic, manifestat în cuplu. Neîmplinirea erotică nu manifestă dimensiunea cataclismului universal ca la Eminescu, nici nu determină intenții suicidale, ca la Coșbuc: „Iată că-ți pun parafa de sfârșit/ chiar ție, mare iubire, mare iubire.../ Taraful a plecat, paharele s-au golit,/ și-am rămas în patul nupțial, fără mire." *Moartea iubirii* semnifică participarea intensă la o apoteoză sărbătorită cu „săruturi extatice": N-aș fi crezut că vom plânge împreună..../ Feţele noastre veneau dela bal,/ marmoreene, sub lacrimi, sub lună.../// Ne despărţeam- can-tr-o apoteoză/ De atâta durere-străine-mi păreau/ Ochiul meu verde, unghia-

[36] Gh. Grigurcu, op. cit., p. 113.
[37] E. Simion, op. cit., p. 114.
[38] Ibidem.
[39] Idem, p. 110.
[40] Idem, p. 116.

mi roză.// Flămânzi de distrugere, treceam în final,/ cu săruturi extatice sărbătorind/ dezastrul deplin, triumfal." O altă poezie se vrea „o imagine excelentă a mâhnirii de a fi rămas în pur platonism erotic"[41], surprinzând regretul de a nu fi trăit prin iubirea în cuplu faza carnalului erotic: „Se vede că nu mi-a fost dat/ decât schimbul inelelor, ploaia, oftatul (...)/ se vede că nu mi-a fost dat să cad în păcat/ lângă trupul tău, mult sărutatul.// Vulturul dragostei, care ne purta peste-abis,/ cerea carne mereu./ Dar Făt-Frumos/ nu și-a tăiat coapsa până la os - / și-am căzut amândoi pe pământ deschis." (*Platonism, Fantasia*)

Ciclul *Sonete iubirii împlinite* avansează în intimitatea micii mitologii a erosului cu aceeași cerebralitate din volumele precedente. Dragostea e în primul sonet, o forță ce vindecă de „urâturi și rutine", precum și forța necesară refacerii perechii paradisiace: „Tu ești, din toți, unica mea pereche/ de frunte, și de sânge, și de mers./ Cu tine dăinui în legenda veche,/ cu tine-n ineditul univers." În *Sonet II* tensiunea erotică se dezvoltă într-o patimă viscerală: „Iubesc.../ și genele rapide, inegale,/ și-acel surâs pe care îl dezvolți/ în clipele de mii și mii de volți/ când sângele-i pornit să se răscoale". În următoarele sonete, împlinirea erotică este tradusă prin metafore profund transfiguratoare ale iubitului: el este sprijin, logos și viață. Iubitul se manifestă cu o forță demiurgică, la care femeia apelează pentru a-și împlini nevoile elementare: „De mi-e a somn – tu ești cearșaful dulce./ De mi-e a cântec – tu mi-l dai pe *la*./ Din inerție, gura ta mă smulge/ și mă redă spiralei gura ta." (*Sonet III*)

Se creează astfel, o mică mitologie erotică din care nu lipsește nicio zeitate. Zeitățile erosului domestic se nasc din reînvestirea cu sens a banalului, a faptului divers, a utilului (sarea, pumnalul) și din divinizarea iubitului: „Te merit? Mă întreb adeseori./ (...) Să stau la dreapta ta mi se cuvine?" (Sonet IV) Iubirea e legea îndrăgostiților și condiția lor de existență. „Un amator de analogii ar trage, de aici, încheierea că pentru Nina Cassian iubirea e principiul vital, ordonator, ca pentru Schopenhauer voința oarbă. Ar fi însă o analogie prea îndepărtată!"[42], reclamă Eugen Simion. Nici pentru Daniel Dimitriu, iubirea nu e mai mult de „un *cobai* sacrificat pentru punerea la punct a unor experiențe dintre cele mai diverse ca tematică și dintre cele mai durabile"[43], fapt ce nu-l determină totuși să minimalizeze meritele eroticii și să urmărească sentimentul în toate ipostazele sale. Studiul critic repune în funcțiune meticulozitatea pe care sensibilitatea poetei o revarsă în volumul selectiv *Spectacol în aer liber*, ce ordonează versurile de dragoste mai vechi și mai noi, nu după cronologia apariției, ci după evoluția pasiunii: *Fata din vis, Patima, Proba de foc, Durerea, Pedeapsa capitală, Roșu perpetuu*. Poemul *Roșu perpetuu* reprezintă în traiectoria sentimentului erotic, elogiul nesfârșit al experienței intime: „Roșu din roșu, roșu spre roșu,/ se învârtește spectrul înalt./ Sângele sclav al unuia suie/ liber în sângele celuilalt."

Așadar, parcurgând în viraje abrupte și prăpăsatioase drumul vieții literare, presărat cu restricții și libertăți deopotrivă, poeta atrage pe lângă titlurile intrate în istorie, de *poetă a dragostei, poetă cerebrală, poetă a faptului cotidian* sau *poetă ludică,* o nominalizare esențială: „apologetică-apoteotică-apoplectică-apocaliptică"[44], formulare ce sintetizează saltul dramatic de pe intuiția poetului pe luciditatea investigatorului în cercetarea amorului.

[41] E. Simion, op. cit., p. 115.
[42] E. Simion, op. cit., p. 115.
[43] D. Dimitriu, op. cit., p. 94.
[44] http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA AGERO/JURNALISTICA/Interviu%20cu%20poeta%20Nina%20Cassian%20de%20Angela%20Baciu.htm

BIBLIOGRAFIE

OPERA

Cassian, Nina. *Versuri alese*. București: Editura De Stat Pentru Literatură Și Artă. 1955.

Cassian, Nina. *Dialogul vântului cu marea. Motive bulgare*. București: Editura De Stat Pentru Literatură Și Artă. 1957.

Cassian, Nina. *Spectacol în aer liber - o altă monografie a dragostei*. București: Editura Albatros. 1961.

Cassian, Nina. *Sărbătorile zilnice*. București: Editura Tineretului. 1961.

Cassian, Nina. *Să ne facem daruri. Poezii*. București: Editura Pentru Literatură. 1963.

Cassian, Nina. *Disciplina harfei. Poezii*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură. 1965.

Cassian, Nina. *Cronofagie*. București: Editura Eminescu. 1970.

Cassian, Nina. *Marea conjugare*. Cluj: Editura Dacia. 1971.

Cassian, Nina. *Suave*. București: Editura Cartea Românească. 1977.

*** *Din lirica feminină românească*. Antologie și note de Ileana Manole și Virginia Carianopol. București: Editura Albatros. 1975.

STUDII CRITICE

Crohmălniceanu, Ovid S. *Pâinea noastră cea de toate zilele*. București: Editura Cartea Românească. 1981.

Dimitriu, Daniel. *Ares şi Eros*. Iași: Editura Junimea. 1978.

Grigurcu, Gheorge. *Teritoriu liric*. București: Editura Eminescu. 1972.

Iorgulescu, Mircea. *Ceara şi sigiliul*. București: Editura Cartea Românească. 1982.

Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.

Negoițescu. *Scriitori moderni*. București: Editura Pentru Literatură. 1966.

Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism*. I. Proza. București: Editura Fundației Pro. 2003.

Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism*. II. Poezia. București: Editura Fundației Pro. 2003.

Negrici, Eugen. *Iluziile literaturii române*. București: Editura Cartea Românească. 2008.

Nițescu, Marin. *Sub zodia proletcultismului*. Dialectica puterii. București: Editura Humanitas. 1995.

Petreu, Marta. *Un trecut deocheat sau schimbarea la față a României*. București: Editura Institutului Cultural Român. 2004

Piru, Alexandru. *Panorama deceniului literar 1940-1950*. București: Editura Pentru Literatură. 1968.

Pop, Ion. *Jocul poeziei*.Cluj-Napoca: Casa Cărții De Știință. 2006

Regman, Cornel. *Scriitori români. Mic dicționar*. București: Editura Științifică Și Enciclopedică. 1978.

Simion, Eugen. *Orientări în literatura contemporană.* București: Editura Pentru Literatură. 1965.

ARTICOLE

Solomon, Petre. *Poezia Ninei Cassian*, în România literară. 1990. Nr. 8.

Ștefănescu, Alex. *Nina Cassian*, în România literară. 2003. Nr. 13

Urianu, Tudorel. *Zburdălniciile inimii şi ale minții*, în România literară. 2003. Nr. 47.

http://ninacassian.blogspot.com/
http://www.romania-israel.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1307
http://www.memoria.ro/?location=view_article&id=930
http://english.agonia.net/index.php/author/0002146/index.html
http://www.evenimentul.ro/articol/memoria-ca-loc-de.html
http://atelier.liternet.ro/articol.php?art=1602
http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/JURNALISTICA/Interviu%20cu%20poeta%20Nina%20Cassian%20de%20Angela%20Baciu.htm

„SEMINŢIA LUI LAOKOON" DE ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: O LECTURĂ INFORMATIVĂ

Asist. drd. George-Florian NEAGOE
Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti

În lucrarea „Seminţia lui Laokoon" de Ştefan Aug. Doinaş: o lectură informativă, autorul aduce în atenţie modul tendenţios, dar câteodată neeronat, în care un agent recrutat de Securitate interpretează volumul de versuri apărut în 1967. Documentul, păstrat într-unul din dosarele scriitorului aflat în Arhivele C.N.S.A.S, atestă că „sursa" întrezăreşte aluzii subversive în poeziile citite, ca şi cum Doinaş încearcă să critice atât regimul dictorial (cu instituţiile aferente), cât şi laşitatea cetăţenilor de a nu se împotrivi terorii fizice şi psihice. Pornind de la această notă informativă, încercăm să decantăm dacă, în cartea sa, poetul trimitea mesaje esopice.

Cuvinte-cheie: *aluzii subversive, regim dictatorial, laşitate, teroare*

Scriitorii care, sub nume conspirativ, înmânau rapoarte Securităţii nu executau întocmai ordinele primite de la ofiţeri. Cel puţin Ştefan Aug. Doinaş a avut momente când nu şi-a respectat obligaţiile asumate prin luarea identităţii de Andrei Golfin. Membrii poliţiei politice sesizau însă atitudinile retractile manifestate de „surse", cu atât mai mult în cazul unui fost deţinut, asupra căruia plana suspiciunea că, nici după ce ispăşise un an de „închisoare corecţională", nu şi-a potolit antipatia faţă de conducerea statului. Dosarele aflate la C.N.S.A.S atestă că poetul s-a dovedit îndărătnic în privinţa respectării cerinţelor primite. Există suficiente explicaţii pentru acest comportament, atât în funcţie de contextul individual, cât şi de cel general. Este greu de realizat o demarcaţie între cele două coordonate. Se conturează ipoteza că, în relaţiile cu superiorii, experienţa i-a demonstrat că, evitând redactarea notelor informative, nu va suferi agresiuni fizice. Unica sancţiune putea consta în trecerea lui în rândul „obiectivelor" urmărite. Cum, în acea vreme, oricine suportase o condamnare după criterii politice era pus sub supraveghere[1], Securitatea a hotărât să înăsprească măsurile de monitorizare. Într-o adresă din 14 octombrie 1967, expediată Direcţiei a XI-a de către Direcţia I, figura misiunea de a instala, în apartamentul locuit de Ştefan Aug. Doinaş, dispozitive de interceptare a convorbirilor telefonice[2]. Referatul însoţitor cuprinde motivarea deciziei. Andrei Golfin primea o pedeapsă, fiindcă îşi ignora obligaţiile prevăzute în declaraţia pe care o dăduse la ieşirea din puşcărie. Caracterizarea făcută în documentul cu pricina ilustrează evoluţia conlucrării scriitorului cu instituţia-mamă, de la conştiinciozitate până la o anume răzvrătire: „Ca agent a desfăşurat o activitate mulţumitoare, furnizând materiale utile asupra unor elementele [sic!] ce ne interesau. În ultimul timp însă (circa un an şi jumătate), a devenit delăsător, dificil, încearcă să evite întâlnirile cu noi, nu mai îndeplineşte sarcinile trasate"[3]. De ce a refuzat să se supună rămâne o întrebare cu rezolvare

[1] În finalul notei în care era consemnată eliberarea lui Popa Ştefan [numele real al scriitorului] la data de 4.II.1958, se preciza: „Conform Directivei M.A.I urmează a fi luat în evidenţă pe obiectiv sau problemă" (dosar P 423, vol. 9, f. 365r, în Arhiva C.N.S.A.S).
[2] Dosar personal al lui „Gogu Ivan", cota R 874, vol. 2, T.[ehnic] O.[perativ], f. 1, în Arhiva C.N.S.A.S.
[3] *Ibidem*, f. 2.

multiplă. Intră în ecuaţie tentativa de a-şi răscumpăra demnitatea, pisată de ciocanul roşu pe nicovala disperării de a reintra în circuitul cultural în intervalul 1958-1961, când Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor a dispus interzicerea semnăturii „Ştefan Aug. Doinaş". Intervine apoi dorinţa de a recupera încrederea prietenilor trădaţi din cauza obsesiei că, dacă va comite delaţiuni contra acestora[4], se va reîntoarce lesne în presă şi că i se vor publica, fără probleme, cărţile. Dar în 1967, cerchistul nu mai avea nevoie de sprijinul Securităţii, întrucât obţinuse consacrarea. Cu un an înainte îi apăruse al doilea volum, *Omul cu compasul,* ovaţionat de critici din toate generaţiile, printre alţii, Vladimir Streinu[5], Cornel Regman[6], Gheorghe Grigurcu[7] şi Nicolae Manolescu[8].

Profitând de pe urma succesului câştigat graţie elogiilor venite din partea susţinătorilor autonomiei esteticului, scriitorul a căutat să-şi scoată cătuşele, care nici nu-i periclitau libertatea (nefiind ameniţat de o nouă încarcerare), nici nu-l obligau, aşa cum se întâmplase până la apariţia *Cărţii mareelor* (1964), să alcătuiască ritmuri şi rime ideologice. De altfel, *Seminţia lui Laokoon* (1967) reprezintă prima sa culegere nemaculată de temele comuniste. Cu toate că Doinaş scăpase de imperativele propagandei, obţinând indepedenţa de a crea, Ştefan Popa era obligat să meargă la braţ cu un organism care îl transformase şi în victimă, şi în călău. Legătura cu Securitatea se asemăna cu pietrele prinse de picioarele ocnaşilor. Mersul alături de o umbră invizibilă, dar omniprezentă, îl sufoca. De aceea, s-a hotărât să riposteze. Pe de o parte, s-a sustras de la relatarea discuţiilor purtate cu persoane din anturaj. Alţii sunt în măsură să judece dacă modificare atitudinii ar însemna un act de curaj ori o mostră a unui tip special de disidenţă. Deocamdată, să ne mulţumim să constatăm că autorul *Baladei întrebării lui Parsifal* se străduia să-şi refacă stima de sine şi să obţină din nou încrederea cunoscuţilor. Înţelesese totodată că superiorii, cărora le predase cândva rapoarte cu destul sârg, încetaseră să-i influenţeze cariera literară. Pe de altă parte, a inserat formule oraculare în poeme, vizând ororile produse de regimul comunist. După cum însuşi a precizat la senectute, nu este singurul care le-a făcut cu ochiul cititorilor, în semn de complicitate la un atentat versificat împotriva „minunatei lumi noi" din documentele de partid, din articolele de presă şi din emisiunile televizate: „Începând de prin 1965, rezistenţa culturală din România s-a manifestat sub forma literaturii – aş zice – esopice: scriitorii cultivau un limbaj ambiguu, truculent, aparent supus directivelor care veneau «de sus», dar care, în realitate, era plin de aluzii critice la stările de lucruri existente. Genul literar care se preta mai bine la acest tip de scriitură era, firește, poezia. Tematica mitologică, inspiraţia din Antichitatea elină şi latină, predominante în poezia mea de tinereţe, erau un teren prielnic acestui limbaj care scăpa de controlul cenzurii"[9]. Ar trebui să tratăm cu prudenţă citatul precedent, ţinând cont că este o pledoarie *pro domo sua*. Mai întâi, deoarece aduce în atenţie o polemică despre un fenomen deopotrivă supralicitat şi negat cu vehemenţă. Rezistenţa prin cultură a rămas încă o problemă neanalizată în profunzime. Cu atât mai mult, beletristica impune disocieri şi disecări. O viziune largă a enunţat Andrei Pleşu, semnalând cele două dimensiuni majore ale dezbaterii, anume şarja/ subversiunea şi conservarea moralităţii prin ferirea de compromisuri: „Termenul «rezistenţă», deşi are o anumită conotaţie de pasivitate, presupune mai mult decât stricta

[4] Dosar R 874, vol. 1, f. 77.
[5] *Un neoclasic printre moderni*, în „Luceafărul", anul IX, sâmbătă 29 octombrie 1966, nr. 44 (235), p. 1.
[6] *Ştefan Aug. Doinaş, „Omul cu compasul"*, în *ibidem*, anul IX, nr. 33 (224), sâmbătă, 13 august 1966, p. 3.
[7] *„Omul cu compasul"*, în „Familia", seria a V-a, anul 2 (102), nr. 9 (13), septembrie 1966, p. 2.
[8] *Baladele vechi ale poetului*, în „Contemporanul", nr. 39 (1042), vineri, 30 septembrie 1966, p. 3.
[9] Ştefan Augustin Doinaş, *Evocări*, Bucureşti, Editura Fundaţiei PRO, 2003, p. 87.

monomanie profesională. Când vorbim de «rezistenţa din munţi», sau de «rezistenţa franceză», avem în minte *o opoziţie activă* faţă de un aparat politic socotit nelegitim sau faţă de o armată de ocupaţie. «Rezistentul» îşi riscă viaţa, sabotează operaţiunile inamice, e *ofensiv*, chiar dacă rămâne în *underground*"[10]. Întorcându-ne la citatul anterior, se iveşte întrebarea dacă literatura a destabilizat puterea măcar în perioada 1965-1989. E clar că unii scriitori n-au rămas indiferenţi şi au apelat la critica voalată. Au zgâlţâit asemenea procedee dictatura? Sau au fost doar modalităţi de revelare a terorii, a defilării falselor valori, a decrepitudinii ferchezuite în haine de gală, a societăţii în derivă? Înclin spre a doua variantă. Publicul asimilase tâlcurile primite. Scriitorii se făceau înţeleşi printre rânduri. Decodarea dobândise univocitate.

Indiscutabil, în perioada ceauşistă, Doinaş s-a numărat printre aluzioniştii constanţi şi înverşunaţi. Ne confruntăm – pentru a câta oara?! – cu o contradicţie izbitoare între biografia şi creaţia poetului. Iar această schizoidie a caracterizat întreaga lui activitate din 1958, când a fost racolat, până în 1984, când a fost scos din reţea[11]. Un informator al Securităţii, uneori mai harnic decât i se cerea, a redactat texte care au şi tenta unor rechizitorii la adresa regimului. Cum s-a întâmplat ca palimpsestele să nu rămână în depozitele Consiliului de Stat al Presei şi Tipăriturilor[12], povesteşte tot Doinaş. Strategia predilectă constituia în orbirea cenzorilor, prin intermediul unui scut în care să se reflecte o imagine înşelătoare a ideilor. Inspiratorul procedeului a fost Ov. S. Crohmălniceanu, sfătuitorul de taină al multor scriitori, minuţiosul cunoscător al năravurilor celor însărcinaţi să acorde sau nu bunul de tipar: „Prietenul Crohmălniceanu mi-a atras atenţia asupra posibilităţilor care mi se ofereau – de a mă strecura prin ochiurile tot mai largi ale vigilenţei oficiale. Mai mult: el este acela care mi-a sugerat practica mottourilor false. O seamă de poezii ale mele au ca motto texte inexistente, inventate de mine, din Polybios, Camus, lord Dunsany etc., al căror rol era acela de a sugera o falsă pistă de interpretare a versurilor"[13]. Pentru Doinaş, *Seminţia lui Laokoon* (1967) iniţiază traseul parabolelor cu miez politic. Dificultatea cercetătorului actual rezidă în stabilirea ţintelor vizate de tocul scriitorului. Numai că, aşa cum a menţionat Nicolae Manolescu, depăşirea acestei piedici devine metoda potrivită de analiză: „În ce ar trebui, în definitiv, să constea revizuirea? Simplu spus, într-o relectură. Care comportă două paliere. Pe cel dintâi, e necesară o descriere a contextului în care operele au fost publicate. Pentru cititorul tânăr, «epoca de aur» este istorie. […] În plus, literatura dinainte de revoluţie a avut, în bună parte, un caracter esopic. Acesta este al doilea palier. […] Refacerea subtextului a devenit astăzi la fel de necesară ca şi refacerea contextului"[14]. Într-o anume măsură, Virgil Nemoianu a mers în direcţia indicată anterior, insistând asupra unui tandem de poeme, însoţite de câte un motto, ambele incluse în *Seminţia lui Laokoon*. Verdictul exegetului întăreşte opinia că scriitorul a întrebuinţat proteste voalate. Poate că unele observaţii exagerează calitatea sentimentelor vehiculate. E totuşi incontestabil că versurile denunţă mecanismele tiraniei şi pronunţă sentinţa complicilor la atrocităţi: „Demisia laşităţii în *Asediul* (*SL*, 99) sau culminaţia încrâncenată de spaimă şi durere din *Alibi* (*SL*, 97) împing aceste poezii, mai mult decât

[10] Andrei Pleşu, *Rezistenţa prin cultură*, în „Dilema veche", anul VII, nr. 348, 14-20 octombrie 2010, p. 3.
[11] Dosar R 874, vol. 1, f. 190.
[12] „Instrumentul cel mai eficient al cenzurii a fost inventat după modelul stalinist şi s-a numit Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor, devenită după 1965 Consiliul de Stat al Presei şi Tipăriturilor, inima cenzurii ceauşiste" (Brânduşa Armanca, *Libertate de expresie în România. Epoci fără şansă*, prefaţă la Tiberiu Troncotă, *România Comunistă: propagandă şi cenzură*, Bucureşti, Editura Tritonic, 2006, p. 8.
[13] Ştefan Augustin Doinaş, *op. cit.*, p. 87.
[14] *Viaţă şi cărţi. Amintirile unui cititor de cursă lungă*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2009, p. 361.

oricare altele din această perioadă (şi mă refer nu numai la perioada de creaţie doinaşiană, dar chiar şi la întreaga poezie publicată în România anilor ’60, căci greu le-am găsi egalul în indignare) spre zona etic-politică, spre afirmaţia dizidentă“[15].

Pe măsură ce se îndepărtează mai mult de 1989, generaţiile de cititori recuperează în tot mai mică măsură infiltraţiile contextuale din poezie. Câteodată, se întâmplă ca pârâşii din dosarele Securităţii să se transforme în asistenţi indispensabili. De pildă, competenţa informatorului „Gabriel Seranin“[16] facilitează detectarea minelor antisistem din placheta mai sus menţionată. Totuşi, orice acuzaţie sau interpretare care îi aparţine trebuie gestionată cu prudenţă. Să cumpănim dacă nu cumva agentul a recurs la comentarii tendenţioase şi că nimic din ceea ce a semnalat nu este veridic. Însemnările ofiţerului care a primit cele şapte jumătăţi de coală A4, scrise cu cerneală albastră numai recto, deschid presupunerea că „sursa“ a vrut să-şi demostreze, printr-un gest de osârdie benevolă (întâlnită altădată la însuşi Doinaş), fidelitatea şi utilitatea: „Materialul furnizat de informatorul GABRIEL SERANIN a fost furnizat din proprie iniţiativă în urma citirii lucrărilor amintite mai sus. Şi informatorul are lucrări personale publicate la *ORIZONT,* a activat [*lecţiune incertă,* n.m.] ca legionar, fost condamnat“[17]. Să fi avut raportul caracterul unei răzbunări? Să fi fost o denigrare provocată din ură şi din invidie? Câte ceva din fiecare. Oricum, demersul său este un proces decurs în subterană, cu ofiţeri ai Securităţii în rol de judecători. Datele biografice menţionate, hermeneutica complexă aplicată şi transcrierea unor replici din presupusele convorbiri între cei doi par să ne încredinţeze că delatorul este un intelectual cu o cultură solidă, prieten apropiat al lui Doinaş, poate un confident, cunoscător temeinic al tainelor din laboratorul de creaţie a poetului. Nota remisă se încadrează într-un tipar întrucâtva necanonică. Nu se rezumă la istorisirea unor întâlniri din care să rezulte că „obiectivul“ împărtăşeşte opinii distincte de cele oficiale sau că „unelteşte împotriva statului“. Complexitatea ei rezultă din abilităţile lui „Gabriel Seranin“ în sfera culturală. Dincolo de faptul că autorul denunţului ştia adresa lui Doinaş, locul de muncă al acestuia sau instituţiile de învăţământ absolvite[18], sesizăm o cunoaştere amănunţită a taberelor revuistice, chestiune ce nu frapează, dacă luăm în calcul detaliul că făcea parte din branşa gazetarilor. Principalii reclamaţi din actul amintit sunt tocmai colegii scriitorului din studenţie, grupaţi, la acel moment, în jurului „Familiei“ din Oradea. Agentul adoptă sociologismul vulgar ca să lămurească propensiunea unor critici către o anumită orientare filozofică, urmărind să probeze că se pricepe să-i demaşte pe „duşmanii poporului“, conform logicii maniheiste „cine nu e cu noi e împotriva noastră“. Pentru că, aşa cum cerea propaganda, niciodată măsurile de monitorizare nu erau suficiente când venea vorba despre indivizii bănuiţi că nu se convertiseră în „oameni noi“, chiar şi după ce efectuaseră stagii de „reeducare“ în puşcărie: „A fost din discipolii lui Lucian Blaga (şi prin asta nu văd nimic rău), dar este în prezent unul din continuatorii ideilor «Cercului Literar» clujean, prieten bun cu Cotruş Ovidiu, Balotă Nicolae, Negoiţescu Ion [*prenumele celor trei sunt adăugate cu pix de culoare roşie de altcineva, probabil ofiţerul de serviciu,* n.m.], oameni de litere reprezentând astăzi un curent de o factură pro-idealistă, la care s-au raliat desigur şi alţii (Adrian Marino la «Steaua», Maxim Ion la «Orizont» etc.; [*sublinierea este*

[15] *Surâsul abudenţei. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Fundaţia Culturală Secolul 21, 2004, p. 99.
[16] Notă informativă cu privire la „Prob.[lema] legionară“, redactată de GABRIEL S.[ERANIN], din 25.01.1968, în dosarul R 874, vol. 1, f. 94-100.
[17] *Ibidem,* f. 100 v.
[18] *Ibidem,* f. 94.

făcută cu pix de culoare roşie, îi aparţine, probabil, ofiţerului de serviciu, n.m.]. De remarcat, scrierile tuturor celor de mai sus al căror caracter, deşi nu este (sau nu pare) antimarxist, este totuşi non-marxist şi iată de ce: elementele cu care se lucrează (subiectul sau subiecţii) sunt categoric aparţinători culturii strict burgheze; metoda în gândire este categoric blagiană sau mai exact, neoblagiană, recte o metodă a filosofiei idealiste"[19]. „Gabriel Seranin" îl asociază pe Doinaş unei grupări nealiniate ideologic, ţintuindu-l la stâlpul infamiei şi confirmându-le ofiţerilor că „Andrei Golfin" apelează la tertipuri pentru a-i păcăli şi că vor depune imense eforturi ca să-l întrebuinţeze în noi misiuni. Portretul primit de salariatul revistei „Lumea" certifica oportunismul de care fusese suspectat încă de la iniţierea colaborării. Cerchistul nu-şi lepădase de convingerile anticomuniste. Îşi achitase la suprapreţ revenirea în viaţa literară, dar asta nu însemna că-şi domolise ranchiuna şi frustrările. „Gabriel Seranin" îl cataloga, din nou după prescripţiile regimului, drept deţinătorul unei mentalităţi deopotrivă retrograde şi reacţionare, prezentând mostre (scornite?) din părerile lui Doinaş referitoare la regimul politic. Simultan, dădea în vileag opţiunea poetului pentru esopism: „Atitudinea lui în general (mă refer la atitudinea prezentă cunoscută din câteva discuţii în ultimii cinci ani) este o atitudine a unui intelectual de formaţie veche care se simte primejduit în evoluţia sa scriitoricească de actuala conjunctură: «– Suntem o generaţie de intelectuali sacrifica [sic!]» mi-a spus odată [*sublinierea este făcută cu pix de culoare roşie, îi aparţine, probabil, ofiţerului de serviciu*, n.m.]»; «Purtăm stigmatul celei mai urâte epoci; stigmatul fricii. Iată de ce nu avem opere de artă mari» etc.// Conform acestor afirmaţii, opera sa literară s-a eşalonat ca un convoi pestriţ menit să se afirme pentru a putea afirma. Fiind la a treia carte, omul a început să se afirme (În primele două, *Cartea mareelor* şi *Omul cu compasul* nu a devenit «purtătorul unui mesaj» ca în acesta din urmă)"[20].

După această prezentare părtinitoare, ghidată de triada societate-anturaj-individ, agentul întreprinde o exegeză minuţioasă a simbolurilor subversive din volumul amintit. Analogiile sale sunt sclipitoare pentru un critic literar, nocive pentru autorul cărţii şi îngrozitoare pentru a ne da seama că, indiferent de epocă, abjecţia şi structura intelectuală rasată coabitează în tihnă. „Gabriel Seranin" evidenţiază majoritatea nodurilor din spatele semnelor. Nu este exclus ca Doinaş să-i fi comunicat încifrările livreşti: „Ce vrea să spună titlul lucrării? Seminţia lui Iuda (parafrază pentru trădători), seminţia lui Herostrate (parafrază pentru cei ce distrug) şi în continuare «seminţia lui Cain» (folosită de Victor Hugo) parafrază pentru neamurile de ucigaşi etc. etc. [*sublinierile sunt făcute de informator cu cerneală albastră*, n.m.]"[21]. Pentru un iniţiat în miturile elene sau pentru cineva care a aflat ce funcţie îndeplinea personajul din *Iliada*, explicaţiile precedente nu necesită completări. Numai că, salariaţii poliţiei politice, lipsiţi de lecturi fundamentale şi neînzestraţi cu ştiinţa subtilităţilor artistice, aveau nevoie de detalii. Iar „sursa" le-a rezumat şiretlicul prin care lacedemonienii au câştigat războiul cu locuitorii Troiei, deconspirând astfel intenţiile lui Doinaş. Cenzura fusese eludată. Însă, chiar şi când nu-şi propunea, Securitatea primea „dovezile" necesare: „Seminţia lui Laokoon? Să cercetăm metodic, cine a fost Laokoon. În mitologia greacă, Laokoon a fost fiul lui Priam şi al Hecubei, preot al lui Apolon în Troia. Când grecii au adus «calul Troian [sic!]» în faţa cetăţii inexpugnabile, Laokoon a sfătuit troienii să-i dea foc, să nu-l introducă în cetate, căci el (calul) înseamnă pieirea lor. Nu a fost ascultat şi, drept

[19] *Ibidem*, f. 94-95.
[20] *Ibidem*, f. 95.
[21] *Ibidem.*

pedeapsă pentru spusele sale, zeii protectori ai grecilor au trimis împotriva sa nişte şerpi uriaşi care l-au ucis pe el şi pe fiii lui (grupul sculptural «Laokoon» înfăţişează scena omului şi a fiilor săi înlănţuiţi de şerpi).// Ce-a comis Laokoon şi «seminţia» lui de a trebuit să sufere un astfel de martiriu? A spus adevărul! [*sublinierile sunt făcute de informator cu cerneală albastră*, n.m.]. Aşa a fost cum a spus el (Se ştie povestea)"[22]. *Asediul* se înscrie în logica devoalată anterior. Transpusă în prezentul scriitorului, întâmplarea din vechime capătă alte conotaţii decât cele îndeobşte acceptate. Războinicii împresuraţi n-au suferit înfrângerea, pentru că, din neghiobide, au crezut că ofranda grecilor era o dovadă de respect, ci pentru că abandonaseră interesele ţării, în favoarea recompenselor materiale. Compoziţia lui Doinaş nu survine în urma unei elaborări intense. Expresia se arată, în aceeaşi măsură, brută şi brutală, lipsindu-i elementul artistic: falsul dar. Fără a primi vreo ispită, ostaşii, românii adică, se lasă capturaţi, ploconindu-se în faţa aparent invizibilei Armate Roşii, iscând previziunile sumbre ale sacerdotului contemporan: „Târziu, bătu şi ceasul trădării. Podul nostru/ căzu din scripeţi. Laşii, cu fruntea la pământ,/ cereau iertare. Nimeni, doar luna, ca un rostru/ de navă, trecu şanţul pe creasta unui vânt,/ Şi iarăşi nimeni... Până-n a şaptea noastră moarte/ vom lăcrăma cu sânge şi vom boli ciudat/ de-un rău de porţi deschise şi de ferestre sparte/ Nicicând în jur nu-i nimeni./ Dar noi, noi ne-am predat".

În continuare, figurează secţiunea de maxim interes pentru istoria literară, întrucât întâlnim o recenzie neoficială care, paradoxal, tinde să se apropie cel mai mult de adevărul versurilor. Cronicarii vremii, printre aceştia – Gheorghe Grigurcu[23], Valeriu Cristea[24] sau Laurenţiu Ulici[25] –, nu-şi permiteau să citească decât filigranul estetic, omiţând latura protestatară. În contrapondere, „Gabriel Seranin", uimeşte, încă o dată, cu pregătirea lui în legătură cu tehnicile poeţilor de a-şi camufla cuvintele. Este evident că a întrezărit că Doinaş urzise un mecanism care să demaşte şi să destabilizeze autoritarismul. De notat că, la mijlocul anilor '60, părea că se consacrase profeţia fabulistică. Frapează că „sursa" nu se străduieşte să apere realitatea fixată de doctrină. Dimpotrivă. Accentuează ideea că scriitorul se revoltă împotriva restricţionării drepturilor: „Ştefan Aug. Doinaş nu este un inovator. Ca mulţi alţii, recurge la mitologie (deci la legendă) pentru a sugera lucruri prezente [*sublinierea, cu pix de culoare roşie, îi aparţine, probabil, ofiţerului de serviciu*, n.m.]// Cine-i «seminţia lui Laokoon»? Urmaşii săi ideatici, oamenii de azi care spun adevărul cu riscul morţii [*sublinierea, cu pix de culoare roşie, îi aparţine, probabil, ofiţerului de serviciu*, n.m.]; eroi care se sacrifică pentru «binele» cetăţii. Aluzia este direct transparentă! De altfel, tot volumul este un imn închinat luptei împotriva opresiunii; luptei duse de un individ izolat (miroase a «geniu» manevrat) [*sublinierea este făcută cu pix de culoare roşie, îi aparţine, probabil, ofiţerului de serviciu*, n.m.] niciun cuvânt despre despre colectiv, niciun cuvânt despre naţiune, sau, despre adevărurile de azi"[26]. În analiza efectuată, „Gabriel Seranin" îşi ia în serios rolul de cenzor fără simbrie, relevând anumite pasaje care „ridică o sumedenie de întrebări, pe care, în mod sigur editura nu şi le-a pus, altfel cartea n-ar fi apărut niciodată"[27]. Capetele de acuzare sunt numeroase, iar exactitatea lor, uneori îndreptăţită, alteori scornită.

[22] *Ibidem*, f. 96.
[23] *Şt. Aug. Doinaş, Seminţia lui Laokoon*, în „Familia", seria a V-a, anul 4 (104), nr. 3 (31), martie 1968, p. 2.
[24] *Şt. Aug. Doinaş, Seminţia lui Laokoon*, în „Gazeta literară", anul XV, nr. 17 (808), joi, 25 aprilie 1968, p. 3.
[25] *Îndoiala perfecţiunii (Despre poezia lui Şt. Aug. Doinaş)*, în „Contemporanul", nr. 14 (1121), vineri, 5 aprilie 1968, p. 3.
[26] Notă informativă cu privire la „Prob.[lema] legionară", redactată GABRIEL S.[ERANIN], din 25.01.1968, în dosarul R 874, vol. 1, f. 96.
[27] *Ibidem*, f. 94.

Voind să-şi ducă la bun sfârşit rolul de procuror, agentul realizează nişte *close readings*, precizând cum trebuie scoase înţelesurile din cutia metaforelor. Dar, ca mulţi cenzori, informatorul vedea cozi de şopârlă şi acolo unde se afla doar lirismul izolării, definitoriu pentru toate etapele din creaţia lui Doinaş. Să-l lăsăm, aşadar, pe „turnător" să-şi declame diatribele şi să arate (verb favorit al anchetatorilor penali din cadrul Ministerului Afacerilor Interne) cine este poetul şi cum dorea să submineze ordinea de stat. Îl vom întrerupe cu mărunte didascalii: „Dar să trecem la text.// La pag. 8 [sic!, *p. 9 de fapt*, n.m], în poezia *Nocturna I*, este un mesaj de înţelepciune indică, sau...: «...Cei morţi dezghioacă în gură stele noi/ Iar noi, captivi în iris, nu mai avem curajul/ Să smulgem geana care clipeşte peste noi.»; «...steaua noastră se clatină, lovită/ de răsuflarea plină de muşte [*subliniere cu stilou a informatorului*, n.m.] a unor zei.» (care zei? El scrie despre prezent aici!)"[28]. De netăgăduit, versurile se referă la împăcarea cetăţenilor cu dictatura. Răul produce inerţie şi obişnuinţa cu abuzurile. Mai departe, fiind covins că discreditarea nu va fi pusă la îndoială, „Gabriel Seranin" foloseşte principiul „no comment", ca să augmenteze concludenţa exemplului: „La pag. 13, *Amurg I*, «...Ard preasfinte odoare/ Scuipă tămâie sihaştrii/ Roua cerului doare/ Suptă de greieri albaştri/ Idoli copţi din nimica [*versul este subliniat de informator cu punctuleţe de cerneală*, n.m.]/ Umblă şi pipăie frica». Fără comentariu!"[29]. Aici am putea avea unele îndoieli, de vreme ce imaginile apocaliptice pot fi uşor situate în descendenţa lui Lucian Blaga, acela din *Paradis în destrămare*. Dar titlul îndeamnă şi spre depistarea unui filon contextual. Responsabil pentru universul crepuscular, în declin, este comunismul. De aceea, în textul pandant (*Amurg II*), Doinaş apelează la toposul „epocii de aur", invocând strălucirea autentică a timpurilor veritabil triumfătoare, pentru a contracara văcsuirea mincinoasă a societăţii socialiste. Memoria libertăţii pierdute oglindeşte minciuna socialistă tot mai sufocantă: „O izbânzi/ ce-mi daţi târcoale-acuma, îngereşte!/ Voi, vârste ale ne-ntinatei firi,/ când înţelesul lucrurilor se măreşte/ şi-ncet-încet, ne scapă din priviri". Următoarele aserţiuni persistă în acţiunea de a-l demasca pe „dușmanul poporului", întrucât sagacele şi răuvoitorul tălmăcitor al *Seminției lui Laokoon* consideră că unele fragmente ilustrează separarea Europei în două sfere de influenţă: „În poezia *Toamna* (pag. 18) profetul Ieremia este invocat şi el şi cea mai elocventă rămâne poezia *Singurătate* (pag. 20) în care autorul spune fără înconjur «...Azi soarele minunilor s-a stins/ Iar armonia muzicii de sfere/ cu strune rupte-ntinde-n necuprins/ o plasă uriaşă de tăcere».// Când alţi poeţi cântă lumea de azi ca o lume a unui ev plină de soare, de adevăr etc. poezia lui Doinaş, arată... azi [*subliniere cu două linii, făcută de informator*, n.m.] fără echivoc: soarele s-a stins şi vorbeşte de plasa de tăcere ca de... «cortina de fier» (asta este impresia ce-o lasă lectura)"[30].

De la un punct încolo, „Gabriel Seranin" confundă predispoziţia poetului către lirica însingurării, către refugierea în artă, cu mizantropia. „Exilul interior" se suprapune peste „exilul intern". Astfel de judecăţi deterministe nu ne surprind dacă aparţin ofiţerilor Securităţii. Emise de o persoană oarecum cultivată, acestea sunt pervertite în probe ale anchetei privind onestitatea profesională a lui „Andrei Golfin". Citite în cheie părtinitoare, o parte din versuri conţin şi o valenţă „reacţionară", căci recluziunea în „turnul de fildeş" – la Doinaş, insula neconsemnată pe nicio hartă – denota exacerbarea mentalităţii burgheze, precum în poemul *Monolog*, al cărui titlu sugerează nu doar condiţia autistă a scriitorului, ci

[28] *Ibidem*, f. 97.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*, f. 97-98.

în special negarea apartenţei la clasa progresistă: „Principiile unui crunt individualism, a omului izolat de colectiv şi care urăşte colectivul, răzbat din aproape fiecare vers. Singur poetul o mărturiseşte fără înconjur: „...din nepăsare mi-am făcut o lege/ şi tron măreţ din plaiul solitar“ (pag. 33)“[31]. *Monolog* vine în continuarea unei alte poezii suspectate că ar exprima ura împotriva colectivităţii, celebra *Orfica*. Similitudinile între cele două reies repede dacă aşezăm pe două coloane versurile aproape comune: „Şi stau aşa, ca-n peşteră, retras/ în mine însumi: un Orfeu pe-o treaptă/ a unui univers lipsit de glas“ (*Monolog*) şi „Îmi place dintre semeni treptat să mă retrag:/ în infinitul mare o arie să trag“ (*Orfica*). Informatorul îl acuză pe creatorul *Omului cu compasul* că ar reprezenta un flagel public, înglobând majoritatea trăsăturilor negative prevăzute de ideologia oficială. *Seminţia lui Laokon* ar destabiliza „orânduirea“ din R.S.R; ar fi la fel de primejdioasă ca sectele sau ca organizaţiile paraortodoxe; i-ar instiga pe scriitori la revoltă şi la declanşarea unor proteste de stradă; i-ar influenţa negativ pe tineri, înlăturându-le convingerile comuniste. Ultimul cap de acuzare constă în reliefarea duplicităţii lui Doinaş în exercitarea funcţiei de agent. Nu de teamă compunea scriitorul metri săltăreţi pentru preamărirea bunăstării şi a măsurilor benefice datorate partidului unic sau pentru măreţia neamului (deja comunismul intrase în faza sa naţionalistă). Era doar o formalitate, un ritual înlesnitor, dar nu indispensabil. Recăpătându-şi dreptul de semnătură, şi-a dat seama că, răspândind în periodice poezii despre partid, salvează aparenţele de autor „angajat în descrierea luptelor duse în scopul făuririi socialismului“, scăpând, totodată, de constrângerea de a le include în volume. Cameleonismul impunea, în aceeaşi măsură, cedări şi câştiguri: „Unde va ajunge societatea contemporană, dacă se va baza pe asemenea mentori? (de realismul socialist nu poate fi vorba, el este de-a dreptul combătut)// Interesant de ştiut şi argumentele editurii care popularizează o asemenea «bombă idealistă».// Şi în fine, fiind opera contemporană a unui român, unde sunt izvoarele româneşti, trecutul nostru glorios, prezentul plin de realizări, noi toţi cei ce alcătuiesc poporul acesta? Nicăieri...// O poezie, una măcar, care să slăvească munca atâtor milioane, nu există în tot volumul.// De remarcat că în volumele anterioare, mai ales în primul, acest negustor de idei funeste, a inserat câteva poezii de acest gen, dintr-un ieftin şi străveziu oportunism. Acum e consacrat, nu mai simte nevoia...“[32].

Din fişele lui „Gabriel Seranin“, rezultă suficiente dovezi că Ştefan Aug. Doinaş şi-a vaccinat poezia cu anticorpi contestatari. *Seminţia lui Laokoon* răspândeşte vestea că ţara nu se scaldă în lapte şi miere, că nicio persoană nu poate să fie sigură că înoată în ape calme. În permanenţă exista cineva pregătit să-i înece pe aventurierii nesăbuiţi. Poeziilor amintite mai sus li se adaugă alte câteva din secţiunea „Parabole lirice“, construite din zece versuri, ultimele două având o morală politică. De semnalat şi că piesele respective pornesc de la situaţii recognoscibile din opera anterioară. De pildă, *Mistreţul cu colţi de argint* îşi pierde latură transcendentă originară. Animalul de pradă reprezintă alegoria profetului hăituit. Vânătorul nu mai este prinţul aflat în căutarea obiectului sacru, ci un asasin nemilos. Teritoriul poetic nu mai este pădurea plină de simboluri, ci jungla, unde moartea devine, deopotrivă, imanentă şi iminentă. Tiranul vrea să-l ucidă pe rebel, ca şi cum ar înşfăca trofeul regal. Când totul pare pierdut, intervine un *deus ex machina*, care îl înalţă la cer pe fugar, salvându-l din lagăr: „Pe valea mai îngustă ca o viaţă/ mistreţul a ţâşnit în cer. Apoi/ alaiul s-a schimbat şi el la faţă/ şi, sus, pe-o lătrătură de copoi,/ a speriat cu şapte carabine/ cohortele de

[31] *Ibidem*, f. 98.
[32] *Ibidem*, f. 100 r.

îngeri păzitori/ *Şi îngerii-au ascuns mistreţul... Bine/ că undeva mai sunt ascunzători!* [s.m.]// O, caii înspumaţi, cu coame creţe –/ ce veac purtau în ochi! Şi ce blândeţe!“ (*Vânătoare*). Se întâmplă ca Doinaş să poarte dialogul atât cu sine (*Omul cu compasul*), cât şi cu Radu Stanca (*Arhimede şi soldatul*). Continuând relatarea despre moartea matematicianului siracuzan, poetul alcătuieşte o legendă etiologică, în spatele căreia stă atentatul totalitarismului asupra libertăţii de gândire, în speţă asupra autonomiei poetului. Distrugerea figurii geometrice – pavăză şi utopie artistică – simbolizează ştergerea *locului privilegiat*, sintagmă care denumeşte un ciclu de poeme din volumul *Alter ego* (1970). Mai mult, autorul înfăţişează maşinăria comunistă de spălare a creierelor şi de rescriere a istoriei. Manevraţi, cetăţenilor nu le rămâne decât să asimileze ştirile oficiale: „Soldatul a sărit în cerc cu-o spadă/ şi l-a străpuns cu vârful ei cel bont./ Şi cercul a-nceput atunci să scadă;/ apoi s-a preschimbat în orizont;/ iar umbra lui a devenit ţărână,/ şi petele de sânge – golfuri, mări./ Şi nicio urmă n-a vrut să rămână/ ca martor al acestei întâmplări.// *De aceea, astăzi, nimeni nu mai crede/ că spada l-a ucis pe Arhimede* [s.m.]“ (*Din lipsă de dovezi*). În sumarul plachetei, Doinaş a aşezat un text consacrat simbolului din titlu. Deşi avem impresia că asistăm la un ekphrasis, miza constă în evidenţierea unui dublu registru: tragic şi eroic. Tiranii îi persecută pe deţinătorii adevărului, transformând, în unealtă a crimei, cheia necesară deschiderii carcerei mentale. Cuvântul înverşunat devine ştreang şi venin pentru utilizator. Curajul înseamnă autocondamnare la moarte: „De două mii de ani – cum e firesc –/ e tot mai mare soclul; pieţe, vetre,/ cu dalele lor galbene-l sporesc/ adăugând asfaltul lângă pietre./ Bătrânul e la fel: un urlet mut/ îl ţine-n umbra-i deasă; dintr-o parte/ se vede barba care i-a crescut/ cu firul alb, decolorat de moarte./ Copiii sunt mai mulţi. Şi vin mereu/ Ca-n vremurile vechi, când fiecare/ fiinţă îşi avea destinul său/ şi frumuseţea scrisă-n mădulare,/ ei urcă şi-mpietresc: sălbatic grup/ în care-nchipuind prelungi eşarpe,/ plângând sub daltă, fiecare trup/ e sugrumat de propriul său şarpe“ (*Laokoon*).

Seminţia lui Laokoon a însemnat, pentru Ştefan Aug. Doinaş, cea dintâi manifestare publică împotriva dictaturii. Retorica denunţului înfăşurat în metafore caracterizează începutul unei lungi rezistenţe prin cultură din partea cerchistului. Punctul culminant va fi atins în *Vânătoare cu şoim* (1985), când poetul va recurge la tehnica becului reflectorizant. Totuşi, distanţa temporală nu împiedică pe nimeni să nege această opoziţie literară. Un informator să intenteze proces voalat contra abuzurilor regimului? Da, întrucât munca de agent ţinea de zona lui secretă! Pe Doinaş îl interesa sfera publică a propriei activităţi, prin care putea câştiga simpatia şi stima cititorilor şi mai ales a criticilor. Sigur, ne confruntăm cu un caz de histrionism. Andrei Golfin îşi pierduse discernământul. Ştefan Aug. Doinaş, nu. Scăpat de tutela Securităţii şi a Cenzurii, scriitorul a început să împrăştie mesaje subversive, ştiind că imaginea unui intelectual emană întotdeauna de la public. Iar publicul avea nevoie de opozanţi ai dictaturii.

IMAGINEA MORŢII ÎN POEZIA INTERBELICĂ

Drd GYÖRGY Géza-Árpád
Universitatea Petru Maior, Tg.-Mures

Tema propusă prezentării este urmărită în poezia interbelică românească cu unele trimiteri şi analogii în lirica maghiară din această perioadă. Prin comunicarea de faţă nu ne putem adânci în ipostazele modernismului, din motive practice, însă ne-am propus schiţarea unor aspecte ce ţin în speţă de lirica arghezian ă a morţii, fiind asemănătoare cu lirica poetului maghiar József Attila, precum şi notele specifice expresionismului blagian corelate cu universul lui József Attila.

Cuvinte-cheie: *moarte, poezie interbelică, expresionism*

Problema morţii a avut un caracter decisiv de-a lungul vremii, manifestându-se ca o confruntare îndrăzneaţă, ca o acceptare sau opunere şi chiar ca o evadare într-o altă lume.

Epoca interbelică este o perioadă prolifică pe plan artistic, fapt prezent şi în domeniul literaturii, susţinut de coexistenţa numeroaselor curentele ideologii dintre care amintim orientările modernistă expresionistă şi simbolistă. Trebuie să precizăm faptul că tema propusă prezentării este urmărită în poezia interbelică românească cu unele trimiteri şi analogii în lirica maghiară din această perioadă. Prin comunicarea de faţă nu ne putem adânci în ipostazele modernismului, din motive practice, însă ne-am propus schiţarea unor aspecte ce ţin în speţă de lirica arghezian ă a morţii, fiind asemănătoare cu lirica poetului maghiar József Attila, precum şi notele specifice expresionismului blagian corelate cu universul lui József Attila.

Accentuarea ideii de moarte în perioada amintită se datorează atât factorilor externi, sociali ai vremii, cât şi percepţiei timpului ca o entitate lineară, ireversibilă, în general, adepţii modernismului manifestă unele rezerve în ceea ce priveşte legătura omului cu divinitatea.

Ciclul de poeme *Agate negre* (1904) este considerat de unii exegeţi adevăratul debut liric al lui Tudor Arghezi. Diaconul-poet prin versurile „Doamne, aşa obişnuieşti, biet, / Să risipeşti făptura ta încet, / Prefaci în pulbere măruntă / Puterea dârză şi voinţa cruntă.” (Psalm <<Vecinul meu a strâns cu nendurare>>) anticipă viziunea thanatică, de dezagregare şi degradare universală specifică viziunii liricii sale. Imaginile macabre create de poet sunt specifice concepţiei medievale, datorită limbajului extrem de şocant, probabil cel mai respingător din lirica românească. Ideile lirismului arghezian pot fi receptate printre cele mai bune valorificări ale macabrului, însă surprinzător este faptul că demonicul poetic specific creatorilor moderni, aşa cum notează şi Nicolae Balotă, apare transfigurat. De aceea,

imaginile hidoase nu constituie o idilizare a urâtului, ci din contră devin „un sol prielnic *rodului*”[1].

Exacerbarea imaginii morţii în volumul *Flori de mucigai* schiţează un spaţiu infernal bântuit de obsesia morţii: „În cer, / Bate ora de bronz şi de fier. / Într-o stea / Bătu ora de catifea. Ora de pâslă bate / În turla din cetate ... / Lângă domnescul epitaf / Bate glasul orei de praf. // Azi-noapte, soră, / N-a mai bătut nicio oră.” *Ceasul rău* reprezintă una dintre temele comune ale poeţilor József Attila şi Tudor Arghezi. Imaginile macabre create de poetul maghiar sunt, de asemenea, verosimile: „*Un om beat între şine*: „E un om beat acolo, între şine,/cu butelcuţa-n stânga, doarme-n neştire.” Zorile zilei anunţă naşterea unui timp în care lumina este încă neprihănită, când nimic nu este viciat sau compromis. Apropierea dimineţii sugerează puritatea începutului vieţii prin alungarea „nepătrunsului ascuns”, care se îndreaptă spre apus – marcând finalul existenţei umane. Soarta flăcăului este pecetluită de călătoria spre necunoscut, care aflat în faţa primejdiei sugerată de *ceasul rău* poate fi salvată numai cu ajutorul divinităţii pentru a nu păşi în somnul cel de veci ce-i ameninţă existenţa:

„Nici Soarele nu suie, ceru-i strâmt./E un om beat acolo, între şine/şi – un vuiet creşte-ncet pe sub pământ.”[2]

Dacă cele două creaţii amintite prezintă feţele blânde ale morţii, poeziile lui Tudor Arghezi *Morţii, Cântec mut, Dimineaţa, Serenadă, Ion Ion* şi ale lui József Attila *L-a prins maşina, Cadavru pe stradă, Cerşetorul frumuseţii* dezmint însă orice urmă de lirism şi de spiritualitate prin prezenţa sinistrului:

„În beciul cu morţii, Ion e frumos. / Întins gol pe piatră, c-un fraged surâs. / Trei nopţi şobolanii l-au ros / Şi gura-i băloasă-i ca de sacâs. // Când cioclu-l ridică-n spinare / Ion parcă-ar fi de pământ. / De-l pui poate sta în picioare. / Dar braţul e moale şi frânt. // În ochii-i deschişi, o lumină, / A satului unde-i născut,”

Imagini asemănătoare se întâlnesc şi în creaţia lui József Attila *L-a prins maşina*. „Un şuvoi de sânge / şi-o frunte albă dată de pământ. / Al viermilor va fi curând-curând. / Şi l-au depus pe-al curţii soclul lânced.” Simbolul vieţii, *sângele*, inundă în şuvoaie fruntea albă a omului nevinovat, fapt ce denotă iminenţa morţii. Abundenţa vitalului este un motiv literar prezent în ambele literaturi. Viaţa care se scurge prin canale reci are ecou şi la poetul George Bacovia în poezia *Tablou de iarnă*. *Capul retezat* – poartă în sine atât individualitatea carnală a muncitorului cât şi oglinda sufletului său. Tudor Arghezi ar fi insistat în crearea acestei imagini pe vitalizarea simţului vizual uman, aidoma ochilor ocnaşului din poezia *Ion, Ion*: „În ochii-i deschişi, o *lumină,*/A satului unde-i născut”. Întoarcerea în satul natal fiind o altă temă comună a celor doi creatori.

Imaginea morţii nu poartă nimic din „împăcarea şi beatitudinea creştină; ea e exacerbare a derizoriului, etalare a hidoşeniei şi terificului”[3] aşa cum afirmă criticul literar Mircea Zaciu.

La Tudor Arghezi nefirescul morţii se impune prin lexicul diversificat şi plastic care invadează viziunile apocaliptice conturate în imaginarul poetic. Unul dintre motive este neînfăţişarea divinităţii, ceea ce subliniază faptul că, deşi modernitatea, în general, a

[1] Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX,* Editura Minerva, Bucureşti, 1997, p.8
[2] József Attila, *Versek*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1972, p. 19
[3] Mircea Zaciu ,*Viaticum,* Editura Cartea Romanească, Bucuresti, 1984, p.269

încercat să suprime nevoia şi imaginaţia religioasă a omului, totuşi se constată o căutare intensificată a divinităţii (*Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă ..., Psalmii*).

O altă cauză reprezintă revelaţia suferinţei trupului pricinuită de iubire (*Lingoare, Fătălăul*) sau cea a dualităţii eului liric, din cele două ipostaze sufleteşti: angelic şi demonic, aşa cum afirmă în poezia *Portret* „Sunt înger, sunt şi diavol şi fiară şi-alte-asemeni / Şi mă frământ în sine-mi ca taurii-n belciug". Pe lângă motivele semnalate, gândul morţii poate fi şi expresia deznădejdii provocată de trecerea ireversibilă a timpului, de scurgere a destinului uman spre dispariţiei. Poezia *Versuri descălţate* degajă melancolie, lipsă de speranţă, o atmosferă a sorţii scăpată de perenitate. Eul liric meditează între acceptarea şi neacceptarea propriei condiţii, poetul purtând în versurile sale „însemnele suferinţei de al trăi şi ale trecerii"[4]. Plânsul său e unul metafizic, simbolul durerii lumii, dar şi a degradării fiinţei proprii şi a sufletelor trecătoare „Plâng zilele care trec moarte./ Plâng copiii fără părinţi,/ Plâng fiinţele flămânde în pădurile nopţii, fiarele, şerpii, vietăţile crude şi blânde./ Plâng femeile înşelate, plâng bărbaţii minţiţi./ Plâng oamenii supuşi,/ Plâng oamenii fără speranţă./

Este un plâns sfâşietor, un zbucium într-o lume cu semnificaţii afectată la rândul ei de trecerea în neant. Universul liric arghezian polimorf face posibilă stabilirea unor analogii cu lirismul lui József Attila, un univers la fel de complex, nu numai la nivel tematic, ci şi în ceea ce privesc inovaţiile utilizate la nivelul limbajului poetic. O parte dintre creaţiile poetului maghiar poartă semnele expresionismului blagian. Ceea ce îi uneşte pe cei doi este convingerea expresionistă potrivit căreia actul creativ este cel mai important. Printre marile teme ale lirismului său dintotdeauna: iubirea, natura, melancolia, interesul pentru mitologia autohtonă, se află şi moartea. Specificul ideii de moarte simţită în poeziile lui Lucian Blaga este transpunerea în plan cosmic, universal a acesteia potenţând imaginea unui univers degradat.

Volumul *Poemele luminii* stă sub semnul unei uriaşe dezlănţuiri de energie produsă în jurul unor teme perechi aflate în conexiune, *Erosul şi lumina* şi *Vitalitate dionisiacă versus sentiment al morţii.*

O altă temă pereche a volumului o constituie lupta dintre întuneric şi lumină, asemănătoare cu accentele din lirica poetului maghiar Jozsef Attila. La amândoi creatorii aceasta este o parafrazare a luptei vieţii cu moartea, aşa cum reiese din versurile semnificativa din poezia *La mare*: „Soarele în răsărit de sânge-şi spală-n mare/ lăncile, cu care a ucis în goană noaptea/ ca pe o fiară."[5] Se observă cum mitul cosmic devine simbolul morţii care ameninţă permanent identitatea existenţială..

Se constată suprapunerea temei vieţii pe aceea a morţii, prezenţa celor două concepte literare fiind specifică şi poetului maghiar Ady Endre. În acest volum se conturează unul dintre marile simboluri blagiene implicat de logica ambivalenţei şi a coincidenţei contrariilor. Aici simbolul dualităţii este *gorunul,* din poezia omonimă, creaţie din care reiese concepţia lui Lucian Blaga despre timp şi despre moarte. Despre categoria de macabru, specifică creaţiei lui Lucian Blaga, Nicolae Mecu, în studiul său dedicat poetului, afirmă că şi în alte locuri din opera lui Blaga, moartea nu apare asemenea unui eveniment înspăimântător, terorizant, ci e asumată cu linişte, este o trecere în universul familiar, ea face parte din armonia cosmică:

[4] Iulian Boldea, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă*, Editura Aula, Braşov, 2002, p. 32
[5] Lucian Blaga, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 25

„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inima un clopot / şi-n zvonuri dulci / îmi pare / că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge. // Gorunule din margine de codru, / de ce mă-nvinge, / cu aripi moi atâta pace, / când zac în umbra ta / şi mă dezmierzi cu frunza-ţi jucăuşă?”[6]

Dacă versurile din volumul *Paşii profetului* anunţă un fior metafizic, stihial ce reliefează un lirism de un intens dramatism, în volumul *În marea trecere* eul liric este marcat de fiorul metafizic, reprezentând o *cotitură* atât în poezia lui Blaga, cât şi în viziunea categoriei de macabru. Imaginarul poetic devine o expresie a tristeţii şi a dorului. Nu întâmplător afirma poetul că unde nu este moarte, nu există nici iubire. Această senzaţie creează un lirism de un intens dramatism. Eul poetic este marcat de sentimentul pierderii vârstei paradisiace, evitând ţipătul specific volumelor anterioare. Chiar din titlul volumului este anunţată tema centrală, care – şi acolo unde nu se manifestă – reprezintă o ameninţare surdă. Punctul de plecare al temei, ambivalenţa *viaţă-trecere spre moarte,* este cuprins în mottoul volumului:

„Opreşte trecerea. Ştiu că unde nu e moarte nu e nici iubire –, şi totuşi te rog: opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsori destrămarea.”[7] Pe când existenţa din *Paşii profetului* părea că se desfăşoară în afara timpului şi deci a morţii, aici totul este ameninţat de „*destrămare*” şi *pieire*.

Volumul consemnează *o criză a conştiinţei, o ruptură,* care contrastează cu comuniunea solară, calmă, din volumul anterior. În locul integrării cosmice, avem aici singurătatea, în locul beatitudinii provenite din sentimentul armoniei universale care-l cuprindea şi pe om se instalează starea pe care poetul o va numi, în *Lauda somnului,* „tristeţe metafizică”. Pentru poetul de acum, Dumnezeu este „muta, neclintita identitate”, adică o închidere perfectă, ermetică în propria-i sferă, *îngemănarea poeziei* cu tăcerea fiind o altă temă a volumului de faţă. În această stare de cădere, poetului nu-i mai rămâne decât suferinţa cotidiană şi conştiinţa nimicniciei şi spectrul morţii.

Poetul-filosof detestă năzuinţele expresionismului privind potenţarea, îngroşarea, intensificarea ideii de moarte, considerându-le aspectele oarecum negative ale curentului care dau naştere la caricatural şi grotesc. În acest sens, Ion Mariş susţine că „Lucian Blaga este un poet damnat, care îşi asumă drama ontologică a omului căzut în timp, trăind limita rupturii ontologice. Refuzul spectacolului destrămării, litania trecerii, îl duc spre nostalgia increatului, cutremurător textualizată în poezia *Scrisoare*”[8]: „Nu ştiu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină. / Numai ca să umblu printre lucruri / Şi să le fac dreptate spunându-le / care-i mai adevărat şi care-i mai frumos? / Mâna mi se opreşte: e prea puţin. / Glasul se stinge: e prea puţin. / De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis? / Trupul meu cade la picioarele tale / greu ca o pasăre moartă.”[9]

Scopul şi baza expresionismului sunt date de tensiunea emoţională şi expresia liberă, fără convenţii clasice. Prin urmare, în operele născute din această convingere imaginea morţii este redată în ipostaze noi.

Două motive specifice abordate în creaţiile lor atât de Lucian Blaga, cât şi de József Attila sunt *muntele* şi *mormântul*. Interesul lui Blaga faţă de *morminte* se

[6] Ibidem., p. 23
[7] Lucian Blaga, op. cit., p. 103
[8] Ioan Mariş, *Expresionismul blagian între modernitate şi tradiţie*, Editura Imago, Alba Iulia, 2002, p. 44
[9] Lucian Blaga, op. cit., p. 118

datorează puterii magice a misterului, acesta, aşa cum susţine criticul şi istoricul literar Cornel Moraru, cuprinde întregul univers poetic al lui Blaga, aidoma vrăjii compactante „a morţii şi a altor stihii, cum ar fi lumina, pământul, cerul, marea, «izvorul nopţii» – expresie a demonicului, iar demonicul – promisiune de lumină în întuneric – e mai viu decât sfinţenia” [10]

Motivul muntelui nu cunoaşte o arie de răspândire largă, dar în creaţia lui József Attila îl întâlnim într-o relaţie inedită cu mormântul, muntele având o structură monotonă, respectiv fiind alcătuit dintr-o substanţă solidă, lipsită de flexibilitate, pe care din păcate şi razele sunt frânte deasupra sa. Mormântul reprezintă o replică modestă dată muntelui, considerat rezervor al vieţii. În imaginile surprinzătoare ale poeziei *Sírdomb a hegycsúcson (Mormântul de pe munte)* poetul maghiar imortalizează dansul macabru realizat în manieră expresionistă.

Poezia interbelică este caracterizată de confruntarea concretă cu moartea, iar victoria asupra morţii o constituie acceptarea acesteia, ea fiind, aşa cum afirmă poetul Lucian Blaga „umbra care dă plasticitate vieţii”.

Bibliografie:

ARGHEZI, Tudor, *Opere I-II*, Editura Universul Enciclopedic, Bucureşti, 2000

BALOTĂ, Nicolae, *Arte poetice ale sec. XX,* Editura Minerva, Bucureşti, 1997

BLAGA, Lucian, *Opere, vol. I-VII*, Ediţie critică şi studiu introductiv de G. Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1982-1997

BOLDEA, Iulian, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă,* Editura Aula, Braşov, 2002

JÓZSEF Attila, *Versek*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1972

MARIŞ, Ioan, Expresionismul blagian între modernitate şi tradiţie, Editura Imago, Alba Iulia, 2002

MORARU, Cornel, *Lucian Blaga – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2004

ZACIU, Mircea, *Viaticum,* Editura Cartea Romanească, Bucuresti, 1984

[10] Cornel Moraru, *Lucian Blaga – monografie, antologie comentată, receptare critică,* Editura Aula, Braşov, 2004, p. 9

ASPECTE ARHETIPALE ALE DIMENSIUNII TRAGICE ÎN *MIORIŢA*

Drd. Gabriel PETRIC
Universitatea „Petru Maior" – Târgu-Mureş

Mioriţa *a fost interpretată în diverse chipuri, ethosul ei primind atât valoarea resemnării, cât şi a eroismului, fără a oferi o premisă de filozofie a culturii rezonabilă. Încercăm în lucrarea noastră să conturăm o atare premisă, având ca fundament arhetipologia de sorginte jungiană, şi să evaluăm raporturile dintre tragic şi tragism*

Cuvinte-cheie: *arhetip, dimensiune tragică, Mioriţa*

Conştiinţa mitică, *analogon* al lumii, nu reprezintă o conştiinţă individuală. Ea este funciarmente colectivă, în sensul conceptului de „inconştient colectiv" propus de C.G.Jung. Pe de altă parte, raportarea fiinţei, prin mit, la nucleul ei energetic abisal, se produce mediat. În acest sens, omul i-mediat e o iluzie, deoarece nu se află în poziţie autonomă, independentă, ci în stare relativă, purtător de zestre somato-psihică. Acest apriorism antropologic în rama căruia subiectul uman *creează* e fundamentul „limitaţiei" sale ,limita care nu limitează descrisă de Constantin Noica.

Dacă nu avem, în acest sens, un individ creator de mituri, o conştiinţă individuală care sa fabrice teme mitice, ci doar spirite creative, rezonante la imbolduri inconştiente şi, în anumite contexte date, capabile să ofere comunităţii discursuri de reprezentare simbolică, se pune întrebarea: în ce mod se corelează conştiinţa patetică (*pathosul)* a universului mitic cu tema tragicului?

În ordine mitică, tragicul e , de fapt, tragism. *Mythosul*, în accepţia sa clasică, e viziune a esenţelor, în chip parabolic. Nu putem vorbi de tragic, în deplinul înţeles al cuvântului, acolo unde nu putem discerne o individualitate interogativă şi activă, în acelaşi timp, dilematică, care îşi etalează prezenţa printr-un „ca -şi –cum-ar-fi-real". Izvorul, condiţia tragicului e *mythosul,* ca latentă întruchipare a paradoxului. Emblema spiritului tragic are exigenţe suplimentare, e definită de eschilianul *pathei mathos* – învăţarea prin suferinţă ridicată la înălţimea sublimului onto-estetic. Oricât de melodios ar suna o sintagmă ca „tragic senin", ea nu acoperă semnificaţia paradoxului viu, constituind hiperbolizarea stării genuine a *mythosului* – tragismul, ale cărui forme specifice am convenit să le numim tragoidale, spre a le deosebi de formele tragice. Tragismul *mythosului* acţionează de la adâncimea sinelui colectiv, dar, ca modalitate tradiţională, îşi transmite efectele de la o anumită *distanţă*, distanţa înţelepciunii milenare, asupra comunităţii şi persoanei. Întruchipările tradiţionale – proverbul, legenda, basmul, mitul, koanul etc. – au *adâncime*, dar şi *distanţă*. De aceea ele se deosebesc de întruchipările dramatice (tragedia) sau lirice (meditaţia), învederări ale proximităţii sensului. O formă mitică tragoidală e de recunoscut într-o naraţiune tradiţională, cu stil precar (funcţie poetică redusă, funcţie referenţială amplificată), care se poate re-povesti fără pierdere, în a cărei structură de adâncime (uneori şi de suprafaţă) se identifică *coincidentia oppositorum* şi care implică o frustrare sau pierdere de ordin fundamental. Un exemplu simplu ar putea fi mitul

androginului din *Banchetul* lui Platon[1], ale cărui miteme (1. Existenţa fiinţei androgine; 2. „cutezanţa"(*hybrisul*) ei faţă de zei; 3. pedeapsa divină: despărţirea fiinţei în două jumătăţi şi 4. dorul de cealaltă jumătate) justifică definiţia de mai sus.

Tragismul miturilor patetice se regăseşte în structura lor antagonică, în conflictele care prin înfruntare evocă tensiunea reală dintre om şi lume, dintre eu şi sine. Structura conflictuală care susţine individualizarea eroului, *pathosul* ca formă plăsmuitoare a conştiinţei, deznodământul revelatoriu prin jubilaţie estetică şi *metanoia* – toate acestea lămuresc, în schimb, forma tragică. Mitul e o replică dată sublimităţii naturii, iar aici sentimentul prevalează, oferind spiritului doar prefigurări. Pre-figurările *mythosului* necesită o individualizare determinantă şi o rescriere stilistică pentru a da contur figurii tragicului.

Eroii mitici sunt reprezentări ale arhetipurilor, mărci ale unei solidarităţi de specie. Participarea la mit a conştiinţei umane este vie, într-adevăr, dar este o participare întemeiată pe simţul colectivităţii, pe un destin de solidarizare în mijlocul arhetipurilor care, pe cât de aproape se află, pe atât de încifrat îşi transmit sensul. Fiind o formă de integrare social-culturală, participarea mitică, con-vieţuirea în acord cu tradiţia e şi o terapeutică de grup. Altfel spus, o formă de supra-vieţuire. Căutarea sinelui, pe de altă parte – o afirmă Jung – e un proces complex, de „individuaţie", prin care e de regăsit un echilibru al individului cu norma colectivă şi declanşarea unui rol de asumare a valorilor morale, culturale sau metafizice.

Conştiinţa mitică are, în condiţiile *pathosului* mitic, tendinţa puternică de a transcende pragul tragismului înspre tragic. De aceea forme tragoidale sau tragice există şi în epopee, baladă, roman sau film. Mitul are funcţii plăsmuitoare în registrul ontic, fără însă a determina asumarea responsabilităţii spiritului tragic.

Succint, putem afirma că mitul patetic are dinamică, fără a avea dramatism; are esenţialitate, fără a induce responsabilitate; e integrator, fără a promova individualitatea; evocă sau invocă, fără a provoca; explică, fără a lămuri.

Tragismul său sublimează în tragedie, unde accede la *sensul tragic*, prin fericita îmbinare a dinamismului arhetipurilor cu dramatismul tipurilor. În acest moment, conflictul omului cu lumea şi cu sine, configurat mitosofic de folclor şi mitologie, îşi găseşte expresia deplină în eroul tragic. Peripeţiile sale pot fi povestite, dar „povestea" sa, nu. Mitul lui Oedip poate fi povestit, ca orice mit, urmărind subiectul („mythos", în *Poetica* lui Aristotel), înşirând mitemele. Tragicul, însă, doar în tragedia lui Sofocle se manifestă în expresia sa desăvârşită. Spiritul tragic necesită trezirea conştiinţei libere în situaţii dilematice şi armonizarea logosului cu tăcerea. Nu întâmplător am folosit un termen muzical – *armonia* -, căci spiritul tragic are *ritm* şi *armonie (diafonică)*. Sentimentul tragic, tragismul mitic, e definit mai degrabă de *cadenţe* şi *melodie*. Spre deosebire de tragedie, mitul se poate „fredona".

Mitul românesc al *Mioriţei* are un statut aparte: eclatanţa sa culturală şi spirituală în spaţiul românesc e în discordanţă cu efortul hermeneutic.

Trecerea în revistă a exegezei mioritice ne obligă să observăm o acumulare impresionantă de interpretări care, fie şi într-un „panopticum critic", care reţine doar momentele reprezentative sau semnificative, intrigă prin pluralismul disciplinar al abordărilor cât şi prin divergenţa – chiar antagonismul – opiniilor. Suntem convinşi că viitoarele exegeze vor fi fructuoase atâta vreme cât vor accepta interdisciplinaritatea ca pe o cale regală a interpretării. Exprimându-ne în acest chip, nu înţelegem că cercetătorii vor trebui să renunţe la

[1] *Cf.* Platon, *Banchetul şi Phaidon*, II, traducere de Cezar Papacostea, Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1930, p.31-37.

câmpul lor disciplinar, pentru a se aventura într-un demers pluri- sau inter-disciplinar (dacă nu cumva trans-disciplinar). Avem însă convingerea că o cercetare *doar* folclorică, etnografică, poetică,metafizică etc., oricât de temeinic ar fi condusă în interiorul specialităţii, nu va oferi progrese remarcabile în absenţa unei viziuni generale interdisciplinare. *Mioriţa* interpretată doar ca o baladă folclorică ar însemna o condamnare la stagnare hermeneutică. Pe de altă parte, „războiul" dintre folcloriştii pozitivişti şi „mitologi" sau „metafizicieni", dintre etnografie şi filozofie, ar trebui să se desfăşoare cu mai puţină încrâncenare (indiferent cât de „năstruşnice" sau hazardate ar părea ipotezele „mitologilor" sau cât de fade, monotone s-ar vădi cercetările folcloriştilor). În acest moment al cercetării mioritice n-ar trebui eliminate din discuţie, *a priori*, nici silitoarele eforturi ale folcloriştilor, nici abstractele hermeneutici, existenţialiste sau deconstrucţioniste. S-a văzut de altfel că o „hermeneutică ontologică", cea a Ştefaniei Mincu, poate să se împace foarte bine cu o interpretare etnografică, cea elaborată de A.I.Amzulescu.

În ceea ce ne priveşte, avem de luat o decizie importantă: de unde să pornim abordarea raportului dintre *Mioriţa* şi conceptul de tragic? Care să fie temeiul disciplinar al discuţiei? Folclorul? Poetica? Metafizica? Estetica? Semiotica? Toate au ceva de spus referitor la temă, dar, până acum, s-au rezumat la singulare propoziţii asertive, enunţate în baza unor intuiţii, nu a unui discurs argumentativ.

În *Etnoestetica* sa, Petru Ursache constată că „exegeza mioritică se află într-un impas"[2] şi un prim accent de deblocare metodologică îl propune chiar autorul, prin renunţarea la noţiunea clasic-şcolărească de „baladă" şi înlocuirea ei cu cea de „poem"[3]. Dacă din punctul de vedere al unei taxonomii didactice sau folclorice, „baladă" (în Moldova) şi „colind" (în Transilvania) îşi păstrează o relativă operaţionalitate, de îndată ce se pătrunde mai adânc în structura şi funcţia speciilor menţionate, apar dificultăţi şi paradoxuri cu care e greu de convieţuit într-un ansamblu hermeneutic coerent[4]. Soluţia propusă de Petru Ursache este aceea de a defini *Mioriţa* ca un *„sistem de texte integrate şi transparente* […] *poem* ce se caracterizează printr-o *imposibilă şi paradoxală îmbinare de genuri*"[5]. Că *Mioriţa* trebuie tratată ca un *corpus*, cu toate variantele (şi interpretările) existente, un *corpus* polimorfic în generare continuă – nu mai încape îndoială. Doar că *Mioriţa* nu e *doar* text! Adrian Fochi, în monografia sa, a atras printre primii atenţia asupra complexităţii *fenomenului Mioriţa* şi a unei inexplicabile lacune metodologice: „în studiile asupra *Mioriţei*, oricât de paradoxală ar părea afirmaţia, lipseşte cercetarea folclorică. Până astăzi nu s-a cercetat cine cântă balada, cui i se cântă, de ce se cântă şi în ce împrejurări are loc execuţia artistică a ei. Este ştiut că orice piesă folclorică se realizează artistic numai în momentul execuţiei sale concrete, în restabilirea, de fiecare dată, ca fenomen ireversibil, a unităţii dialectice dintre fond şi formă, dintre tradiţie şi inovaţie, în

[2] Petru Ursache, *Etnoestetica*, Iaşi, Institutul European, 1998, p.75.
[3] *Ibid*., p.74.
[4] Vasile Alecsandri *intuia* că „balada" nu e terminată. Studiile academice, însă, n-au reuşit să ofere răspunsuri plauzibile la acest „paradox compoziţional". I.Coteanu, deşi observă că „mesajul popular este prin excelenţă un mesaj închis" (*Stilistica funcţională a limbii române – Stil, stilistică, limbaj,* Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1973, p.187), iar în baladă „încheierea se rezumă la eveniment" (*ibid.*,p.186), e nevoit să accepte că „Unica excepţie este *Mioriţa* în versiunea Vasile Alecsandri. Ea se află în această privinţă într-o poziţie atât de deosebită de celelalte balade, încât s-a simţit nevoia ca, în multe variante, în special în cele cu măicuţa bătrână, să se reorganizeze sfârşitul în sensul închiderii lui, indicându-se înmormântarea ciobănaşului, moartea mamei sale sau a iubitei (în variantele în care aceasta caută pe ciobanul dispărut). Din ce cauze caracterul finalului *Mioriţei* în versiunea amintită nu concordă cu caracterul finalului celorlalte balade, nu ştim" (*ibid*., p.186). Am adăuga că nu numai versiunea Alecsandri are această trăsătură (aparent) „deschisă", ci şi versiunile-colind, unde *testamentul* nu survine într-o dinamică logic-narativă a evenimentelor. E încă o deosebire faţă de operele tragice, „închise", care merg pe firul aristotelic al „intrigii" urmate de „deznodământ".
[5] Petru Ursache, *op.cit.*, p.77.

funcţie de doi factori: interpret şi public (se exceptează, în anumite condiţii, producţiile cu caracter liric)"[6]. Aici, spre deosebire de tragedia greacă, a cărei muzică n-o vom şti niciodată, încă se mai pot face cercetări asupra *melos*-ului *Mioriţei*. Sincretismul ei arhaic ne este, totuşi, în momentul de faţă, obscur şi, foarte probabil, cunoaşterea sa se poate adăuga la motivele „nu vom şti niciodată" legate de misterul cântecului, aşa cum le enunţă Fochi în *Prefaţa* la antologia sa din 1980. Repetăm: *Mioriţa* nu e doar text! E şi rostire, şi cântec, şi rit. Textul e definit de Paul Ricoeur ca „discurs fixat prin scriere"[7]. *Textul Mioriţei* e doar o părticică de aisberg. Arheologia *discursului*, în perspectivă ideală, e o condiţie *sine qua non* a reuşitei actului hermeneutic.

Din păcate, incursiunea în straturile *discursive* – rostitoare şi (des)cântătoare -, deci dintr-un punct de vedere totalizator comprehensiv, ne este inaccesibilă în momentul de faţă. În afară de aceasta, demersul nostru are în vedere un aspect special al problemei: relaţia *Mioriţei* cu tragicul.

Vom renunţa, deci, la calea comprehensiunii de ansamblu şi vom căuta o altă cale de acces: focalizarea arhetipală.

Premisa de la care pornim este aceea a energiei mitice a cuvântului (cuvântul este mit prin el însuşi, ceea ce ar explica de ce nu *pricepem* textul *Mioriţei,* dar îl *înţelegem)* şi a macro-structurilor sale (episoade, texte, dezvoltări narative, elipse, dinamici textuale, rezonanţe simpatetice inter-textuale, mitologeme,cezuri,conotaţii etc.). Vom selecta din *Mioriţa* câteva elemente arhetipale în măsură să lămurească, parţial, statutul reprezentativ al operei şi implicaţiile tragologice.

Mioriţa izvorăşte din *arhetipuri psihologice,* dar e simultan *arhetip cultural*[8] şi *etno-cultural*. Fundamentele psihologie abisale, dezvoltate de C.G.Jung, afirmă existenţa unor competenţe psihice de natură inconştientă, la nivel colectiv, care se moştenesc – nu ca idei, ci ca funcţii. Genetic, se transmit, nu *conţinuturi*, ci *capacităţi*[9] de experienţiere a realităţii. Aceste „conţinuturi ale inconştientului colectiv"[10] (diferite de complexele afective, reprezentante ale inconştientului personal) sau „paterns of behaviour" (tipare de comportament)[11] sunt numite de Jung arhetipuri. Ele ne conduc în straturile cele mai profunde ale psihismului uman, la temeliile sale iraţionalizabile, inexplicabile, totuşi manifeste,

---

[6] Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie,circulaţie, geneză, texte,* cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R.,1964, p.169.

[7] Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Bucureşti, Humanitas, 1995, p.112. Distincţia *discurs/text* e remarcabil exploatată de Ştefania Mincu în *Mioriţa – o hermeneutică ontologică*, Constanţa, Pontica, 2002.,*passim*.

[8] Corin Braga, în lucrarea sa *10 studii de arhetipologie* (ediţia a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007, p.5-23) distinge arhetipul filosofic, psihologic şi cultural.

[9] *Cf.* Anthony Stevens, „The archetypes", în *The Handbook of Jungian Psychology.Theory, Practice and Applications*, edited by Renos K.Papadopoulos, New York, Routledge, 2006, p.76.

[10] C.G.Jung, „Despre arhetipurile inconştientului colectiv", în *În lumea arhetipurilor*, traducere din limba germană, prefaţă, comentarii şi note de Vasile Dem.Zamfirescu, Bucureşti, Editura „Jurnalul Literar", 1994, p.40.

[11] *Ibid.*, p.42. *V.* şi „Pattern of Behaviour şi arhetip", în C.G.Jung, *Puterea sufletului*, antologie, texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, a patra parte, *Reflecţii teoretice privind natura psihismului*, Bucureşti, Editura Anima, 1994, p.65*sqq*. Pentru definiţia arhetipului, *cf.* Daryl Sharp, *Jung Lexicon. A Primer of Terms &Concepts*, Toronto, Inner City Books, 1991, p.27-29 şi Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*, traducere din engleză şi studiu introductiv de Corin Braga, Bucureşti, Humanitas, 2005 („Tiparele arhetipale aşteaptă să fie realizate în cadrul personalităţii, sunt capabile de variaţii infinite, depind de expresia individuală şi exercită o fascinaţie consolidată de orizontul de aşteptare tradiţional sau cultural; sunt purtătoarele unei încărcături puternice, potenţial nelimitate, de energie, căreia este dificil să i se reziste", p.56).

edificatoare, înrâuritoare, posibil ruinătoare a personalităţii. Prin ele descoperim arhaicul, ele folosesc – în contexte diferite, temporale sau spaţiale – acelaşi cod şi conectează timpurile moderne cu timpurile străvechi într-o unitate solidară cu efortul fiinţei umane de a se regăsi pe sine. „Toţi acei factori, aşadar – scrie Jung -, care erau esenţiali pentru strămoşii noştri apropiaţi sau îndepărtaţi vor fi esenţiali şi pentru noi, dat fiind că sunt întipăriţi în sistemul organic moştenit”[12].

Arhetipurile se manifestă, mijlocit, prin simboluri, iar acestea răzbat în visele oamenilor, nocturne sau diurne. Miturile nu sunt altceva decât expresia simbolică a inconştientului colectiv, visele cu ochii deschişi ale omenirii. „Întreaga mitologie – explică Jung – ar fi un fel de proiecţie a inconştientului colectiv”[13]. Spre deosebire de imaginile *personale*, arhetipurile sunt imagini cu caracter arhaic: „Imaginea primordială, pe care am denumit-o şi <<arhetip>>, este întotdeauna colectivă, adică este comună cel puţin unui popor întreg sau anumitor epoci. Principalele motive mitologice sunt comune, probabil, tuturor raselor şi epocilor; astfel, am putut urmări o serie de motive ale mitologiei greceşti în visele şi fanteziile unor psihopaţi de cea mai pură rasă neagră”[14].

Să adăugăm la toate acestea caracterul de *universalitate* şi *durabilitate* al arhetipurilor, sesizat de Ph. Wheelwright[15] şi vom avea un punct de plecare solid (deşi nu întrutotul verificabil) în cercetarea mitului *Mioriţei* şi a câtorva elemente arhetipale din structura sa.

O posibilă decodare arhetipală ar putea atribui protagonistului din *Mioriţa* instanţa arhaic-abisală de *puer aeternus* (arhetipul infans), în timp ce Mioriţa (care este şi blazonul mitului, cu toate că sunt variante în care nu o găsim ca personaj) simbolizează inconştientul colectiv – e arhetipul *Anima*[16]. Arhetipul *umbrei* se întruchipează în colegii săi complotişti, cu gânduri „ucigaşe” (dar nu ucigaşi reali!), mărci ale inconştientului personal şi reflexii ale antagonismului universal. E uşor, apoi, a se recunoaşte *Magna Mater* în Maica bătrână, iar arhetipul *persona* în statutul de „cioban” al personajului. Procesul de individuaţie, împlinirea personalităţii, e trecut printr-un rit de iniţiere ale cărui urme le identificăm cu greu în urma transformărilor pe care mitul *Mioriţei* le-a suferit de-a lungul timpului şi spaţiului[17]. Dar, în pofida tuturor alterărilor, devierilor de curs, proceselor palimpsest, raţionalizărilor, fondul arhetipal esenţial a rămas neschimbat, dovadă fiind dăinuirea, basoreliefarea şi controversele sau dezbaterile iscate. Figurile arhetipale revelatorii pot fi identificate indiferent de spaţiu şi timp (deşi doar în spaţiu şi timp prind viaţă): „În mituri şi basme precum şi în vis – notează

---

[12] *Cf.* C.G.Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, second edition, Collected works, VIII, translated from German by R.F.C.Hull, London, Routledge, Princeton University Press, 1991, p.371-372, §717; *apud* Anthony Stevens, *Jung*, traducere Oana Vlad, Bucureşti, Humanitas, 1996, p.60.

[13] C.G.Jung, „Structura psihicului”, în *Puterea sufletului*, antologie, prima parte, *Psihologia tipurilor psihologice, ed.cit.*, p.162.

[14] C.G.Jung, „Definiţii”, în *Puterea sufletului*, antologie, a doua parte, *Descrierea tipurilor psihologice*, *ed.cit.*, p.162.

[15] Ph.Wheelwright, „The archetypal symbol”, în *Perspectives in literary symbolism*, J.E.Strelka (ed.), London, 1968, p.221, *apud* Norbert Groeben, *Psihologia literaturii.Ştiinţa literaturii între hermeneutică şi empirizare*, traducere de Gabriel Liiceanu şi Suzana Mihalescu, prefaţă de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p.161.

[16] E aici implicat încă un arhetip, legat de animalele ajutătoare: „Acestea se comportă şi vorbesc asemenea oamenilor şi dau dovadă de o înţelepciune care o depăşeşte chiar pe cea a omului. În astfel de cazuri se poate afirma cu îndreptăţire că arhetipul spiritului este exprimat teriomorf” (C.G.Jung, „Contribuţii la fenomenologia spiritului în basm”, în *În lumea arhetipurilor, ed.cit.*, p.137.

[17] *Mioriţa* aparţine „spaţiului mioritic”, aşa încât nu e de loc uşor a se face întotdeauna distincţia între „arhetip” (general) şi „*kulturtypisch*”(particular, tipic unei culturi).

Jung, citând şi din *Faust* de Goethe – sufletul se exprimă pe sine, iar arhetipurile se revelează în contextul lor natural ca <<Formare, transformare/A noimelor eterne eternă perindare>>"[18].

Din complexul arhetipal al *Mioriţei* vom prezenta, succint, doar două arhetipuri: *puer aeternus* şi *diada*, care au influenţă asupra formei tragoidale.

Dintre cei trei ciobănei, cel căruia i se vesteşte complotul şi moartea nu e un simplu personaj, e şi el năzdrăvan în felul său, ca şi mioara sa protectoare. Recunoaştem aici, împreună cu George Călinescu, stereotipia basmului: „Când sunt mai mulţi copii (de obicei trei), cel mic e totdeauna mai voinic şi mai isteţ. Cei mari, fiind incapabili, sunt şi invidioşi, şi nu rareori criminali"[19]. Ca în varianta lui Alecsandri, el e „mândru ciobănel" sau „voinic flăcău/Mândru ca un zmeu", într-o variantă din Muntenia. În general, are un statut superior celorlalţi (din punct de vedere fizic, material sau spiritual). E mic, dar năzdrăvan! Tot Călinescu, în *Estetica basmului*, desprinde morala stereotipului: „Semnificaţia acestui portret al fratelui celui mic, ca şi în cazul calului năzdrăvan, cu înfăţişare disimulată de mânz slăbănog, este că geniul e modest, simplu şi chiar dizgraţiat la vedere, abstras şi neconformist, inspirând neîncredere în cei din jurul său"[20]. Nu trebuie confundată aparenţa cu esenţa. Probabil că nici n-ar trebui să adăstăm prea mult asupra imaginii sale social-profesionale, oricât de semnificativă ar părea în spaţiul mioritic al transhumanţei: „Ciobănaşul" sau „păcurăraşul" e doar *persona*, o mască din care ar trebui să extragem un simbol mai general, mai grăitor pentru fiinţa umană privită în abisalitatea şi, totodată, cosmicitatea ei esenţială. „Ciobănaşul" e, în acest sens, etno-simbolul arhetipal al „tânărului etern".

În cea mai veche variantă a *Mioriţei*, culeasă în Bistriţa-Năsăud la sfârşitul secolului al XVIII-lea, „unu-i mic şi-i străinel"[21]. În tipul sud-maramureşean, tema păcurarului „mic" (şi, sporadic, a străinului) e aproape nelipsită. Alte variante expresive: „Mititelu-i străinelu", „cela mai mic/care era mai străinic", „unu-i singurel/'N lume streinel"[22], ba chiar nostimul „mâţâţel". Sunt exprimări mai vechi decât cele care apar în versiunea baladă moldo-munteană.

Ciobănaşul mioritic face parte din aceeaşi galerie a „copiilor divini" pe care K.Kerényi şi C.G.Jung i-au analizat într-o carte celebră, rod al unirii mitologiei cu psihologia *Introducere în esenţa mitologiei*[23]. Zeus, Hermes, Dionysos, Apollo, la care se pot adăuga Pan, Icarus, Iisus, Prometeu, Adonis, Narcis, Peter Pan, Le Petit Prince ş.a. sunt câteva ilustrări ale arhetipului *puer aeternus*[24] . Jung atrage atenţia, cu insistenţă, că nu e vorba de „copilul empiric": „tema copilului este reprezentativă pentru aspectul infantil preconştient al sufletului colectiv"[25].Acest lucru ar putea explica anumite mărci stilistice ale sufletului românesc, respectiv preferinţa pentru formele estetice tragoidale, pentru ocultarea sau parabolizarea suferinţei.

---

[18] C.G.Jung, „Contribuţii la fenomenologia spiritului în basm", *loc.cit.*, p.122.
[19] George Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1965, p.195.
[20] *Ibid*., p.196.
[21] Dorin Ştef, *Mioriţa s-a născut în Maramureş*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005; versiunea online: http://ro.wikisource.org/wiki/Mioriţa_s-a_născut_în_Maramureş .Toate citatele din *Mioriţa*, variantele maramureşene, sunt din această lucrare.
[22] Variantă bănăţeană, la A.Fochi, *Mioriţa* (texte poetice alese), antologie, prefaţă şi bibliografie de Adrian Fochi, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.
[23] C.G.Jung, K.Kerényi, *Copilul divin – Fecioara divină (Introducere în esenţa mitologiei),* Cuvânt înainte de: Adriana Babeţi, traducere de : Daniela Liţoiu şi Constantin Jinga, Timişoara, Editura „Amarcord", 1994.

[24] *Cf.*, în afara lucrării lui Jung-Kerényi, Ann Yeoman, *Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth: a Psychological Perspective On a Cultural Icon*, Toronto, Inner City Books, 1998 şi Marie-Louise Von Franz, *The Problem of the PUER AETERNUS*, Toronto, Inner City Books, 2000.
[25] C.G.Jung, K.Kerényi, *op.cit.*, p.145.

Urmărind firul prezentării lui Kerényi şi Jung, remarcăm „starea de abandon”: „De cele mai multe ori copilul divin e un copil găsit, abandonat. Îl ameninţă pericole deosebite: el trebuie să se teamă, ca Zeus, că va fi înghiţit sau să tremure că va fi sfâşiat, ca Dionysos”[26]. Despre vreo naştere miraculoasă nu aflăm în *Mioriţa*, în schimb ciobănaşul e „streinel” şi înconjurat de pericole (de care nu se teme[27]).

„Apa, ca element originar al vieţii, cu rol simbolic important în miturile legate de Dionysos, Apollo sau Hermes, nu apare în varianta Alecsandri! Motivul îl găsim însă în varianta cea mai veche a *Mioriţei*, variantă-colind. Ciobănaşul e trimis după apă, în timp ce i se face judecată: „la apă l-au mânat […] el când din apă au venit” sau, altundeva: „Pă cel mic ei l-o mânat/Pă izvor-ntunecat7Cu găleata după apă/Pân i-or fa’ judecată”. Cu un sens mai luminos, contrastant, apare motivul într-o colindă traansilvăneană: „să le-aducă apă bună”[28] (vers care pare o contaminare).

Jung aduce în discuţie şi hermafroditismul copilului (despre care vom vorbi la arhetipul *diada*) şi „invincibilitatea” sa. „Există – scrie psihologul elveţian – un paradox surprinzător în toate miturile despre copilărie: pe de o parte, „copilul” e lăsat fără apărare în faţa unor duşmani extrem de puternici, în orice moment fiind ameninţat de moarte; pe de altă parte, se dovedeşte posesor al unor puteri depăşind cu mult măsura omenescului […] şi în ciuda tuturor pericolelor de întâmpinat, va sfârşi prin a se impune”[29]. Fiind o moarte iniţiatică, cea a ciobanului este, aşa cum s-a mai spus, transfigurată. E o victorie a reprezentării şi învingerii forţelor întunericului prin sublimul nunţii cosmice, un apogeu al „eroismului” spiritual în luptă cu materialitatea lumii. Spre deosebire de alţi *copii-divini* (Dionysos, Iisus, Prometeu ş.a.), găsirea sinelui nu se face pe calea suferinţei (învăluită), ci prin renaştere cosmică şi sinteză calmă a contrariilor.

Al doilea element arhetipologic pe care îl luăm în consideraţie e *diada, coincidentia oppositorum* sau *coniunctio.*

În folclorul românesc, cel mai limpede se întruchipează diada în balada *Soarele şi luna*, reprezentare etnică a ceea ce hermetismul a numit *conjugium solis et lunae*, În cazul lui *puer aeternus*, Jung, alături de „starea de abandon” şi de „invincibilitate”, ca şi de condiţia de alfa şi omega, numeşte şi „hermafroditismul copilului”. În *Mioriţa*, acest lucru e simbolizat de relaţia ego-ului cu Anima, respectiv de misterul corepondenţei-dialog dintre cioban şi mioară, căci „în cazul bărbatului, doar conştientul e marcat de semnul masculin, în timp ce inconştientul e marcat de cel feminin”[30].

Ca „fiinţă iniţială şi finală”[31], copilul „simbolizează natura preconştientă şi postconştientă a omului. Natura sa preconştientă e starea inconştientă de dinaintea naşterii; natura sa postconştientă e o anticipare prin analogie, a celor de dincolo de moarte”[32], a misterului thanatic. Această caracteristică a „eternului tânăr” se va dezvolta în toată splendoarea ei de *Hieros Gamos*, în variantele moldo-muntene ale *Mioriţei*. Moartea ca nuntă sacră, iniţiatică, moment dinamic apoteotic al *Mioriţei*. Din punct de vedere iniţiatic, *Mioriţa* e, în acest sens,

[26] K.Kerényi, *op.cit.*, p.71.
[27] În antologia lui A.Fochi, din 1980, la p.159, găsim un unic exemplu în care sentimentul uman al fricii e clar exprimat: „El dac-auzea/ Lancea că-şi lua/Frica-l cuprindea” (variantă din Vâlcea).
[28] *V.* Ion Taloş, „Mioriţa în Transilvania*”, Anuarul de folclor*, II, Universitatea „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca, Centrul de studii sociale, Sectorul de etnologie şi sociologie, Cluj-Napoca, 1981, p.120.
[29] C.G.Jung, *Copilul divin…*, *ed.cit.*, p.156.
[30] *Ibid.*, p.163.
[31] *Ibid*., p. 165.
[32] *Ibid*., p. 166.

terminată, întreagă. Arhetipul „unirii contrastelor” îşi găseşte expresie simbolică în sacra nuntă al cărei mister e prezentat la intensitatea sublimului.

Diada se manifestă în moduri şi mai subtile.

Oricine citeşte (aude) variantele *Mioriţei* poate remarca eufonia versurilor, acea muzicalitate specific populară care subîntinde semantismul cuvintelor. Aliteraţia consoanei „r” e identificabilă cu uşurinţă, pe întreaga desfăşurare a ritualului onto-estetic. Cea mai veche variantă cunoscută a *Mioriţei* are în introducere:

„Aude-se, Doamne, aude
Peste cel plăiuţ de munte
Un şuier, Doamne, şuier”

Consoanele lichide dentale(„l”) şi oclusive bilabiale („m”) sau oclusiv dentale surde(„t”) contrastează cu lichid-vibranta „r” din „şuier”, prefigurând, la nivel fonematic, antiteza calm *vs.* tensiune, pace *vs.* primejdie. Altminteri, consoana „r” are o poziţie dominantă în corpusul mioritic, creând o sonoritate vibrantă emfatică. Câteva exemple maramureşene din antologia lui Dorin Ştef[33]:

Sunt toţi trei păcurărei
Toţi trei veri primăvărei
*
Pă deluţ, pă cornicel
Trecu-şi tri păcurărei
*
Mărgu-şi trei păcurărei
Cu oile după ei
Cei mai mari îs veri primari
*
Şi când vântu-şi-a sufla-re
Trâmbiţa şi-a trâmbiţa-re
…….
Numai maica v-a-ntreba-re
*
Du-te-ntoarce turma-ncoace
*
„străinel,strărinătate”
*
Sunt vo opt turme de oi
Şi vo opt păcurăroi
Cei şapte ce-o fost mai mari
Toţi s-aflară veri primari

În ultimul exemplu de mai sus avem, de fapt, *parecheza*, pe care o vom întâlni, într-un fel special, în varianta Alecsandri.

Ilustrăm cu un un ultim exemplu, din antologia lui Ion Taloş:

În vârvuţu muntelui
Sunt trustrei păcurărei

[33] Dorin Ştef, *Mioriţa*, *loc.cit.*

Şi trustrei îs verişei[34]

Henri Morier, în dicţionarul său de poetică şi retorică, desemnează valoarea sonor-simbolică a consoanei „r" ca aparţinând „mişcării circulare, alternative"[35]. Fără a face caz de simbolul fonemic (arbitrarul semnului lingvistic ne domoleşte avântul unor decodificări filosofice în baza aliteraţiei şi a eufoniei versurilor, dar nu ne împiedică să ne gândim la izbândele muzicale simboliste) , nu ne putem reprima gândul unor conexiuni blagiene: „spaţiul mioritic" se caracterizează tocmai printr-un „orizont, indefinit ondulat", prin melancolia „unui suflet care suie şi coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăşi şi iarăşi […] care circulă sub zodiile unui destin ce-şi are suişul şi coborâşul, înălţările şi cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton şi fără sfârşit"[36].

Ceea ce ne surprinde , însă, dincolo de accente stilistice populare fonice , dar şi ritmice, este modul în care, la un moment dat, ele regăsesc arhetipul *coincidentia oppositorum*, în chip subliminal. Dorin Ştef se încumetă să afirme în lucrarea sa că, la urma urmei, se poate renunţa la incipit. Or, tocmai în acest, deja faimos, celebru, incipit:

Pe –un picior de plai
Pe-o gură de rai[37]

noi vedem pre-figurarea arhetipului diadic. Segmentele fonice „-ră" (din „gură") şi „ra-„ (din „rai") realizează o *parecheză oximoronică*, respectiv induc nişte opuşi la nivel semantic:

„rău" (popular, la feminin, „ra") *versus* „rai"[38].

„Raiul", citit într-o lectură până la nivelul inconştientului, devine sinteză bogomilică, unitate de contrarii, a cărei figurare deplină se va realiza în imaginea finală a morţii-nuntă.

„Răul"[39] are ocurenţele sale în *Mioriţa*: „omorât de doi fraţi *răi*", „oameni *răi*", „oile cele *răle*"", „că cei doi ortaci ai tăi/ce la inimă-s cam *răi*", „C-aşa mi-o fost ceasu meu/Să fiu omorât de *rău*". Sugestia fonetică din parecheză e un calambur serios. E şi aceasta o formă prin care funcţia poetică a rostirii câştigă în faţa funcţiei referenţiale.

Diada e un arhetip puternic şi „la fel cu toate arhetipurile, *coniunctio* prezintă doi poli posibili, unul pozitiv, altul negativ. Astfel încât atât moartea şi pierderea, cât şi renaşterea sunt inerente experienţei sale. Conştientizarea <<conjuncţiei>> înseamnă izbăvirea unei părţi a personalităţii care era până atunci inconştientă"[40].

Coincidentia oppositorum e şi fundal al tragicului, atât al dimensiunii sale latente, tragoidale, cât şi al dimensiunii propriu-zis tragice, al spiritului tragic.

---

[34] Ion Taloş, *Mioriţa în Transilvania, loc.cit.*

[35] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, P.U.F., 1961.

[36] Lucian Blaga, „Spaţiul mioritic" (1936), în *Trilogia culturii,* Bucureşti, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, 1944, p. 167.

[37] La Ion Diaconu , *Ţinutul Vrancei. Mioriţa,* vol.IV, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Paula Diaconu Bălan, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p.25: „Pi-un pi¢ior di plai/Pi-o gurî di rai".

[38] Această zonă a „infernului", în contrast cu plaiul edenic, a fost , de altfel, observată şi de N.Brânda, la nivel semantic, ca „epică a sacrului", catabasică (*Mituri ale antropocentrismului românesc,*I, *Mioriţa*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1991, p.349), Din păcate, capitolul *Coincidentia oppositorum*, din aceeaşi lucrare (p. 374-377) e neconvingător, ambiguu, prin analiza schematică a relaţiei agresor-victimă. Alte opinii critice se mulţumesc să constate „atmosfera de seninătate, chiar feerică […] în vădit contrast cu neliniştea şi agitaţia tragică a mioarei năzdrăvane" (Pavel Ruxăndoiu, *Lexicul mioritic* (II), *Limbă şi literatură,* vol.II, 1998, p.99. *V.* şi Ştefania Mincu: „începutul *Mioriţelor* este în sine *dramatic* (ca gen de discurs) şi nu epic, cum s-a crezut" (*Mioriţa – o hermeneutică ontologică*, *ed.cit.*, p. 207).

[39] Cuvântul provine din latinescul *reus* (acuzat,victimă). Ar exista apropieri de sanscritul „ras, rayah" sau avesticul „rayÕ" (= neproductiv, rău). *Cf.* Mihai Vinereanu, *Dicţionar etimologic al limbii române. Pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, Bucureşti, Alcor Edimpex, 2008, p.701.

[40] A.Samuels *et al., Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene, ed.cit.,* p.72.

Gabriel Liiceanu a prezentat în lucrarea sa de fenomenologie a tragicului câteva modalităţi prin care se anulează tragicul. „Anularea tragicului prin resemnare: obedienţa la limită”[41] nu este o situaţie aplicabilă ciobănaşului, datorită caracterului ipotetic al morţii („Şi de-a fi să mor”). În opinia lui Liiceanu, însă, conceptul de „necesitate înţeleasă” e tot o modalitate de anulare a tragicului[42], deci „tragicul înţeles” nu ar schimba lucrurile în acest sens.. S-ar mai potrivi o „anulare a tragicului prin relativizarea limitei absolute”[43] şi postularea nemuririi. Dar această situaţie nu mai funcţionează în cazul acceptării scenariilor iniţiatice, doar, poate, a celor funerare. Ar fi, pe de altă parte, greu de găsit *vina* ciobanului – lucru care, iarăşi, ar anula tragicul. Vina, dacă există, rămâne învăluită în mister, e obscură. Ar avea tangenţă, cumva, cu cea a lui Josef K., personajul lui Kafka, dar acesta, spre deosebire de cioban, moare în finalul romanului „ca un câine”.

Tragicul, în *Mioriţa*, e complet dizolvat în sublim. Prezenţa diadei nu oferă decât posibilitatea tragicului, nu şi concretizarea sa. Prin ocultarea suferinţei şi extaza sublimului, *Mioriţa* constituie unul din modelele formei tragoidale. Fundamentul e scenariul *iniţiatic*, care – nu în forma iluzorie a baladei, ci a *des-cântării*, deschide un sens al îmblânzirii limitelor lumii, al transgresării lor prin forţă incantatorie şi alegorie. Se pare că e una din direcţiile specifice pe care a urmat-o literatura română, sub cupola unui arhetip cultural mioritic, eludând cu obstinaţie spiritul tragic, aşa cum se întâmplă în lirica lui Blaga sau în epica lui Sadoveanu.

[41] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 61*sqq.*
[42] *Ibid.*, p.63.
[43] *Ibid*., p.52.

PARADIGMA SCRISULUI FEMININ

Drd Melinda CRĂCIUN
Universitatea „Petru Maior”, Tg.-Mureş

*Lucrarea **Paradigma scrisului feminin** îşi propune revalorizarea noţiunii de feminitate în literatură, eliberând-o de conotaţii sexuale. Sprijinită pe teorii filozofice, lingvistice şi psihanalitice, este construită minuţios o paradigmă a scrisului feminin ce păstrează trăsăturile conferite de apartenenţa la clasa sexuală a femeii, dar eliberează conceptul de conotaţia sexuală, folosindu-se de transformarea femininului din sex în gen, operată de studiile sociologice.*

Devenit gen, conceptul de feminitate în scris, permite acapararea tuturor operelor cu trăsături precum sensibilitate, fragilitate sau ingeniozitate, intimism, incoerenţă ori atenţie pe detalii, fără a mai da importanţă sexului autorului, construindu-se astfel paradigma scrisului feminin.

Cuvinte-cheie: *scris feminin, feminitate, revalorizare, sensibilitate, intimism*

Conceptul de literatură feminină a luat naştere în perioada interbelică şi a fost pus în circulaţie de George Călinescu în *Istoria…*[1] sa, unde vorbeşte, în ceea ce priveşte literatura *feminină* (adică literatura scrisă de femei), de existenţa a două aspecte ce se pot reduce uşor la unitate: „sunt femei de tipul moral, care cântă iubirea de copii, virtuţile casnice şi civice şi dragostea ca o instituţie, mai rar însă patria, aceasta fiind o idealitate, uneori primejdioasă pentru viaţa copiilor, contra sentimentului egoist de mamă; sunt, în sfârşit, femei de tipul curat fiziologic,[…] care cântă fără acoperământ dorinţa de împreunare, aspiraţia de a fi iubită de bărbat şi bucuria de a trăi trupeşte.”[2]

Prin urmare, în concepţie călinesciană, femeia scriitor nu numai că era incapabilă de interes pentru ideile generale, era practic incapabilă şi de a-şi depăşi condiţia naturală de femeie, aceasta impunând, până la urmă, felul în care scrie. Plecând de aici, „Sintagma «literatură feminină» a avut astfel un efect de nivelare şi de anihilare, de integrare, dar şi de unificare şi uniformizare, depersonalizare chiar, sub una şi aceeaşi emblemă, cu consecinţe opuse individualizării, capabile să arunce vălul anonimatului asupra acestui gen de proză, scriitoarele devenind astfel autoare ale unor variaţiuni pe aceeaşi temă.”[3] Călinescu pierde din vedere faptul că noul val care domina pe-atunci literatura europeană, în general, avea, pe lângă tentaţia modernităţii, şi explicaţii de natură extraliterară. Climatul social-istoric, situat între două mari conflagraţii, caracterizat printr-un număr impresionant de sinucideri, impunea tocmai literatura de introspecţie, ca încercare de a explica dramele individuale, generate de sărăcie, dezrădăcinare sau iubiri nefericite, iar femeile nu sunt singurele care s-au pliat pe acest mod de creaţie. În general, în anii ’30, la noi, domnea o stare pe care Eugen Ionescu o descrie ca „un moment în care cercetarea lucrurilor obiective părea pentru totdeauna desconsiderată; când toţi indivizii cereau să trăiască, să crească; era o avalanşă de euri hipertrofiate; de «viaţă mai presus de toate»; de trăire a clipei; de acordare de importanţă

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti: Editura Minerva, 1982.
[2] Ibidem, pp. 737-738.
[3] Liana Cozea, *Prozatoare ale literaturii române moderne,* Oradea: Biblioteca Revistei „Familia”, 1994, p. 15;

tuturor dezastrelor intime; de disperări de fluxuri, de subiectivităţi; era victoria adolescenţilor, victoria egocentrismelor, victoria tuturor lucrurilor personale care cereau să trăiască, să domine; victoria indisciplinelor, a desfrâului, a vitalismelor."[4] Toate acestea se vor oglindi fidel în literatura epocii şi nu numai în scrierile femeilor. În cazul lor, la aspectele enumerate se adaugă şi noile drepturi dobândite în cadrul societăţii, având astfel mai mult decât o justificare plauzibilă pentru trăsăturile pe care critica interbelică le desprinde şi le impută operelor autoarelor vremii. Literatura acestei perioade va fi învestită cu funcţia de cunoaştere în sensul în care aceasta din urmă se va preocupa de întemeierea şi asimilarea unor modele alternative, faţă de cel ştiinţific. Căutarea pe care o întreprinde romanul, de exemplu, nu este socială, ci „fenomenologică", fiind vorba de o explorare a modului în care adevărul ni se arată. Principiul „artei pentru artă" este înlocuit de cel al „artei pentru adevăr". „Arta este un mijloc de cunoaştere. Un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare a sufletelor omeneşti, acolo unde ştiinţa nu poate ajunge", scria Camil Petrescu în 1936 (în *Teze şi antiteze*). Referindu-se la arta romanului, H. Bergson o numea „arta care poate cunoaşte omul mai bine decât omul însuşi", pentru că obiectivează, făcând prezent „ceea ce a încetat să mai existe în momentul în care a fost exprimat"[5]. Romanul care denumeşte un univers particular se comunică şi generează, în acelaşi timp, un acut sentiment al efemerului ce înfrânge universul coerent, afirmându-l pe cel asimetric, „felia de viaţă", „ciobul de existenţă" care, denumind intimitatea, induce sentimentul *autenticităţii*.

George Călinescu „Nu era primul critic care se servea, în interpretare, de convenţia opoziţiei literare masculin/feminin, dar la el avem de-a face cu un construct obţinut prin condensarea categorială a unor caracteristici ce par fixate în timp."[6] susţine Eugen Negrici, iar emblema pusă de el scrierilor semnate de femei a urmărit de-a lungul istoriei receptarea avizată până în contemporaneitate.

În *Arca lui Noe*[7], atunci când trasează coordonatele celor trei tipuri de romane, Nicolae Manolescu face şi el distincţia între romanele unei imaginaţii „virile" şi „celălalt tip", erotic, deci feminin. Diferenţa dintre această abordare şi cele anterioare se face la nivelul acceptării faptului că romanul „feminin" nu ţine de apartenenţa la o anumită categorie sexuală a autorului, ci de resortul intim ce stă la baza creaţiei. Prin urmare Proust, Jane Austin, Henry James ori Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, H. P. Bengescu şi Holban „ilustrează analiză psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului."[8] Ei se opun lui Balzac, George Eliot, Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda care ilustrează „socialul, politicul fresca şi aventura."[9] Interesantă este trăsătura ce pare a sta la baza distincţiei dintre cele două tipuri, precum şi izvorul acesteia: „Analiza psihologică e formă subtilă de bârfă, o cancanerie. De aceea e «feminin» psihologismul."[10] Iată că psihologismului, conform marelui critic, i se atribui caracterul *feminin* deoarece ar prezenta apropiere faţă de o îndeletnicire dezirabilă proprie, este adevărat, şi femeilor, dar mai ales unei pături lipsite de un anumit grad de cultură

[4] În *Război cu toată lumea. Publicistică românească,*vol. I. ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu. Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p..
[5] Apud Diana Vrabie, *O posibilă tipologie a autenticităţii,* în „Philologica Jassyensia", An I, Nr. 1-2, 2005, p. 265.
[6] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 201;
[7] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Eseu despre romanul românesc, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti 1999, Cap. I, *Doricul, ionicul şi corinticul,* pp. 7 – 54.
[8] Ibidem, p.17.
[9] Ibidem., p. 17.
[10] Ibidem, p. 16.

şi de îndeletniciri ce presupun responsabilitate, aplecate înspre observarea şi disecarea gesturilor, însoţite, apoi, de analiza lor. În ce măsură analiza psihologică ar fi o formă subtilă de bârfă, ne-am putea opri şi construi atât o pledoarie pro, cât şi una contra, ambele cu argumente sustenabile, dar acest lucru nu elucidează nicidecum problematica ridicată de conceptul de „literatură feminină". Câştigul ce-l aduce Manolescu aici este faptul că acceptă în categoria prozei de tip feminin şi autori bărbaţi, al căror scris se pliază pe coordonatele unei structuri feminine, iar opera lor cu caracter „psihologic, secret, interior, preferând explorării lumii explorarea sufletului iar cuceririi, analiza."[11] este, prin urmare, unul feminin. Este un prim pas înspre desprinderea acestui concept de o determinare sexuală, şi apropierea de, ceea ce se va demonstra mai departe, o paradigmă cu trăsăturile enunţate, suficient de încăpătoare atât pentru bărbaţi, cât şi pentru femei, în care termenul de „feminin" este eliberat de conotaţii sexuale, dar păstrează trăsăturile ce i-au fost atribuite de-a lungul timpului tocmai datorită identificării cu această clasă sexuală.

Diferenţa sex – gen / gender a fost teoretizată de psihologul Robert Stoller (1968). Genul, susţine el, „este cantitatea de masculinitate sau de feminitate pe care o găsim într-o persoană şi, deşi există un melanj al celor două la numeroase fiinţe umane, bărbatul normal are evident o preponderenţă de masculinitate şi femeia normală, o preponderenţă de feminitate"[12] Astfel, genului i-a fost atribuită semnificaţia de diferenţă construită şi interpretată social şi cultural între două categorii sociale distincte: „bărbaţi" şi „femei". Aceste diferenţe au totodată un caracter normativ, în sensul că cine nu se conformează rolului de gen este văzut(ă) ca deviant(ă) din naştere sau socializat(ă) inadecvat. Deci sexul operează cu distincţia biologică („sex feminin", „sex masculin"), iar genul / gender – cu cea social-culturală („feminitate", „masculinitate"). Observăm că de fapt conceptul de gen este construit aici pe două coordonate. Prima trimite la opoziţia fondatoare dintre sexul biologic şi genul psihologic şi social al unui individ. A doua se referă la definiţia acestui sex şi a acestui gen ca fiind identităţile corespunzătoare celor două componente ale persoanei, pe de o parte eul (care posedă o identitate de gen), iar pe de alta, corpul (care posedă o identitate de sex). Conceptul de gen ca identitate a persoanei ia naştere în felul acesta şi se va bucura de o carieră impresionantă.

Se spune că noţiunile de masculin şi de feminin generează acţiuni şi relaţii de unde reiese că genul este o manieră de a acţiona instituită, şi nu neapărat o proprietate identitară şi psihologică a eului. Oamenii acţionează „masculin" sau „feminin" cu referire la reguli şi norme colective ce indică faptul că în cutare sau cutare relaţie precisă există aşteptări sociale care disting o manieră de a acţiona definită ca masculină sau feminină. Iată de ce, în anumite circumstanţe, un bărbat poate foarte bine să acţioneze în maniera unei femei, iar o femeie să acţioneze ca un bărbat.

Conceptul de gen ia distanţă, mult mai mult decât conceptul identitar, faţă de moştenirea gândirii asupra „naturii umane", care atribuia unei identităţi interioare masculine ori feminine „vocaţia sa socială". Într-adevăr, departe de a se mulţumi să înlocuiască ipoteza determinismului naturii cu aceea a determinismului culturii, abordarea relaţională pune în centru o interogaţie asupra fiinţei umane în general, ca fiinţă afiliată „instituţiilor sensului"[13]. Ea pune în evidenţă faptul că genul obligă la interogarea, înainte de toate, a concepţiilor

[11] Ibidem, p. 16.
[12] Robert Stoller, *Recherches sur l'identité sexuelle*, traducere în franceză de M. Novodorski, Paris, Gallimard, 1978, p. 28.
[13] V. Descombes, *Les institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996.

noastre implicite asupra persoanei în sine şi în speţă a reprezentărilor dualiste care ipostaziază un „eu“ pentru a face din el posesorul unui „corp“[14].

Dacă Antichitatea revendică şi defineşte eul în funcţie de comunitatea căreia îi aparţine[15], evidenţiind capacitatea sa de a putea deveni orice (Aristotel), „fiinţa universală”, Evul Mediu începe lent, dar sigur o scufundare în abisurile sinelui[16], chiar dacă modelul uman al perioadei e definit exclusiv prin religie. *Confesiunile* Sfântului Augustin sunt, poate, cel mai reprezentativ discurs din epocă (sec. al IV-lea) în acest sens. Iluminismul aduce o nouă dimensiune, prin promovarea particularului, a individualului în cadrul comunităţii. Acum descoperă Rousseau unicitatea eului autobiografic şi autoprospecţia solitară, iar Kant legitimează, ca reacţie la empirismul raţionalist, un eu transcendental, fără ca acesta să se identifice cu identitatea personală.

Inflaţia eului va fi adusă, după cum bine se ştie, de epoca romantică. Hegel, ca şi Kant pleacă de la premisa că subiectul nu este dat, ci se naşte într-un proces de autoproducţie. E perceput ca subiect al cunoaşterii şi subiect existenţial, încarnându-se şi împlinindu-se în istorie. Cunoaşterea, la el, parcurge trei etape: senzaţia, percepţia şi înţelegerea obiectului.[17] Ultimul nu e decât ceea ce apare el conştiinţei, în aşa fel încât obiectivitatea trece cu totul în subiectiv. Conform filosofiei hegeliene, omul e fiul propriului timp, protagonistul involuntar care simte, doreşte şi visează în categoriile epocii lui. Legitimat şi promovat de diferite categorii de discurs, eul romantic începe să-şi (re)descopere fragilitatea şi proteismul, anunţând răsturnarea modernă a sensului interiorităţii.

Modernismul este epoca de profundă criză a eului, provocată de schimbări fundamentale ale principiilor pe care se clădeşte lumea. Omul modern trebuie să se resemneze cu ideea că trăieşte într-un univers al probabilităţilor, supus hazardului, fără a mai avea şansa de a se raporta la adevăruri imuabile şi unice. Nietzsche este primul care teoretizează deconstrucţia eului modern. Înainte de Freud, el este cel care postulează existenţa unui sine aflat în spatele eului, un inconştient organic ce îl coordonează: „Inteligenţa şi spiritul nu sunt decât mijloace, jucării; Sinele este dincolo de acestea. Sinele cunoaşte cu ochii simţurilor şi cu urechea spiritului. Sinele stă fără-ncetare de pază: compară, supune, cucereşte, distruge. Domneşte şi este stăpânitor al Eului.”[18] Conştiinţa, care este un construct social născut prin educaţie, e interiorizarea regulilor şi tabuurilor şi vine să se interpună între corp şi suflet. Denunţarea lipsei de autonomie a conştiinţei, imposibilitatea unităţii subiectului, vocea inconştientului, imposibilitatea comunicării sinelui prin limbaj sunt doar câteva din principiile nietzscheene cu un larg ecou atât în modernism, cât şi în epocile ulterioare, mai ales că unele idei au fost duse mai departe şi extinse de către cercetările ulterioare.

Premisa de la care pleacă Freud în edificarea propriului sistem este că între subiect şi conştiinţa lui despre sine apare inconştientul. Fiind de natură psihică, se naşte în om din dorinţele refulate de conştiinţă. Structura eului freudian este tripartită, formată din inconştient,

---

[14] Această chestiune a persoanei face obiectul celei de-a doua părţi a cărţii Irènei Théry, *La distinction de sexe, une nouvelle approche de l'égalité*, Paris, Odile Jacob, 2007.

[15] Vezi M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică,* Traducere de Nicolae Iliescu, Prefaţă de Marian Vasile, Editura Univers, Bucureşti, 1982, Cap. Biografia şi autobiografia antică, pp. 347 – 364.

[16] „Omul jurnalelor intime apare abia în Evul Mediu” susţine Mircea Mihăieş în *De veghe în oglindă*, E.C.R., Bucureşti, 1988, p. 290.

[17] Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1965, pp. 445 -458.

[18]Friederich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra* (O carte pentru toţi şi pentru nimeni), În versiune românească de Victoria Ana Tăuşan, Editura Edinter, Bucureşti, 1991, p. 36.

preconştient şi conştient, modificate ulterior în asta, eul şi supraeul. Între cele trei nu există o separare netă. Psihanaliza freudiană a apărut şi s-a propagat într-un moment favorabil când, pe de o parte, atenţia omului se deplasează dinspre corp înspre psihic, pe de altă parte, evoluţia modernismului ducând înspre o alienare tot mai accentuată a omului a scos în evidenţă astfel de studii şi le-a acordat nu numai credibilitatea necesară, ci şi sfera largă de aplicare (ce depăşeşte cu mult graniţele psihopatologiei), ancorându-se, prin Jung, chiar şi în forme literare.

Eul, consideră Jung, este subiectul tuturor actelor personale ale conştiinţei, este acel factor complex la care se referă toate conţinuturile conştiinţei. Înaintea sa, Freud stabilise deja că ceea ce desemnează conştientul se află la „suprafaţa aparatului psihic”[19], dar pentru a cuprinde şi inconştientul, respectiv preconştientul, el a formulat conceptul Se, din care doar o parte este reprezentată de Eu: „numim Eu entitatea care are ca punct de plecare sistemul percepţie, care este cu precădere preconştientă şi desemnăm prin Se (Es), după cum a procedat şi Groddeck[20], cealaltă parte a psihicului, în care Eul se prelungeşte şi care este inconştientă.”[21] Prin urmare, dacă plecăm de la concepţia freudiană, cel scindat nu este Eul, ci Se-ul, însă aici nu interesează latura psihologică din considerente medicale, ci doar ca formă prin care se manifestă latura psihică implicată în creaţie, prin urmare nu ne propunem clarificarea diferenţelor dintre viziunile psihanalitice diferite de la un moment dat, ale lui Jung şi Freud, ci vom opera cu ajutorul conceptului de Eu în accepţiunea lui Jung. Acesta se întemeiază pe două baze aparent diferite:o bază somatică şi o bază psihică, ambele constând din factori conştienţi şi inconştienţi, se iveşte din ciocnirea factorului somatic cu mediul înconjurător şi se dezvoltă ca urmare a acestor ciocniri cu mediul exterior, dar şi interior.[22] El este subordonat Sinelui, entitatea ce desemnează personalitatea totală şi are ca însuşire principală *individualitatea,* acea unicitate a individului care-l deosebeşte de ceilalţi. Totodată Eul este subiectul tuturor *activităţilor de adaptare,* dar, crede Jung, el nu mai este centrul personalităţii, tocmai datorită influenţelor pe care le suferă din sfera inconştientului. Astfel, indiferent care ar fi punctul de plecare, putem vorbi de existenţa unei alterităţi percepute atât în cadrul social în raportul Eu-Ceilalţi, Eu-Altul, Eu-Tu, cât şi pe plan intern, în relaţia Eu-Sine.

Joseph de Finance[23], vorbea de existenţa unei alterităţi *interioare*, înţeleasă ca decalaj între finitudinea noastră reală şi amplitudinea câmpului spre care ne deschidem, semn că fiinţa noastră nu e pură identitate cu sine însăşi, ci pluralitate. *Altul* ar fi imaginea din noi care ne scapă, a celui ascuns în profunzimile fiinţei. Această dedublare internă este considerată, în plan psihologic, o diferenţiere intrasistematică, reprezentând una din dimensiunile identităţii personale şi punând problema legăturilor existente între

[19] S. Freud, *Opere,* Vol. III, *Psihologia inconştientului*, Traducere din limba germană Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Verificarea traducerii şi coordonarea terminologică, Roxana Melnicu, Editura Trei, Bucureşti, 2000, p. 224.

[20] “Groddeck a urmat exemplul lui Nietzsche, care utilizează această expresie gramaticală pentru a desemna ceea ce este impersonal şi natural necesar în fiinţa noastră şi supus necesităţilor naturale.”, apud. S Freud, op. cit. p. 228.

[21] S. Freud, op. cit., pag. 228.

[22] C. G. Jung, *Opere complete, 9, Aion, Contribuţii la simbolistica sinelui,* Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti 2005, p.16.

[23] În *L’Affrontement de l’Autre, Essai sur l’altérité,* Universita gregoriana, Roma, 1973, el vorbeşte de o structură tripartită a alterităţii: alteritatea *dinafară*, sau alteritatea *obiect / obiect*, care poate fi percepută, alteritatea *înafară*, sau alteritatea *subiect / obiect,* trăită, şi alteritatea *dinlăuntru*, o alteritate interioară subiectului, în parte trăită şi în parte dedusă.

unitatea/diversitatea sinelui constituit din identităţi multiple. În dependenţă de manifestările acestor feţe interioare, identitatea este deseori ambiguizată (*mereu el însuşi, dar nu mereu acelaşi*; *mereu acelaşi, dar nu şi mereu el însuşi*) sau chiar anulată (*nici el însuşi, nici acelaşi).* În cazurile de patologie psihică, asemenea receptări mărturisesc despre imposibilitatea de recuperare a identităţii.

Alteritatea *internă* este ilustrată, după Ştefan Augustin-Doinaş[24], de diferenţa dintre sexe. Aceasta este o caracteristică a omului androgin, a omului primordial (încă) nescindat din unitatea lui primară, care, odată *rupt* în două, îşi consumă toate eforturile spirituale şi corporale pentru a-şi găsi cealaltă *jumătate*.

Pentru a numi realitatea psihismului uman Jung susţine că este nevoie de două principii: principiul masculin şi principiul feminin, *animus* şi *anima,* ambele prezentate în orice psyche individuală, dar al căror caracter – dominant sau recesiv – ar da acestuia sexualitate proprie. Bărbatul cel mai viril, susţine Jung, are pe lângă un *animus* puternic şi o *anima*, ce poate avea uneori manifestări paradoxale. În acelaşi timp, şi cea mai feminină femeie are determinări psihice care dovedesc existenţa în ea a unui *animus*. „Viaţa socială modernă, cu rivalităţile ei care amestecă genurile, ne învaţă să ne înăbuşim manifestările de androginie.”[25] Ceea ce nu se „înăbuşă” suficient, se trece la categoria de manifestări anormale, şi ne referim aici la comportamentul excesiv masculin al unor femei precum şi la efeminarea unor bărbaţi. Trebuie amintit însă faptul că această dublă determinare nu a fost întotdeauna menţinută în toată simetria ei în numeroasele cărţi ale lui Jung. Cu toate acestea teoria este reluată de multe ori şi utilizată se pare, cu eficienţă, de psihologi, dar şi de critica literară.

Noţiunile au fost integrate în teoria arhetipurilor, astfel încât *anima* şi *animus* devin două expresii pentru a desemna cele două surse ale imaginaţiei în sufletul uman: o imaginaţie de tip feminin pentru bărbat (Eternul Feminin, arhetipul femeii), şi o imaginaţie de tip masculin pentru femeie (Eternul Masculin, arhetipul bărbatului). O astfel de recunoaştere reprezintă un moment esenţial a ceea ce Jung numeşte „individuaţie”, fenomen pe care îl recunoaşte ca sens al operei alchimice.[26] Idividuaţia, spune el, este acel proces care produce un „individ” psihologic, adică „o unitate separată, indivizibilă, un întreg.”[27] Acest întreg este compus atât din conştiinţă cât şi din procesele psihice inconştiente. Acestea din urmă desemnează o realitate *in potentia*, inconştientul posedând chip de Ianus: „pe de o parte conţinuturile sale se întind înapoi până într-o lume instinctuală preconştientă, preistorică, pe de altă parte el anticipează un viitor potenţial, tocmai pe baza unei pregătiri instinctive a factorilor hotărâtori de destin.”[28] În plus, inconştientul beneficiază de autonomie şi, se pare că precede conştiinţa, este „mama” ei. Iar în inconştientul oricărui bărbat este ascunsă o personalitate feminină şi invers, inconştientul feminin posedă o personalitate masculină. Aceasta se localizează înăuntrul structurii psihice şi funcţionează în straturile adânci ale inconştientului, şi anume în inconştientul colectiv şi este reprezentat prin “rebisul” alchimic[29],

[24] Ştefan Augustin Doinaş, *Tipurile alterităţii,* în „România literară”, nr. 39, 1991.

[25] Apud Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminiţa Brăileanu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, pag. 68.

[26] Vezi C. G. Jung, *Opere complete, 14/1, Mysterium Coniunctionis, Separarea şi compunerea contrariilor în alchimie*, traducerea din limba germană de Dana Verescu, editura Trei, Bucureşti, 2005.

[27] C. G. Jung, *Opere complete*, 1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* Traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2003, p. 281.

[28] Ibidem, p. 285.

[29] Rebisul (literal, „două lucruri”) desemnează androginul cosmic, reprezentat iconografic sub forma unei făpturi umane bisexuate; devine unul dintre simbolurile centrale ale hermetismului alchimic, curent mistic „secret” din

simbol al unei unităţi transcendentale, ca identitate a contrariilor: „În inconştient există un conţinut cu o puternică încărcătură emoţională, care într-un anumit moment este proiectat. Conţinutul constă în motivul diadei, care ne spune că întotdeauna masculinul şi femininul apar împreună”[30].

Pe linie fenomenologică, Gaston Bachelard în cartea sa *Poetica reveriei*[31], reia teoria jungiană încercând să demonstreze că reveria, în starea ei cea mai simplă şi mai pură, ţine de *anima*. „Dar în reveriile noastre, în marea singurătate a reveriilor noastre, când suntem atât de profund eliberaţi, încât nici nu ne mai gândim la rivalităţile posibile, tot sufletul nostru se impregnează de influenţa lui *anima*.”[32] Bachelard revalorizează noţiunea de reverie, abordând-o într-o altă manieră decât aceea paradisiac-nostalgică iniţiată de Rousseau şi continuată de romantici. Reveria nu este pentru el un obiect de studiu, ci de visare. El crede în ea ca într-o facultate naturală, ca într-un mod de a fi. Distincţia clară pe care o face între vis şi reverie îl plasează pe un palier diferit faţă de psihanaliză. Astfel, pentru el, reveria nu este un vis decăzut, lipsit de mister, ci un fenomen spiritual, pentru că intervenţia conştiinţei este, în acest caz, decisivă. În opinia lui, în reverie se manifestă un cogito al visătorului, ceea ce îl face să caute reveria în vis şi nu visul în reverie. „Reveria fără drame, fără evenimente, fără complicaţii ne dă adevăratul repaus, repausul femininului. Ea ne dăruieşte dulceaţa vieţii. Dulceaţă, lentoare, linişte – iată deviza reveriei în anima.”[33] Apoi, pentru că trebuie să te trezeşti la viaţă, ceasul fiinţei intime sună la masculin – pentru toată lumea, bărbaţi sau femei. În momentul acela, susţine Bachelard, reîncep toate orele de activitate socială, activitate prin excelenţă masculină. Şi chiar şi în viaţa pasională, continuă autorul, bărbaţi şi femei ştiu fiecare să se folosească de dubla lor potenţă, iar esenţială pentru individ este posibilitatea de a menţine în armonie genul personal dublu. Lui *animus* îi aparţin proiectele şi grijile, două feluri de a nu fi prezent faţă de sine. *Animei* îi aparţine reveria care trăieşte prezentul imaginilor fericite. Aceste imagini se contopesc într-o căldură intimă, „în molcomirea care pătrunde în orice suflet, nucleul femininului.”[34]

Anima însă nu trebuie percepută, cum de multe ori se întâmplă, ca un moment de slăbiciune pentru că ea nu se manifestă într-o sincopă a lui *animus*. Ea are puterile sale proprii, este principiul interior al odihnei noastre, este cea care „visează şi cântă”. Reveria excesivă, idealizantă, care atinge fondul complex al raporturilor dintre virilitate şi feminitate este, în opinia lui Bachelard, un tur de forţă al vieţii imaginate. (Prin urmare putem situa aici, în acest context, nu numai poezia, despre care vorbeşte mai pe larg autorul când se referă la literatură, ci şi proza.) Această viaţă imaginată într-o reverie, care îl copleşeşte cu binefacerile ei pe visător, privilegiază anima acestuia, adică refugiul vieţii simple, liniştite, continue.

Jung spunea: „Am definit *Anima* pur şi simplu ca Arhetip al vieţii.”[35] Bachelard completează că acest arhetip e al vieţii „nemişcate, stabile, fără rupturi, solid racordată la ritmurile fundamentale ale unei existenţe lipsite de drame.”[36] Mai departe el susţine că poeţii

---

Evul Mediu. Mircea Eliade analizează acest simbol în cartea sa *Mitul reintegrării*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003.

[30] C. G. Jung, *Opere complete*, 1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* ed. cit., p. 78.

[31] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminiţa Brăileanu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

[32] Ibidem., p. 68

[33] Ibidem., p. 28.

[34] Ibidem., p 70.

[35] Apud. Gaston Bachelard, op. cit. , p. 99.

[36] Ibidem., p. 99.

ştiu că reveria este un fel de pace primordială, că este acea stare simplă în care opera îşi hotărăşte singură convingerile, fără a fi chinuită de cenzura de orice fel. Aşa se face că pentru mulţi scriitori şi poeţi libertatea reveriei deschide căile operei. Folosindu-se de *Anticarul* lui Henri Bosco, el demonstrează cum reveria poate constitui materia primă a unei opere literare. Cum ea (reveria) ne ţine într-un spaţiu de intimitate care nu se opreşte la nicio frontieră, spaţiu în care se întâlnesc intimitatea fiinţei noastre care visează cu intimitatea fiinţelor pe care le visăm. Însă viaţa activă ne împinge în afara lucrurilor, faţă în faţă cu ele şi cu lumea, obligându-ne să ne ascundem profunzimile. Ele pot să iasă din nou doar când fiinţa atinge iar liniştea interioară şi caldă a reveriei, care îl transportă într-o altă lume, face din acesta un altul decât el însuşi.

Susţinând importanţa genului substantivelor, Irina Petraş se foloseşte de eseul bachelardian pentru a arăta că până şi acesta se miră că lingviştii se încăpăţânează să vadă în masculinul şi femininul numelor de lucruri pure întâmplări, fără a face legătura cu originea cuvintelor, foarte importantă, crede autoarea.[37] Apartenenţa la un gen sau la celălalt e hazard sau tradiţie, se spune. Desigur, acceptă Bachelard, cauze raţionale e greu să afli. Dar există cauze şi argumente onirice, la care e legitim să apelezi. O citează pe Simone de Beauvoir care, în *Al doilea sex*, spune: „Filologia e mai degrabă misterioasă asupra problemei genurilor; lingviştii s-au înţeles cu toţii să recunoască în distribuirea pe genuri a cuvintelor concrete un pur accident. Cu toate acestea, în franceză cea mai mare parte a entităţilor sunt feminine: frumuseţe, loialitate etc." Şi, mai departe, despre feminitatea cuvintelor: „femeia este idealul naturii umane şi idealul pe care bărbatul îl aşează în faţa sa, ca celălalt esenţial, îl feminizează fiindcă femeia este figura sensibilă a alterităţii; de aceea, aproape toate alegoriile, în limbaj, dar şi în iconografie, sunt femei".[38]

Soluţia găsită de fenomenolog nu întârzie să apară: „În reveriile cele mai solitare, atunci când evocăm fiinţele dispărute, când idealizăm fiinţele dragi, când, în lecturile noastre, suntem destul de liberi ca să trăim ca bărbat şi femeie, simţim cum viaţa întreagă se dublează, trecutul se dublează, toate fiinţele se dublează prin idealizare, iar lumea înglobează toate frumuseţile himerelor noastre."[39] Or, literatura, sau cel puţin o parte a ei, nu este altceva decât rezultatul acestei „libertăţi ", un rezultat ce scapă controlului tuturor, vorbeşte, *sponte sua*, răbufnind prin ea indistinctul, originarul, indeterminatul nedomesticite, „totul sau nimic".[40]

Prin urmare acea parte a prozei literare ce se poate naşte fie ca rezultat al reveriei sau nu numai, cu trăsături precum sentimentalism, susceptibilitate, ingenuitate erotică, emoţii metafizice, rafinament, speculativitate, intimitate, lentoare, dulceaţă etc. ar putea fi încadrată într-o paradigmă a scrisului feminin, ce se construieşte nu pe coordonate impuse de sexul biologic al autorului, ci pe acele virtualităţi psihologice de care beneficiază solitarul reveriei.
Indiferent dacă autorul e bărbat sau femeie, literatura în care putem identifica elemente dictate de anima, poate fi încadrată într-o paradigmă a scrisului feminin. Dacă Jung susţine că poezia în întregime este rezultatul sensibilităţii de tip feminin, Bachelard aduce şi completări din sfera prozei literare. Noi credem că, folosind experienţa demersului jungian pe opera poetică şi exegeza bachelardiană din *Poetica reveriei,* analiza se poate extinde pe un gen literar nou, care încă se luptă pentru statutul său, dar care este cu siguranţă un produs al reveriei: jurnalul

[37] Vezi *Feminitatea limbii române, Genosanalize,* Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002, P. 67.
[38] Gaston Bachelard, op. cit, p. 43.
[39] Ibidem, p. 87.
[40] Umberto Eco, *Opera deschisă, Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, prefaţă şi traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969, p. 155.

intim. Prezentând majoritatea trăsăturilor sus menţionate acesta pare a fi un produs al *animei*, putând fi încadrat cu uşurinţă în *paradigma scrisului feminin*.

Bibliografie

Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică,* Traducere de Nicolae Iliescu, Prefaţă de Marian Vasile, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti: Editura Minerva, 1982.

Cozea, Liana, *Prozatoare ale literaturii române moderne,* Oradea: Biblioteca Revistei „Familia", 1994.

Descombes, V., *Les institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996.

Doinaş, Ştefan Augustin, *Tipurile alterităţii,* în „România literară", nr. 39, 1991.

Eco, Umberto, *Opera deschisă*, *Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, prefaţă şi traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

Eliade, Mircea, *Mitul reintegrării*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003.

Finance, Joseph de, *L'Affrontement de l'Autre*, *Essai sur l'altérité,* Universita gregoriana, Roma, 1973.

Freud, Sigmund. *Opere,* Vol. III, *Psihologia inconştientului*, Traducere din limba germană Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Verificarea traducerii şi coordonarea terminologică, Roxana Melnicu, Editura Trei, Bucureşti, 2000.

Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminiţa Brăileanu, Prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1965.

Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea. Publicistică românească,* vol. I. ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu. Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Jung, C. G., *Opere complete*, 1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* Traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2003.

Jung, C. G., *Opere complete, 14/1*, *Mysterium Coniunctionis, Separarea şi compunerea contrariilor în alchimie*, traducerea din limba germană de Dana Verescu, Editura Trei, Bucureşti, 2005.

Jung, C. G., *Opere complete, 9, Aion, Contribuţii la simbolistica sinelui,* Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti 2005.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti 1999.

Mihăieş, Mircea, *De veghe în oglindă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Nietzsche, Friederich, *Aşa grăit-a Zarathustra (O carte pentru toţi şi pentru nimeni)*, În versiune românească de Victoria Ana Tăuşan, Editura Edinter, Bucureşti, 1991.

Petraş, Irina, *Feminitatea limbii române*, *Genosanalize,* Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002.

Stoller, Robert, *Recherches sur l'identité sexuelle*, traducere în franceză de M. Novodorski, Paris, Gallimard, 1978.
Théry, Irène, *La distinction de sexe, une nouvelle approche de l'égalité*, Paris, Odile Jacob, 2007.
Vrabie, Diana, *O posibilă tipologie a autenticităţii,* în „Philologica Jassyensia", An I, Nr. 1-2, 2005.
Vulcănescu, Mircea*, Dimensiunea românească a existenţei*, Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1991.

ION D. SÎRBU. TRĂDAREA FILOZOFILOR

Drd. Mihaela BAL
Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba-Iulia

Lucrarea are două părţi; prima este o explicaţie a suportului filozofic al operei lui Ion D. Sîrbu, partea a doua este o aplicaţie sub formă de lecţie de filozofie, la care scriitorul este evaluat de un profesor mai puţin exigent: Mefisto, care îl pregăteşte pentru viitoarea anchetă la care el şi personajul său vor fi condamnaţi.

Izvoarele gândirii lucide a lui Sîrbu: Socrate, Kant, Hegel, Leibniz, Marx, Voltaire, Jung, Blaga dau coordonatele operei, însă în lucrare vom analiza numai impactul lui Marx asupra insului, într-o perioadă când marxismul este prohibit pentru sistemul totalitarist.

***Cuvinte-cheie**: Marx, Voltaire, Leibniz, Mefisto, Goethe*

Partea I –Explicaţie provizorie: Metodă de investigare.

Dacă ar fi să reducem la două posibilităţile de prezentare a creaţiei lui Ion D. Sîrbu: proză, dramaturgie, corespondenţă, jurnal, cronici, am recurge la analiza categoriilor morale şi la analiza categoriilor estetice. Deoarece avem în faţă un scriitor pentru care condiţia creaţiei este luciditatea, starea aceasta nu poate fi evidenţiată decât imaginând cele două elemente: moralul (nu eticul) şi esteticul ca firele dintr-un ADN. Ion Ianoşi propune metoda „investigaţiei genetice”: „*Să ne imaginăm o uriaşă plasă de fire întretăiate, cu noduri la punctele de întretăiere. Fiecare nod presupune prezenţa câtorva fire. Cu cât acestea vor fi mai numeroase, cu atât va fi nodul mai gros. Să acceptăm, mai departe, acest nod (punctiform, cosmoidal) ca pe un simbol, mecanic, se înţelege, al operei de artă; iar firului să-i substituim trăsătura, calitatea, valenţa estetică din care şi prin care se împlineşte opera. În ciuda inconvenientelor, imaginea are darul să evidenţieze câteva împrejurări deosebit de importante: fiecare nod e unic, dar compus din multiple fire, prezenţele plurale sunt aduse în serviciul singularităţii; fiecare fir are două capete (frumos-urât, sublim-josnic, tragic-comic ş.a.m.d.), nodul fiind situat mai aproape sau mai departe de o ideală extremitate, fără a-şi pierde capacitatea de comunicare cu opusul ei, fapt ce obligă la o privire corelată a înlănţuirilor antinomice; la aceeaşi asamblare dialectică ne mai constrânge faptul că, prin intermediul nodului (în care intră şi din care ies două, trei fire etc. fire cu patru, şase etc. capete) un fir se leagă în chipul cel mai firesc cu celelalte; drept care, pornind de la oricare segment al oricărui fir, ne este destul de lesne să ajungem la oricare alt segment al oricărui alt fir; situaţie în care nu se poate să nu purcedem la elaborarea unui tabel categorial mereu deschis noilor calităţi şi reordonărilor mereu noi, în acelaşi timp riguroase şi libere...”*[1]

Pe când categoriile estetice pot fi examinate cu multă libertate şi reordonate, categoriile morale pun o reală problemă, întrucât acestea reprezintă partea socială a operei, tocmai aceea care, în mod normal, se sustrage artisticului şi, în mod paradoxal, este partea recunoscută şi dezbătută. Lectorul neiniţiat, „consumatorul” cum îl numeşte Roman Ingarden, este cel care o să valorifice categoriile morale în judecata sa artistică. Sunt categorii morale

[1] Ion Ianoşi, op. cit., p. 144.

care într-o anume perioadă istorică pot fi apreciate şi în alta respinse, cum ar fi la Ion D. Sîrbu patriotismul, acum categorie demonetizată.

La fel ca procedeul electroforezei, prin care se verifică paternitatea, şi opera, tratată cu anumite „protaze", pentru care folosim termenii puşi la dispoziţie de teoria textului, dezvăluie „zestrea genetică" a creatorului.

Socrate, Kant, Hegel, Leibniz, Marx, Voltaire, Jung, Blaga sunt filozofii aflaţi la izvoarele gândirii lucide a lui Ion D. Sîrbu. Socrate este chiar destinul artistic al lui Sîrbu: porneşte de la Socrate şi sfârşeşte prin a fi Socrate. Tot de la Socrate (sau de la Marx) vine ideea echităţii, exprimată la Sîrbu ca iluzie (două mari iluzii se concretizează la Sîrbu: comunismul şi europenizarea), pe când la Socrate se exprimă ca ideal cetăţenesc: îşi examinează concitadinii şi îi îndrumă spre o atitudine echitabilă de viaţă. Raţiunea înţeleasă ca principiu suprem al vieţii vine de la Kant. La Kant libertatea nu este posibilă decât ideatic, practic există libertate de voinţă. La Sîrbu, raţiunea nu îngrădeşte libertatea, ea se echivalează cu luciditatea, care nu îngăduie insului să treacă din planul real în planul iluziei. Derapajul din real aduce dezamăgirea trezirii din visare şi pierderea integrităţii morale: câtă luciditate, atâta libertate. Datorită lui Marx se întoarce la Hegel, ca la un dascăl vechi, pentru lecţia de filozofie dezamăgitoare a lui Marx. Ca mod de a gândi libertatea, Sîrbu se apropie de Hegel, al cărui admirator este: „*Îl visez şi pe Hegel, scoţându-l la tablă pe prostul clasei (Marx) şi exminându-l cu o nuia în mână, la Istorie*" (*Scrisoare către Ladislau Steiner, Charlottesville, U.S.A. din 7 februarie 1989. Dosar 15265-vol. IV).* În *Fenomenologia spiritului,* Hegel vorbeşte despre **conştiinţa de sine** ca singura posibilitate a omului de a-şi dobândi libertatea individuală. O astfel de conştiinţă nu are un stăpân în afara ei, cu excepţia „stăpânului absolut" şi a „fricii de moarte". Ea dă dimensiunea reală a devenirii omului pe o anumită treaptă a spiritului şi într-o anumită epocă a istoriei; de această conştiinţă de sine se bucură şi sclavul şi stăpânul său, fiecare fiind limita celuilalt.

Jung influenţează modul în care Sîrbu îşi structurează materia epică şi îşi etajează orizonturile narative, mai mult, de pătrundere în interstiţiile realităţii sociale, ideologice şi politice şi, nu în ultimul rând, de a descifra şi prezenta operele de teatru şi cele de artă vizuală.

Maestrul de care Sîrbu a fost cel mai apropiat este Blaga: „*Blaga reprezintă pentru mine (şi pentru generaţia mea transilvană din care fac parte) <<meşter grinda>> conştiinţei noastre cărturăreşti...[...], este zeul protector al singurătăţii mele."*[2] La amândoi există aceeaşi înclinaţie către „schimbul de taine cu atrămoşii" prin care evidenţiază spaţiul matrice cultural, mai ales că scriitorii sunt din zone apropiate, unde se menţin elemente ale unor culturi străvechi.

Filozoful Napocos, personaj cheie în proza lui Sîrbu şi în Jurnal, este reflectare a lui Lucian Blaga.

Cu Leibniz şi Voltaire raporturile stau altfel. Nu exercită prin opera lor filozofică vreo înrâurire asupra lui Sîrbu, ci îi furnizează scriitorului subiectul şi viziunea umoristică a romanului *Adio, Europa!* (prezentare separată).

Partea a II-a – Aplicaţie: Ion D. Sîrbu la lecţia de filozofie a lui Mefisto.

Orice lucru bun sau rău în viaţă se leagă de absenţa sau de prezenţa Lui pe undeva, prin preajmă. Pe nesimţite a trecut din religie în literatură, făcând un semn cu coada ochiului

[2] Toma Velici în *Cronologie* la *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal,* Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2005, p. VII.

şi bătând discret din copită: e voie? A avut parte de cele mai fastuoase reprezentări şi, să fim drepţi, n-a fost chiar antipatic. Dar una este să-l admiri în tragedia lui Goethe, *Faust,* ştiind că este chiar El, şi alta să-l vezi travestit, să-i intuieşti formele şi manevrele după cum îşi face apariţia şi după cum îşi ţine discursul. Îşi pune fel şi fel de nume şi totuşi este Mefisto, înţeleptul sfătuitor de rele.

Prin categoriile morale prezente în opera sa, Binele şi Răul, Adevărul şi Minciuna, Libertatea şi Încătuşarea, Ion D. Sîrbu semnează şi el de prezenţă în catalogul reprezentărilor lui Mefisto. În faţa acestuia, Sîrbu devine personajul secundar, discipolul, dându-i cuvântul înţeleptului: „*Dracul fiind doctor în teologie, filozofie, agitaţie şi propagandă, a invetat bancurile, râsul, înjurătura, mârâiala. Construieşte şi compromite, luminează şi întunecă, repară şi strică, deşteaptă şi tâmpeşte, inventează şi rebutează."*[3]

Obiectivele acestei lecţii se reflectă în câtă experienţă a acumulat candidatul la eternitate din propriile neîmpliniri iar metoda didactică este maieutica, dialogul socratic, care ne aminteşte că Sîrbu a început ca Socrate şi a sfârşit prin a fi Socrate. Experienţa acumulată ar trebui, după Kant, să ducă la formarea raţiunii. Şi candidatul, un ardelean rătăcit prin cetatea alutană Isarlâk-Craiova, este conştiinţa lucidă. În romanul *Adio, Europa!* scris ca o replică la *Candide sau Optimistul* de Voltaire, cel care povesteşte este un Candid redivivus. Chiar formula narativă este aceea de secol XVIII, pentru a se concretiza ideea că, deşi istoria este liniară, istoriile sunt circulare, iar Dracul a fost prezent în toate epocile, ca magister vitae. Deghizările fac parte din scenariul lecţiei, sunt un nepreţuit material didactic.

În romanul lui Voltaire, Candide este un tânăr a cărui minte este vrăjită de expunerile savante ale dascălului german, Pangloss, şi crede cu optimism că trăieşte în cea mai bună dintre lumi, aceasta fiind ideea filosofului german Leibniz. Este dat afară din castelul baronului, unde era găzduit din milă, este bătut, întemniţat, judecat şi surghiunit, emigrează în lumea nouă a Americii, unde vede nedreptăţi şi mai mari, apoi se întoarce pentru a-şi reîntâlni femeia iubită, pe Cunigunda, care între timp devenise urâtă şi morocănoasă, dar chiar şi aşa, Candide îşi respectă cuvântul dat şi se însoară cu ea. Toate nenorocirile din viaţa lui nu seamănă deloc cu ceea ce învăţase de la dascălul german, încât de multe ori tânărul îşi pune întrebări despre cea mai bună dintre lumi, dar continuând să împărtăşească iluzia: „*Dacă o fi asta cea mai bună lume cu putinţă, atunci ce-or fi celelalte?"*[4] Asemenea lui Candide, Sîrbu aderă spre învăţătura materialistă şi crede că prin comunism se va înfăptui cea mai bună dintre lumi. Trădarea prietenilor, închisorile din perioada totalitaristă, apoi tăcerea contemporanilor i-au demonstrat că a fost un Candid, rămânând cu speranţa. De aici se naşte la Sîrbu nevoia de luciditate: într-o lume greşit concepută este esenţial pentru om să se menţină ancorat în realitate, orice derapaj spre starea iluzorie a fericirii este o condamnare a spiritului, o pierdere a libertăţii. Luciditatea înseamnă libertate interioară. Aşa se face că Sîrbu se îndepărtează de Candid şi sfârşeşte prin a deveni Socrate: „*Candide era cartea pe care, din respect pentru Leibniz, am refuzat s-o citesc. Toată viaţa am sperat să ajung o monadă cât de cât lucidă, nu aveam de unde bănui că voi sfârşi ca un suberou al ghinioanelor istorice..."*[5] Şi totuşi Sîrbu citeşte *Candide*, dovadă romanul pe care îl scrie, dovadă eroul cu care se identifică, purtând acelaşi nume. Candid din Isarlâkul totalitarist este victima învăţăturii marxiste, care din

[3] Ion D. Sîrbu, *Adio, Europa!,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 78.
[4] Voltaire, *Candid sau Optimistul.* Traducere de Al. Philippide. Studiu introductiv, note şi tabel cronologic de N.N. Condeescu, Chişinău, Editura Hyperion, 1992
[5] Ion D. Sîrbu, *Adio, Europa!,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 118

motive politice devine prohibită pentru cetăţeni. El sfârşeşte tragic, într-un azil de nebuni, schilodit şi torturat în bătaie iar Cunigunda sa, Olimpia, este ucisă de oamenii securităţii.

Primele semne ale prăbuşirii i le transmite Dracul însuşi, care îl vizitează dându-se drept un mărunt funcţionar, evreul Somer, prieten cu soţia lui Candid, Olimpia. E trimis de Olimpia ca sfetnic prea înţelept. Candid, în văzul târgului, a râs în faţa unui afiş care anunţa conferinţele de la universitatea din urbe şi pe care scria în loc de Karl May, Karl Marx. Râsul său homeric se aude până în „cer", mai departe de „agie" şi declanşează o anchetă „ideologică" în urma căreia trebuie să cadă capete, să fie făcute câteva arestări. Somer are misiunea să-l înveţe pe Candid ce să spună la anchetă, dar lui Somer i se substituie Dracul. Salută nemţeşte, amintind că a trecut şi prin laboratorul lui Faust înainte: „*Domnul din faţa mea arăta ca un ambasador al unei mari puteri bogate în petrol şi dolari./.../Îmi venea să-i sărut mâna pe care strălucea un ghiul cu magice pietre şi rare însemne."*[6] Este o apariţie maiestuoasă, care impune respect şi care fixează protagonistul într-un spaţiu exotic, la fel ca la Bulgacov în *Maestrul şi Margareta*: „*În primul rând, omul nu şchiopăta, nu era nici scund, nici deşirat, ci pur şi simplu înalt. Cât despre dinţi, în stânga avea coroane de platină, în dreapta, din aur. Purta un costum gri, scump şi pantofi de fabricaţie străină, în ton cu costumul. Bereta cenuşie şi-o pusese, fudul, pe-o ureche, iar la subsuoară ţinea un baston cu măciulie neagră, imitând un cap de pudel."*[7] Trebuie subliniat că amândoi romancierii dau indicii cu privire la însemnele magiei: *ghiulul cu magice pietre şi rare însemne* şi *bastonul cu măciulie neagră*. Într-o lume totalitaristă, Dracul se distinge prin simboluri care vizează tărâmuri ale libertăţii: etalează haine frumoase, scumpe, poartă metale preţioase (aur, platină) cu care vrea să ispitească. Apariţia sa este anticipată de „demonul tutelar" al lui Candid, un fel de „Dumnezeu orb" blagian, care dă semne de nelinişte înainte de a se petrece o nenorocire, iar la Bulgacov, Dracul, zis maestrul Woland, îşi trimite mai întâi un ajutor, un translator poliglot, care, după aprecierea lui Ion Vartic, trece drept motorul ascuns şi inspiratorul peripeţiilor. În romanul *Adio, Europa!* parcă pentru a se scuza că intră în intimitatea lui Candid, Dracul îi spune: *„Modestele mele lecturi sau atenta observare a lumii mă obligă să-ţi atrag atenţia asupra faptului că aşa-zisa noastră duplicitate nu este decât consecinţa logică a Genezei. Dumnezeu, nu ştim de ce, l-a acceptat pe diavol coautor cu drepturi, dacă nu egale, în orice caz foarte legitime."*[8] Aceasta ţine locul de introducere în lecţia de predare a materialismului dialectico-magic, care are două părţi: morala totalitaristă şi dialectica râsului.

El ştie ce gândeşte Candid înainte şi începe exact cu misterul duplicităţii umane, continuând meditaţia acestuia, dar cu instrumentele sale, anulând moralitatea dintr-o singură frază: „*Ştiu, ştiu: caracterul este monovalent, cel puţin pentru unii filosofi prusaci. O dobitocie protestantă trecătoare: te asigur, iubite colega, azi, cele mai curve popoare şi ideologii sunt cele care, de pe amvonul tartuffismului politic, predică adevărul şi binele unic şi indivizibil. Evoluăm spre teatrul universal, ca şi în evul mediu, nu peste mult ne vom împărţi existenţa între un mister de catedrală şi o şedinţă cu şpriţuri, păcate şi înjurături defulante."*[9]

---

[6] Ion D. Sîrbu, *Adio, Europa!*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 59.
[7] Mihail Bulgacov, *Maestrul şi Margareta.* Traducere din rusă de Ion Covaci. Postfaţă de Ion Vartic. Bucureşti, Editura Humanitas, 2007, p. 13.
[8] Ion D. Sîrbu, *Adio, Europa!*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 71.
[9] Ibidem, p. 61.

Propovăduieşte minciuna universală, consimţită de întreaga societate, lumea fără sacralitate, delaţiunea, ambivalenţa caracterului ca religie. Sunt tot atâtea elemente pe care se bazează morala totalitaristă şi care nu sunt aduse de Drac, el doar le înseriază, ca un profesor de statistică. Dă impresia că vine la sfârşitul spectacolului să contabilizeze dezastrul: „*Acestea fiind faptele, veţi înţelege de ce ador acest oraş în care ambivalenţa e o religie, o supremă artă, o nouă morală, imorală sau amorală."*[10]

Unul din obiectivele lecţiei a fost atins: candidatul nu mai este sigur de judecata sa, experienţa acumulată nu-l mai ajută: „*Ceva nu era în ordine. În capul meu se răsucea un prâsnel al acelor paradoxii de care, după lecţia anilor de puşcărie, m-am ferit cât am putut."*[11]

Lecţia despre râs este şi mai încurcată, căci e considerat un eveniment cosmic. Într-o ţară totalitaristă, a râde de ignoranţă este un act de eliberare, sancţionat cu viaţa. Râsul este prohibit şi pentru religie şi pentru filosofie şi pentru regimurile politice din orice colţ al planetei, pentru că râsul este incomod.

Candid nu mai are nicio şansă după această prelegere, simte, pentru că Maestrul său evită să vorbească deschis, că viaţa sa se va schimba definitiv după acel râs eliberator. Discursul Maestrului, aşa cum i se adresează discipolului, trece în revistă momente din istoria râsului. La începutul lumii, *homo ridens* apare înainte de *homo sapiens* şi este un semn de luciditate. Religiile şi monarhiile, prin ritualurile şi ceremoniile practicate l-au interzis. Nici dictaturile mai târziu nu au primit râsul în instituţiile lor: *„Fiindcă orice râs e de jos în sus, orice râs dezumflă, critică, relativizează. Arată cu degetul. Sparge oglinda, răstoarnă valorile, face dreptate prin egalizare şi ignorare a ierarhiilor."*[12] Toate sistemele politice, de stânga sau de dreapta, consideră râsul profesia bufonilor. Când bufonii au dispărut din istorie, ei au fost înlocuiţi cu prim-miniştrii, care pierd calităţile bufonilor, dar câştigă prin prestanţă: „*...prim-miniştrii de astăzi nu au voie să aibă nici umor şi nici să fie deştepţi, chiar dacă, în principiu, în urma maiestăţii sale, ei poartă şi tichie şi gheb."*[13]

Râsul înseamnă: libertatea, adevărul, binele. Pentru toate trei definiţiile Maestrul găseşte argumente, dar găseşte argumente deopotrivă pentru pedepsirea celor care cred în aceste valori.

Este o ironie tragică în expunerea Maestrului. Candid, elevul său care aşteaptă un răspuns de la el, este în ipostaza ţapului ispăşitor: „*nu e vinovat şi nici nevinovat, ceea ce i se întâmplă depăşind cu mult consecinţele unor fapte personale, dar fiind pe de altă parte culpabil, deoarece aparţine unei societăţi culpabile sau trăieşte într-o lume în care asemenea nedreptăţi constituie o parte inevitabilă a existenţei."*[14]

Lecţia este un rechizitoriu mascat. În fond unde se află Candid? În cea mai bună dintre lumile posibile şi singura care îi este dată, pentru că materialismul marxist exclude posibilitatea unei recompense morale în ceruri. Cine e Marx în acest context? Chiar divinitatea prăbuşită. Spre el Candid îşi îndreaptă speranţa: „*El, el, marele Karl, prieten cu veselul Ruge, cu sarcasticul Neufeld, cu spiritualul Engels, el nu are de spus niciun cuvânt în apărarea mea?"*[15] Dar Marx tace. Stafia care bântuia prin Isarlâk era tot ce mai rămăsese din

[10] Ibidem, p. 62.
[11] Ion D. Sîrbu, *Adio, Europa!,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 62.
[12] Ibidem, p. 69.
[13] Ibidem, p. 69.
[14] Marian Popa, *Comicologia,* Bucureşti, Editura Univers, 1975.
[15] Ion D, Sîrbu, op.cit., p. 71.

El. În fond, cum este perceput Marx de comuniştii stalinişti şi totalitarişti? Un gânditor occidental, autorul unei utopii eşuate, care trebuie uitată repede, până nu generează revoluţii. În 1963 doar numele unei reviste din Praga, „World Marxist Review", mai aminteşte de spiritul marxist care a animat lumea comunistă. În 1975 se înregistrează oficial eşecul regimului comunist de a face faţă provocărilor modernizării. După 1985, perioadă în care scrie Sîrbu romanul *Adio, Europa!, „Ceauşescu, cel care reuşise să-i păcălească pe jurnaliştii occidentali şi să pozeze în promotor al <<marxismului luminat>>, era stigmatizat ca fiind <<omul bolnav al comunismului>>*"[16]. Marx fusese demult înlocuit cu Stalin, Hruşciov, Gorbaciov.

Candid rămâne cu iluzia comunismului, a libertăţii şi a europenizării. Încă o dată luciditatea îl trădează, omul se poartă ca om şi plăteşte ca martir, revoltându-se împotriva unei ideologii, în care crede, şi al cărei exponent, Marx, a devenit un burghez cosmopolit: „*Nu pot să accept această laşă, mic-burgheză neutralitate. Să-mi fie cu iertare/.../, dar eu, care am mai făcut o puşcărie din cauza lui, consider pasivitatea aceasta neutralistă drept o trădare şi o laşitate."*[17]

La lecţie, Candid este un elev repetent. Întrebarea sa: „*Nu trebuia să râd, nu-i aşa?"*[18] se lasă cu nota scăzută la est-etică. Pentru el cea mai bună dintre lumi ar fi fost Europa occidentală, dar tocmai de acolo nu vine nicio lumină salvatoare.

Cel mai blând judecător, Somer sau Maestrul, adică Dracul însuşi, este trimisul lui Marx, prin care îi face un semn de adio lui Candid. La despărţire un hohot uriaş de râs zguduie oraşul. Înfrăţit cu Dracul, Candid râde din suflet pentru ultima oară, un râs-plâns pătimit pentru ce va urma. În *Comicologia* lui Marian Popa râsul-plânsul este o trăsătură a romanticilor: „*Ironia romanticilor descoperă că se află între comic şi tragic, între răs şi plâns, e o jovialitate disperată."*[19] La Sîrbu, râsul-plânsul este o trăsătură de caracter valahă, este atitudinea în faţa istoriei, fondată pe luciditate şi resemnare: „*Râdeam ca să râdem, râdeam cu lacrimi: istoria, ca un buldozer lucrând la toţi parametrii anteproiectaţi, mergea înainte, mereu înainte<< vsegda vperiod>>. Nimeni nu ne întreba cum stăm cu ortografia, de ce poate fi moartea prin râs mai lungă şi mai chinuitoare decât săvârşirea sub secure sau cu vinele tăiate în baie."*[20] Sîrbu consideră romantismul ca o epocă de intensă trăire, pe plan istoric, care nu favorizează luciditatea. Eroul său, Candid, se caracterizează ca un visător romantic, dar lucid: „*Viaţa fiind un vis, toate aventurile şi călătoriile mele s-au consumat între tristele tropice ale cărţilor de specialitate şi antispecialitate."*[21] Paradoxul se explică prin proiectarea eroului într-o lume degradată, plictisită, ale cărei mecanisme îi sunt cunoscute, de aceea este mereu înfricoşat şi caută repere care să-l ajute, în cazul de faţă spiritul lui Marx. Reflectarea unei atmosfere sufleteşti într-o conştiinţă ridicată deasupra ei este procesul lucidităţii şi presupune o sinteză în cunoaşterea realităţii, spune Sîrbu în eseul său *Despre o dialectică a lucidităţii.*

După evaluare, Dracul se retrage discret şi lasă în urmă un elev nelămurit. A fost o lecţie la care nici profesorul nu ştie mai multe decât elevul său în ceea ce priveşte morala

[16] Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România. *Raport Final.* Editori Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile, Bucureşti, Editura Humanitas, 2007, p. 92.
[17] Ion D. Sîrbu, op. cit., p. 71.
[18] Ion D. Sîrbu, op. cit., p 66.
[19] Marian Popa, *Comicologie,* Bucureşti, Editura Univers, 1997, p. 193.
[20] Ion D. Sîrbu, op. Cit., p. 72.
[21] Ibidem, p. 71.

comunistă şi contrazice tot ce se ştia despre el înainte ca spirit atoatecunoscător. A fi asociat cu Satana, acuzatorul din Vechiul Testament, este greşit, căci Maestrul mai mult previne. Ţine inculpatului lecţii, îi creează conştiinţa culpabilităţii, dar nu dă verdicte. Conform mitologiei populare creştine, Satana nu a ieşit niciodată din cetatea lui, Iadul, decât în împrejurări excepţionale. Nu este un drac mărunt, nu face parte din suita Satanei, căci aceşti diavoli sunt îngerii negri ai văzduhului cu funcţie de vameşi. Nu este agresivul Belzebut, pentru că pagubele în urma sa sunt minime, nici Lucifer, căci ar fi însemnat să admită existenţa unui Dumnezeu. Este mai aproape de Mefisto, alăturându-se învăţăcelului pentru a-l călăuzi. Se poate vedea în el doar o tendinţă a spiritului care trezeşte inconştientul, înălţându-l la lumina conştiinţei. După cum se prezintă este total inofensiv: „*Par vierme administrativ, dar nu sunt; am uneori, ca orice Spirit, posibilitatea de a zbura peste oraş, de a vedea ca şchiopul lui Lessage, de sus şi prin toţi pereţii, devălmăsiile pasiunilor omeneşti. Ştiind mai totul despre toate nimicurile...*"[22] sau cum ar spune Mefisto în Faust: „*O parte din acea putere/ Ce veşnic răul îl voieşte/ Şi veşnic face numai bine*"

Plasat la începutul romanului, episodul în care Candid se întâlneşte cu Somer-Mefisto este figura punerii în abis a textului. Maestrul îi spune o fabulă de pe vremea tiranului Philolaos, prin care îi dă de înţeles „suberoului" ce îl aşteaptă, când va trece peste el tăvălugul anchetei: „*Corifeul lipsea, cei din cor neavând cabine, purtau cu ei şi masca tragică şi pe cea comică. Nu se ştie cum, în clipa în care protagonistul îşi tăia beregata, ca la un ordin magic, toţi cei cincisprezece hiloţi din proscenium, în loc să-şi pună masca plânsului, întorcându-se spre public, şi-au pus-o (din greşeală, din frondă, cine mai ştie?) pe cea a comediei. Rezultatul: publicul a izbucnit într-un râs fantastic, încât tiranul, ca să poată restabili ordinea, a trebuit să ordone pretorienilor din gardă şi să procedeze la tăierea capetelor celor care au tulburat sacralitatea actului artistic...*"[23] Vinovatului i se spune indirect ce va pătimi. De aici înainte, se ştie ce se va întâmpla cu Candid: va fi anchetat, judecat, acuzat şi condamnat. Meandrele acestei întâmplări sunt astfel expuse încât să înşele aşteptările lectorului, care mai speră în salvarea miraculoasă a eroilor Candid şi Olimpia. Prin „pădurea narativă", la capătul drumului reapare Mefisto. Acum e un demon liniştit şi frumos, citeşte Biblia, vestind împăcarea sufletească.

Aliajul romanului este obţinut prin topirea laolaltă a realităţii biografice şi a fantasmării.

În 1941, atras de ideile marxiste, Sîrbu se înscrie în partidul comunist. El este Candide al lui Voltaire, iar în romanul *Adio, Europa* este Candid Dezideriu, inspector cu ortografia pe lângă Combinatul de Panificaţie şi Vinalcool, unde răspunde de etichete, vitrine şi lozinci.

Câteva repere care marchează viaţa scriitorului până în perioada recluziunii: în urma susţinerii tezei de doctorat *Funcţia epistemologică a metaforei,* devine asistentul lui Liviu Rusu, la Catedra de Estetică a Universităţii din Cluj, Genopolis în roman. Ocupă catedra de conferenţiar la Institutul de Artă Dramatică din Cluj, dar este destituit din Universitate, de aceea în oraşul Isarlâk lui Candid i se mai spune „profesor". Prietenia cu Blaga, în roman filosoful Napocos, este motiv de mândrie genopolitană.

Sîrbu vorbeşte despre evenimentele care au dus la încarcerarea sa, în corespondenţă. În romanul *Adio, Europa!* nu spune decât că a făcut închisoare şi a fost reabilitat.

[22] Ibidem, p. 62.
[23] Ion D. Sîrbu, *Adio, Europa!,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 69.

Din 1964, scriitorul este trimis la Craiova-Isarlâk, unde are domiciliul forţat. Aici o cunoaşte pe soţia sa, Elisabeta (Lizi) Afrim, care va fi omul cel mai apropiat şi prietenul cel mai bun. În roman ea este Olimpia, o adevărată Xantipă pentru filosoful eşuat.

Ceea ce a uimit pe mulţi, a fost faptul că, deşi fusese în închisorile comuniste ca deţinut politic, Sîrbu nu renunţă la ideile marxiste şi la atitudinea sa proletară. Este o permanenţă spirituală a sa, pentru că a crescut în colonia din Petrila, ca fiu de miner. Aşa se face că nici eroul său, Candid, în timpul lecţiei Maestrului nu se dezice de Marx: „*Pentru mine, El, până la apariţia primului eliberator, a fost mai mult decât un maestru, un clasic, un ghid metodologic, un model: el a fost idolul speranţelor generaţiei mele, mi-a deschis ochii asupra istoriei, aspra nedreptăţilor din lumea asta, credeam că el îi va şi închide, în clipa în care aria mea se va termina.''*[24]

Realităţile biografice se observă şi în romanul *Lupul şi Catedrala,* unde la fel ca în *Adio, Europa!* autorul se identifică cu personajul, numai că în primul roman autorul lasă pentru eroul său o poartă magică a mântuirii şi a salvării.

Aceeaşi chimie apare şi la Bulgakov, în *Maestrul şi Margareta,* autorul contopind biografia sa cu firul fantastic. Magul Woland, care orchestrează apariţiile în public ale ajutoarelor sale este Stalin însuşi, care dă autorului iluzia că poate avea libertate de creaţie. În final, vraja se spulberă, artistul nu dobândeşte decât liniştea, iar pactul nu se realizează: *„El n-a meritat lumina, a meritat doar liniştea*"[25]. Cea de-a treia soţie a autorului, Elena Sergheevna Şilovskaia este prototipul Margaretei. Dărâmarea casei de creaţie a scriitorilor, Griboedov, prin puterea diavolilor, este o răzbunare imaginară a autorului pe confraţii săi care i-au închis cariera şi l-au marginalizat.

Sîrbu nu creează prin romanul său asemenea bucurii compensatorii. El cultivă ideea că nu există nicio salvare în niciun colţ al celei mai bune dintre lumile posibile. Isarlâk este România şi lumea, nimic nu rămâne neatins de tăvălugul nebuniei colective. Personajele care iau parte la acest complot istoric sunt reprezentări reactualizate ale demnitarilor din Ţara Românească de pe vremea turcilor. Securitatea este „agia", comitetul de partid este „Sublima Portă", secretarul de partid este „ilderim-paşa". Ele se contrabalansează cu personaje simbolice, care reprezintă valorile pe care poporul, prin oamenii simpli, încă le mai păstrează: Moşul, cuplul Mărin şi Florica, nea Vasile.

Isarlâk este un loc al carnavalului continuu. Conducătorii schimbă măştile după împrejurări, după interese, ceea ce înseamnă că totul e posibil.

Cetatea aceasta din câmpie are cea mai neobişnuită alcătuire, fiind între mahalale şi periferie, un loc amintind de bazarurile turceşti, de Lipscanii Bucureştiului, de umorul lui Nastratin Hogea şi de agresivitatea lui Gingis Han.

Romanul prezintă un oraş greu de cuprins, cu linii de centură nebănuite, de parcă ar avea graniţe cu iadul. Toposurile sunt specifice. În centru sunt, ca peste tot, blocurile proletare, unde stau oamenii muncii, deveniţi orăşeni peste noapte. Tot aici sunt şi instituţiile instalate în fostele case boiereşti ale exploatatorilor şi în care intră să muncească exploataţii de azi. Sunt şi lăcaşurile de cultură, de asemenea, ale clasei muncitoare, unde cei abia alfabetizaţi pot întâlni direct opera lui Shakespeare şi în magazia căreia sunt aruncate relicvele ideologice, cum ar fi bustul lui Marx. Universitatea este o glumă culturală. Numai „agia" este tutelară,

[24] Ibidem, p. 67.
[25] Mihail Bulgacov, *Maestrul şi Margareta.* Traducere din rusă de Ion Covaci. Postfață de Ion Vartic. Bucureşti, Editura Humanitas, 2007, p. 465.

singura luată în serios. Sunt toposurile unei lumi corespunzătoare, fără pete la dosar, care formează mahalaua din centru.

Pitorescul apare de după colţ: cârciuma ostrogotă, spitalul de nebuni, căminul bisericii ortodoxe, catedrala catolică apărută de nu se ştie unde, sinagoga rămasă de pe vremea evreilor negustori. Şi dincolo de colţ, periferia, lunca Jiului, unde locuiesc, la fel ca în sat, orăşenii, iar alături de casele lor, la oarece distanţă, se întinde dincolo de periferie, un cartier ţigănesc, Lunca.

Feedback pentru mentor.

La sfârşitul fiecărei lecţii există un bilanţ al celor învăţate şi neînvăţate, care trebuie totalizate de profesor. Cum elevul este personajul Candid, el nu mai învaţă nimic. Înainte de a se suna de intrare, el ştia lecţia ce urma să fie predată, dar nu cunoştea instrumentele de evaluare. Profesorul care a predat, Marx, nu se prezintă la oră, fiind responsabil de greşelile sale ştiinţifice anterioare, care l-au dus pe elev în ispită şi trimite un suplinitor: Dracul. Acesta nu predă materialism ştiinţific, este un idealist din Evul Mediu care vorbeşte despre morală şi despre funcţiile vătămătoare ale râsului în vremea totalitarismului, care este un alt ev mediu. Candid şi noul său mentor nu se înţeleg, căci au interpretări diferite asupra fenomenelor. Candid îl citează pe Marx, care susţine râsul : „*el a spus:<<Ultima fază a unei forme a istoriei universale este comedia ei>>/.../Şi tot el, în aceeaşi ordine de ide,i a declarat pentru vecie:<<Ne despărţim de trecut râzând>>. Repet, râzând.”*[26]

Maestrul Mefisto răstălmăceşte: „*Perfect. Aţi râs. De cine v-aţi despărţit?/.../ Vă spun eu. Vremurile, domnul meu, s-au schimbat mult, o dată cu ele, s-au schimbat şi definiţiile. Se poate spune că popoarele, când râd, se despart de comedia trecutului lor; dar trebuie adăugat neapărat că indivizii care îndrăznasc să râdă azi, hic et nunc, se despart sigur de viitorul lor.”*[27]

Vremurile care s-au schimbat înseamnă o reîntoarcere la evul mediu. Elevul şi noul examinator nu se înţeleg, dar se tolerează prin râs, pentru că prin natura sa Mefisto admite râsul ca forţă de distrugere. Îl pregăteşte pe Candid pentru examinarea unei comisii necruţătoare, care nu cunoaşte nici materialism dialectic, nici metafizică, nici morală, dându-i de înţeles că nu are nicio şansă, decât să moară cu demnitate.

De undeva, din eternitate, Marx culege roadele unei pedagogii nechibzuite. Acesta este feedbackul pentru el.

Avertisment pentru cititor:

Orice ideologie este la început o pedagogie iar educaţia este un proces continuu şi mentori de ocazie se află peste tot. Fiecare ajunge un Candid prin greşelile acumulate (cu voie şi fără de voie) şi măcar o dată se va întâlni cu Maestrul, la ora bilanţului. Unii au noroc şi scapă cu atât, alţii, ajung în faţa unei instanţe superioare.

Niciodată nu se află pe aproape vreun Marx responsabil cu eşecul. Filozofii sunt cei mai buni profesori şi cei mai mari trădători.

[26] Ion D. Sîrbu, *Adio, Europa!*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 71
[27] Ibidem, p. 72.

Bibliografie:

Opera lui Ion D. Sîrbu

A. Proza

Adio, Europa!, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997
Lupul şi Catedrala, Bucureşti, Editura Casa Scoalelor, 1995

Publicistica

Râs-cu-plânsul nostru valah. Publicistică, vol. V cu un eseu de Lelia Nicolescu. Ediţie îngrijită şi Postfaţă de Dumitru Velea. Petroşani, Editura Fundaţiei Culturale „Ion D. Sîrbu", 1999

Bibilografia generală

Blaga, Lucian, *Artă şi valoare,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1996
Bulgacov, Mihail, *Maestrul şi Margareta.* Traducere din rusă de Ion Covaci. Postfaţă de Ion Vartic. Bucureşti, Editura Humanitas, 1997
Enăchescu, Constantin, *Neuropsihologia,* Bucureşti, Editura Victor, 1996
Enăchescu, Constantin, *Fenomenologia nebuniei,* Bucureşti, Editura Paideia, 2004
Hegel, Georg Wilhelm Friederich, *Fenomenologia spiritului,* Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965
Ianoşi, Ion, *Estetica,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1978
Jauss, Hans Robert, *Experienţa estetică şi hermeneutică literară.* Traducere şi prefaţă de Andrei Corbea. Bucureşti, Editura Univers, 1983
Jung, C.G., *Arhetipurile şi inconştientul colectiv.* Traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu. Bucureşti, Editura Trei, 2003
Kant, Immanuel, *Critica facultăţii de judecare.* Traducere, Studiu introductiv, Studiu asupra traducerii, Note, Bibliografie selectivă, Index de concepte germano-român, Index de concepte de Rodica Croitoru. Bucureşti, Editura ALL, 2007
Kant, Immanuel, *Critica raţiunii pure.* Traducere de Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc. Ediţia a III-a îngrijită de Ilie Pârvu. Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009
Marx, Karl, Engela, Friederich, *Manifestul partidului comunist.* Ediţia a II-a, îngrijită de Cristian Preda. Bucureşti, Editura Nemira, 2006
Popa, Marian, *Comocologie,* Bucure;ti, Editura Univers, 1975
Tismăneanu, Vladimir, Dobrincu, Dorin, Vasile, Cristian, *Analiza dictaturii comuniste din România. Raport final,* Bucureşti, Editura Humanitas, 2007
Vianu, Tudor, *Estetica,* Bucureşti, Editura Orizonturi, f.a.
Voltaire, *Candid sau Optimistul.* Traducere de Alexandru Philippide. Studiu introductiv, note şi tabel cronologic de N.N. Condescu, Chişinău, Editura Hyperion, 1992
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* Bucureşti, Editura Academia Republicii Socialiste România.

UN ERMETIC POSTMODERN: ION STRATAN

Elena Corina BUGHEANU (BARBU)
Universitatea din Bucureşti

Ion Stratan este un poet neînseriabil, un poet dificil. Este poetul cel mai puţin aderent la poietica optzecistă, deoarece îi lipsesc mărcile definitorii ale spiritului optzecist (realismul, cotidianul, obiectualismul), dar foloseşte umorul liric, spiritul ludic, intertextualitatea.

Considerat "structural, un poet modernist", situat la începuturi într-o "poetică de sorginte mallarméeană şi barbiană" , asociat cu "doi magiştri tiranici"- Nichita Stănescu şi Leonid Dimov, apropiat de Urmuz sau de Bacovia în anumite creaţii, Ion Stratan va construi o viziune polifonică ce încearcă să exprime inexprimabilul, să capteze esenţa, să deseneze contururile absenţei, să imagineze nevăzutul de pe o poziţie ermetică, nelipsită de înclinaţa ludică.

Cuvinte-cheie: *ermetism, postmodernism, umor, spirit ludic, intertextualitate*

Moartea tragică (sinuciderea la 50 de ani, vârsta lui Nichita – coincidenţă?) orientează inevitabil lectura versurilor sale într-o cheie premonitorie, mărturie stând titlurile cărţilor sale sau versuri precum acestea: „Viaţa asta, moarte înceată / Şi viaţa cealaltă, o moarte iute / Nu mai pot, nu mai vor pe-ncercate/ Primat să-şi dispute / Nu mai vrea lumea cealaltă să se opună aici / Şi nici existenţa nu vrea sa mai pară / Un gol de furnici/ S-au săturat existenţele / De-atâta vid / Haide şi tu, prag între dânsele / Să aluneci avid." (*Moarte înceată*, din volumul *Spălarea apei*, Editura Eminescu).

Încercând să definim generaţia din care face parte Ion Stratan, demersul cercetării obligă la raportarea la aparatul critic. Astfel, Mircea Martin a schiţat, în 1979, un „portret de grup" al noilor poeţi, cautând să circumscrie trăsăturile relevante ale acestei noi generaţii lirice: „Reprezentativă mi s-a părut însă atitudinea lor faţă de poezie, poezie pe care face impresia ca vor să o cucerească fugind de ea; îndepărtându-se, altfel spus, de ceea ce s-a făcut până la ei, de ceea ce au făcut cei care s-au afirmat înaintea lor". Se constată astfel, ca efect al unei voinţe de individualizare, un fenomen de de-liricizare a poeziei, de apropiere de prozaism, de o „poetică a cotidianului", cu retorica subiacentă, o retorică a dezinhibării şi a desolemnizării limbajului.

Articolul *Noua poezie nouă*, semnat de criticul Ion Pop, sugerează filiaţiile ce se pot stabili între poezia noului val şi predispoziţia avangardismului românesc spre farsă, bufonerie, spirit insurgent, dar şi voinţa de a înregistra, în modul cel mai prompt, fragmentarismul realului, aleatoriul senzaţiilor, fluxul continuu de imagini şi forme al concretului: „lirismul lor e tulbure-aluvionar, dinamizat de energii obscure, greu de canalizat, antrenând cu sine mari suprafete „prozaice", ca în virtutea unor impulsuri ce caută înainte de orice altceva un impact cât mai profund cu „viaţa imediată". Tot Ion Pop remarca, de asemenea, „conjugarea, la mulţi dintre tinerii poeţi, a rafinamentului construcţiei textuale, a discursului ce se autodemască ironic în calitatea sa de convenţie, cu tendinţa «transcrierii» evenimentului cotidian, a realizării acestui contact mai direct, mai puţin «poetic» cu realul".

Nicolae Manolescu dedică, de asemenea, poeziei tinere a anilor '80 un articol intitulat *Cei mai tineri scriitori*, în care este subliniată atracţia spre real, depoetizarea, refuzul evaziunii şi revelaţiile cotidianităţii, ca elemente specifice noii mişcări lirice: „O a doua trăsătură a

literaturii acestor tineri este refuzul foarte net al oricărui evazionism. Ei scriu (sau vor să scrie) despre ceea ce trăiesc mai mult sau mai puţin nemijlocit [...]. Poezia tinerilor e impregnată de viaţa din jurul lor şi e o poezie cu ochii deschişi, atentă, lucidă, adesea critică".

Modelul poetic postmodernist se alimentează dintr-un set de optiuni estetice hibride, eclectice, care sunt, însă, reunite într-o viziune lirică integratoare, dominată de luciditate, conştiinta reflexivă şi autoreflexivă, ironie şi parodie, instinct ludic şi conştiinţă a precarităţii propriilor constructe artistice, oscilarea fertilă între prozaismul cotidian şi structurile textului, supuse unui examen cvasiclinic.

Cei mai importanţi reprezentanţi ai postmodernismului poetic românesc au mizat, în versurile lor, pe formule lirice diverse, conturând, în registre stilistice de o deconcertantă varietate, universuri poetice convergente, totuşi, măcar din perspectiva prezenţei tutelare a unei conştiinţe artistice de maximă luciditate. Radu G. Ţeposu, în cartea sa *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, realizează şi o tipologie, o clasificare ordonatoare a vocilor postmodernismului poetic românesc. Criticul distinge, astfel, cotidianul prozaic şi bufon, gnomicii şi esotericii, manieriştii, fantezismul abstract şi ermetic, criza interiorizării, patosul sarcastic, criticismul teatral şi histrionic, comedia literaturii, sentimentalii rafinaţi.

Ion Stratan se încadrează, potrivit clasificării realizate de Radu G.Ţeposu, în categoria fantezismului abstract şi ermetic. Mircea Cărtărescu îl consideră "structural, un poet modernist, care torsionează limbajul la toate nivelurile sale ca să exprime un inexprimabil profund, de natură metafizică şi religioasă". Nicolae Manolescu îl situează la începuturi într-o "poetică de sorginte mallarméeană şi barbiană", în vreme ce Mircea Mihăieş, ca de altfel majoritatea criticilor, vede la originile poetului "doi magiştri tiranici: Nichita Stănescu şi Leonid Dimov". Alţii l-au apropiat de Urmuz sau de Bacovia. Toţi aceşti autori acţionează până în structura intimă a poeziei lui Ion Stratan, care va construi o viziune polifonică. Poemele lui Stratan par rescrieri ale unor poeme care au mai fost citite, dar se prezintă sub forma unor „reminiscenţe de nerecunoscut, deoarece până şi sintaxa şi topica sunt turmentate, duc tot la omofonie şi omografie" (Ştefania Mincu).

Ion Bogdan Lefter scria, la momentul dispariţiei lui Ion Stratan, omul, că "A fost unul dintre cei mai importanţi poeţi români ai ultimului sfert de secol. Lansat în «echipa» *Cenaclului de Luni* (1977-1983), a făcut figură aparte, continuând experimentele de limbaj ale aşa-numitei "generaţii '60". Cu o inepuizabilă inventivitate, modulând surprinzător cuvintele şi chiar silabele sau sunetele, a scris o abundentă poezie «metalingvistică», presărată cu formulări de o mare expresivitate. Sedus de paradoxuri şi de jocurile de cuvinte, a compus, de asemenea, aforisme ironico-parodice*"*.

Poetul se autodefineşte într-un interviu cu poeta Angela Furtună astfel: „Eu am aparţinut, dacă ar fi să accept paradigma dumneavoastră[1], ramurii conceptuale şi sintactice Poe-Wallace Stevens – Cummings – W.S.Merwin. Alţii au fost «whitmanieni» şi continuatori ai «generaţiei Beat». [...] Cred că una din definiţiile intelectualului este cuprinsă în sintagma «suferinţă pentru formă». Personal, mă apropii acum de o metaforă a asociaţiilor (cred eu) imprevizibile, combinate cu vechea mea sintaxă, în căutare de noi simboluri, dar cu o «nuanţă» de neosuprarealism. Generaţia '80 a fost şi este un mozaic, un puzzle, un mixtum compositum de forme (discurs, citate, citadinism, dialoguri etc.). "

[1] *Încă de la apariţie am "visul american" al literaturii noastre, adică "salut optzecismul ca pe expresia unei noi matrici care reprezenta o şansă de mântuire printr-un anumit tip de cultură.(*Angela Furtună*).*

Încercând să definească poezia, în acelaşi interviu, Stratan afirma: „Paradoxul esenţial al Poeziei este, după părerea mea, că «vorbeşte» în termeni «speciali» – retorică, ritm, rimă, metaforă, citat etc. – despre ceva extrem de profund al fiinţei, ceva de neînlocuit ca experienţă a sacrului şi a condiţiei umane. Singurul lucru pe care îl ştim precis despre poezie este că nu o putem defini. Aceasta este definiţia poeziei. Poezia este risc ontologic şi aventură a expresiei. Schimbarea de «artificii» ale retoricii face parte nu dintr-o inconstanţă stilistică (paradigma e aceeaşi), ci din morala înnoirii. Acceptarea unei cărţi este un efort al editorului şi îmi propun de fiecare dată o alternanţă apolinic/dionisiac a gândirii mele despre lume. Temele au fost simbolismul acvatic (*Ieşirea din apă*, *Apa moale*, *Spălarea apei*), misterul thanatic (O zi bună pentru a muri, *Mai mult ca moartea* – volum la care ţin foarte mult, apărut la Editura Axxa din Botoşani, care pregăteşte a doua ediţie, şi *De partea morţilor*). În fine, lumina e transfigurată în volumele *Lux* şi *Lumină de la foc*. Am predat volumul *Viteza vieţii* la Editura Dacia acum un an şi, recent, manuscrisul *Ţara dispărută* la Editura *Noul Orfeu* a domnului Munţiu, unde redactor de carte este dramaturgul şi poetul Horia Gârbea. Farmecul este o noţiune relativă (există un «iezuitism» al folosirii acesteia), dar seriozitatea faptului de a scrie acum nu exclude ludicul ca şi categorie estetică, ci îl conţine, îl depăşeşte, cred eu, matur... ”

Poate cea mai exactă definiţie a liricii lui Ion Stratan o găsim într-unul din poemele volumului de debut, *Ieşirea din apă* (1981): „totul se întâmpla ca şi cum/ ceea ce simt/ despre ce gândeam/ ar rămâne în iarnă aburit cu privirea sticloasă pe geam” (*Istoria utopiei*). “Ochiul caută, aşadar, latura evanescentă a lucrurilor, învelişul lor spumos şi stilizat, în care putem presimţi şi o amintire a numenalului. E o poezie a transparenţelor simbolice, o reproducere lirică a ideii de real. Lumea e descărnată, dezbrăcată de haina materialităţii, înfăşurată în puful ideii. Despuiate de fenomenal şi cultivând imeginea hieratică a contururilor, lirica aceasta aminteşte de rafinamentul unui Wallace Stevens...Eul liric e suspendat de reţeaua imaginii, anihilat de aspectul sticlos al metaforei.” [2]

Cele 28 de ediţii ale operei sale se pot grupa în trei etape majore: poezia debutului, poezia de după 1990 şi poezia postumă, mai puţin cunoscută. Primul volum, *Ieşirea din apă* (1981), îl situează pe Stratan în imediata vecinătate a lui Bacovia: absenţa, vidul, nimicul, lapidarul, elipticul, incantaţia, monotonul sunt atributele poeziei începuturilor. Poezia debutului stă, inevitabil, sub semnul volumului colectiv *Aer cu diamante* (1982), volum ce reprezintă începutul bătăliei conceptelor şi a atitudinilor din literatura română contemporană. Se prefigurează astfel o generaţie care are voinţa de a face ceva cu literatura română, o generaţie cu un suport teoretic şi cu un fond cultural temeinice. Apariţia volumului avea să provoace o serie de articole critice care surprind ermetismul, laconismul, jocul de cuvinte, invenţia fonologică şi morfologică[3]. Deşi volum colectiv, *Aer cu diamante* reuşeşte să impună pe Ion Stratan drept o figură vizibil distinctă, ce creează complexe, fiind foarte greu de analizat corect.

Cinci cântece pentru eroii civilizatori (1983) este plin de forţe şi metafore, de prospeţimea născută din dorinţa de a scrie marea poezie. De data aceasta, ermetismul este subsumat metafizicului abstract. La fel ca Ion Barbu, Stratan are o propensiune către jocul cu formele geometrice transpuse în literă. Poezia lui este matematică, geometrie, dar îşi păstrează particularităţile poetice, ca şi structura formală. Livrescul, liricul, referenţialitatea,

[2] Radu G Ţeposu, ***Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***, Editura Eminescu, 1993, p 70.

[3] Nicolae Manolescu, ***Bilete de papagal***, prefaţa la ***Aer cu diamante***, Editura Litera, Bucureşti, 1982, p.6.

mecanismele de deconstrucţie şi re-construcţie, figurile favorite, eufoniile, pendularea între abstract şi incantatoriu, toate par a duce o luptă nesfârşită, la sfârşitul căreia poezia să se impună zdrobitor: „Până şi firul şi fira/ Înmulţesc Altamira//Până mâinile, fad/ Se usucă şi cad". Volumul *Cinci cântece pentru eroii civilizatori* este definitoriu pentru lirismul lui Ion Stratan, care redă singurătatea poetului extinsă asupra întregului univers. Acest volum leagă modernismul românesc de postmodernismul în formare la începutul deceniului nouă.

După 1989, la 7 ani de la interdicţia scrisului impusă de autorităţile comuniste, apar trei volume de poezie, *Lumină de la foc* (1990), *Lux* (1991) şi *Ruleta rusească* (1993), care îi stabilesc profilul, constituindu-se ca „centru de greutate al poeticii profesate de acesta"[4]. Referindu-se la primul volum menţionat, Gheorghe Grigurcu remarcă: „geneza îl fascinează. Dar condeiul său incredul şi ironic o împodobeşte cu semnele sale, aşa cum un pictor faimos îi pusese mustăţi Giocondei. Totul e superior, răsfăţat, impertinent". [5] De remarcat este următorul aspect: de la elementul primordial – apa – identificat în volumul de debut, continuat cu *Apa moale*, *Spălarea apei*, Stratan ajunge la un altul – focul – regăsit în volumele *Lumină de la foc* şi *Lux* şi perceput în sens eschatologic (poemele *O zi bună pentru a muri*, *De partea morţilor*), sau chiar la un al treilea – aerul – care face din Stratan un ultim poet romantic, în sensul poeziilor aeriene: „era atât de la început că marea/ Evaporată ne privea de sus/ Şi fundul ei de leghe şi nisipuri/ De-abia fusese netezit şi pus/ Era atât de la început că timpul/ Se-ncovrigase, leneş, implodând/ Iar spaţiul spongios, fără de filmul/ Întinderii, nu mai era, pe când"(*Sunet*). *Ruleta rusească* a fost perceput ca „o reconciliere cu formula poetică din *Ieşirea din apă*"[6], „cea mai bună carte de până acum"[7], unii critici remarcând că „un epigonism (în sensul *Epigoniilor* lui Eminescu, mereu citat şi parafrazat de poet) străbate volumul"[8], sau că „intuiţia este muza care străbate de la un capăt la altul poezia lui Ion Stratan"[9]. Volumul cumulează tensiuni, gravităţi, ironii, jocuri, în care politicul şi polemicul, demascatorul şi justiţiarul se îmbină armonios.

Ciclul *Cimitirul de maşini* (2005) ne arată un Stratan exuberant, ironic, dar şi sobru, detaşat sau grav, limita fină dintre aceste tonuri fiind foarte puţin perceptibilă. Poetul uimeşte prin simbioza dintre accidente şi modul în care se liricizează acestea, violenţa devenind poezie. Se observă apropierea dintre Ion Stratan şi Urmuz, cu deosebirea că în cazul primului, construcţia-deconstrucţia ca exces poetizat nu mai atinge valenţele absurdului excesiv recognoscibil la Urmuz. Stratan se îmblânzeşte prin poezia care face să se epureze de excesiv şi de crud, căpătând coerenţa miracolului.

Desfacerea (1994) prezintă un poet al genezelor, al marilor naşteri, „un spirit viu, ce contopeşte metafora eminesciană cu cea bacoviană prin intermediul distileriei nichitastănesciene"[10] şi apare ca o absorbire în întreg, „o desprindere din aici şi acum, din lumea fragmentată, din eul fragmentat, schizofrenic" (Raul Popescu). Desfacerile pot fi interpretate ca nişte înfloriri ale durerii, ale singurătăţii ce-l macină pe poet. Ele sunt încercări de comunicare cu divinitatea care, ca şi în cazul lui Arghezi, par sortite eşecului "Nu am nevoie de mine/ Tu eşti obosit/ ascuns/ plictisit/ suntem un calendar de istorii/ sângerii pe

[4] Dan Cristea, ***Poezia vie***, Editura Cartea românească, Bucureşti, 2008, p.246.
[5] Gheorghe Grigurcu, ***Poezie română contemporană***, Editura revistei Convorbiri literare, Iaşi, 2000, p.437.
[6] Traian T.Coşovei, ***Poeţii marilor oraşe***, Editura MLR, 2008, p.2008.
[7] Ioan Moldovan, în revista ***Familia***, nr.12, 1994.
[8] Gheorghe Grigurcu, ***op.cit.***, p.443.
[9] Ioana Pârvulescu, în ***România literară***, nr.9, 1994
[10] Traian T.Coşovei, ***op.cit.***, p.99.

care-l bem cu degetele// Să spunem cuvinte – pasăre/ piatră inimă, nor/ sau umăr, creier, picior// (înţelepciunea unui lotus/ cucuta unei întrebări)/ Exişti" (***desfacerea XIX***).

Volumele *O zi bună pentru a muri* (1996), *Mai mult ca moartea* (1997) şi *De partea morţilor* (1997) sunt străbătute de fiorul morţii, semn al obsesiei şi al temerii poetului. Marin Mincu, referindu-se la primul din serie, nota „Prin «O zi bună pentru a muri», Ion Stratan s-a deschis; a ieşit adică din acea rigiditate hermetizantă pentru a deschide registre noi, care fac să coabiteze intertextul cu suavitatea carnală a vieţii."[11] Totuşi, Ion Stratan reuşeşte să recupereze acel vers duios al lui Eminescu, Barbu, Arghezi, Nichita, acea bucurie de a trăi, de a fi viu, opus celor morţi: „Ce pasiune, ce putere verb/ De a iubi cum Soarele un cerb/ Pe când se lasă noaptea peste noi/ Pământule, fii tu altoi de soi" (*Preziceri*).

Antologiile publicate în perioada 1999-2003 dovedesc un poet preocupat de reconsiderarea propriilor versuri, de perfecţiunea versului şi îl definesc ca poet de referinţă pentru sfârşitul mileniului doi şi începutul mileniului trei. *Celebra specie umană* (1999) conţine cele mai valoroase poeme, reiterându-se aici obsesia trecerii, marcate de temeri, angoase. Concluzia este una sumbră: toate se încheie cu ideea imposibilităţii de a opri trecerea.

Cartea ruptă (2005) ne dezvăluie un poet pentru care comunicarea nu mai are loc la niciun nivel, lingvistic sau afectiv. Sentimentul dominant este cel de mare lehamite, poetul considerându-se „un cuvânt într-un hotel fără camere", motiv pentru care imaginea mormântului deschis nu mai pare atât de sumbră.

Se poate spune că Ion Stratan este un poet în ale cărui creţii temele, procedurile şi experienţele modernităţii se îmbină suficient de strâns cu experimentele şi revelaţiile postmodernităţii. Versurile sale au, din punct de vedere formal, o dispunere ce stă sub semnul ludicului şi al farsei lingvistice, dar, deopotrivă, şi sub auspiciile dinamicii aleatorii a visului, a ermetismului cu vag aer suprarealist. Din amestecul de notaţii, de imagini eterogene, de impulsuri contradictorii, se naşte o viziune poetică pregnantă.

Deşi ermetic şi preocupat de reprezentarea abstractă a lucrurilor, Ion Stratan are, poate, printre optzecişti, cele mai multe volume publicate, în care pare că reia o serie de arhetipuri consacrate de poezia modernă (nunta, geneza, cuvântul ş.a.). S-a spus că poezia sa ar încerca să exprime inexprimabilul, să capteze esenţa, ar desena contururile absenţei sau ar imagina nevăzutul de pe o poziţie ermetică. În mod ciudat, aceastea coexistă cu o înclinaţie ludică – ironia, paratextul, parodia, pastişa ori aluzia culturală – motiv pentru care Ştefan Augustin Doinaş îl numeşte „poetic ludic la graniţa metafizicului".

Modern şi postmodern, poet de construcţie şi deconstrucţie, Ion Stratan e un autor valoros, care merită o monografie temeinică, urmărindu-se modul în care ermetismul modernist se îmbină cu ludicul postmodern.

Bibliografie:

Boldea, Iulian, ***Poeţi români postmoderni***, Editura Ardealul, T.Mureş, 2008
Coşovei, Traian T., ***Poeţii marilor oraşe***, Editura MLR, 2008
Cristea, Dan, ***Poezia vie***, Editura Cartea românească, Bucureşti, 2008.
Grigurcu, Gheorghe, ***Poezie română contemporană***, Editura revistei Convorbiri literare, Iaşi, 2000

[11] Marin Mincu, ***Ruleta poeziei***, în Contemporanul, nr.43, 1994, p.6.

Lefter, Ion Bogdan, ***Flashback 1985. începuturile noii poezii***, Editura Paralele 45, Piteşti, 2005
Manolescu, Nicolae, ***Bilete de papagal***, prefaţa la ***Aer cu diamante,*** Editura Litera, Bucureşti, 1982
Manolescu, Nicolae, ***Literatura română postbelică, Poezia***, vol.I, Editura Aul, Braşov, 2001
Ţeposu, Radu G., ***Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,*** Editura Eminescu, 1993

MIMICA ŞI GESTICA LIMBAJULUI - GELLU NAUM

Drd. Mariana-Adela REZAN
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

Format în cadrul suprarealismului, Gellu Naum rămâne un poet clar detaşat de stereotipurile mişcării, deşi a adâncit, în numeroase studii, experienţa suprarealistă. S-a alăturat libertăţii totale a spiritului, fanteziei şi imaginaţiei predicate de suprarealism, dar a negat insuficienţele conceptuale şi poeticitatea imaginilor incapabile de a comunica în vreun fel. Limbajul lui Gellu Naum dezvăluie, într-un spectacol mascat, dincolo de amalgamul de cuvinte cu traiectorie turbulentă, dincolo de obiectul suprarealist, dincolo de dicteul automat şi arheologia mediului, ceea ce Ion Pop a numit nivelul lucidităţii cu care este ghidată arta combnatorie.

Cuvinte-cheie: *mimică, gestică, limbaj, suprarealism, poeticitate*

„Eu nu vreau să explic limbajul prin intelect, ci prin corp." (Gheorghe Crăciun)

Identitate literară unică în peisajul literaturii noastre, Gellu Naum se remarcă prin propria-i perspectivă asupra lumii şi a poeziei. Preocupările sale constante vizând literatura, scrisul şi însăşi existenţa umană şi-au pus amprenta asupra creaţiilor sale şi, nu în ultimul rând, asupra succesorilor săi.

Debutul său, în anul 1936, cu volumul „Drumeţul incendiar", a fost primit de literaţii vremii cu suspiciune şi, mai mult de atât, cu remarci nu tocmai ortodoxe: „Pregătiţi-vă borcanele cu spirt: a apărut un nou monstru!". De o reacţie asemănătoare au avut parte şi poemele din „Vasco da Gama": Vladimir Streinu îi sfătuia atât pe Naum cât şi pe colegii săi suprarealişti să se *cuminţească,* pentru a nu risca să fie ignoraţi.[1]

Format în sânul suprarealismului, Gellu Naum rămâne totuşi un poet care, chiar dacă a aprofundat experienţa suprarealistă (prin numeroase studii teoretice), se detaşează clar de stereotipiile acestei mişcări. A aderat la plenara libertate a spiritului, fanteziei şi imaginaţiei propovăduite de suprarealism, însă s-a dezis de carenţele, insuficienţele conceptuale şi de imaginile incapabile a comunica ceva. Naum „avea o viscerală nevoie de puritate şi, pentru asta, era de o feroce intransigenţă cu el însuşi, mai apoi cu ceilalţi, încerca să nu se amestece cu ei, cu greşelile lor " ; îi era suficientă, sesiza Simona Popescu în „Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum", suferinţa provocată de „propriile erori" şi teama de a nu se depărta prea mult de „centrul existenţei poetice."[2]

Ceea ce-l individualizează pe Naum constă în capacitatea acestuia de a-şi transpune ironic şi în notă comică „modul de viaţă", existenţa în carnalitatea limbajului. Alter-ego al poetului, limbajul naumian devine el însuşi un *drumeţ incendiar*, în al cărui ADN este înscris modul de a fiinţa în lume al poetului. Traiectoria acestui limbaj, „învelit în piele'' căruia îi auzi „granulaţia gâtlejului, patima consoanelor, voluptatea vocalelor, o întreagă stereofonie a

[1] Vladimir Streinu, *Gellu Naum, Vasco da Gama*, în revista *Timpul*, IV, nr.1010/24.02.1940, apud, Ion Pop, *Avangardismul în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 417
[2] Simona Popescu, *Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 36

cărnii.''[3] refuză orizontalitatea, linearitatea, permiţând multiplicarea perspectivelor, deschiderea spre spaţiul virtualităţilor infinite. Restabilirea relaţiilor cu lucrurile permite racordarea la energiile cosmosului, la starea de osmoză cu Totul ce şterge delimitările dintre subiectiv şi obiectiv: *Uneori lucrurile arată ca şi cum s-ar arunca în gol spre un repaus veşnic cu punctul de pornire într-o mişcare neîndemânatică/atunci ele devin convingătoare sau potrivit acestui fel de a privi un abur nedăinuitor ne poartă spre umeda-i armură ca pe visătorii săi de brumă/tocmai de aceea când se risipeşte simţim ruptura cărnii şi a oaselor într-o uitată simplitate la care numai rareori ajungem.(Abia atunci-* vol. *Malul albastru).* Lumea materială, masca ce acoperă cele mai intime surse ale naturii[4], se dizolvă în delirul călătoriei, în stările hipnagogice, în mrejele reveriei şi în magma visului, limbajul naumiam devenind palimpsestul *aşteptărilor active* şi al *hazardului obiectiv*.[5] Universul ce se coagulează pe coordonatele trasate de un limbaj aflat într-o căutare perpetuă pare a fi o oglindă sfărâmată, în cioburile căreia se regăseşte neafectat întregul :

,,Pe sub arţari stăteam încremenit
cu urma chipului într-o oglindă spartă
fără să ştiu dacă după aceea voi fi număr
sau generoasă pleoapă peste văzul ochilor sau peste
auzul tâmplelor înaripate
în care vii şi morţii mai regăsesc câte ceva
din enigmatica lor risipire."(*Pe sub arţari*)

Un univers al discontinuităţii, fragmentării bazat pe o dialectică a actualului şi a virtualului; penetrarea a finitului de către infinit, prin afluxurile şi refluxurile oniricului în realitatea imediată, îşi pune amprenta pe fizionomia limbajului.

Unui limbaj visător [6], nocturn nu-i este suficient un real al cărui viaţă *îmbucătăţită* ,,ne aruncă în exteriorul oricărui lucru"; în cazul acesta, fiinţa lui ,,se află afară, întotdeauna vis-a vis de lucruri, vis-a-vis de lume…".[7] Chemarea la Unul, la Unicul implică însă osmoza cu lucrurile, încercarea de a revoca divorţul dintre cuvinte şi lucruri:

,,Din punctul în care mă aflam se vedea foarte clar
Cum fiecare se ascundea în celălalt."(*Purtătorul de lance*)

O i-realitate beckettiană sau, în termeni bretonieni, o suprarealitate care prin imaginile stereoscopice cultivă surpriza, enigmaticul, contradicţia şi, nu în ultimul rând, şocul provoacă implozia limbajului rigid, convenţional şi impunerea tăcerii. Nu vorbim despre o tăcere echivalentă cu cea duhovnicească, ci de o tăcere pitagoreică, în sensul unei acţiuni pregătitoare în vederea captării noilor sau, mai degrabă, veşnicelor adevăruri ale universului:

,,Ar fi trebuit un acompaniament pentru case
ar fi trebuit câteva sunete pentru oglinzi
ar fi trebuit câteva gesturi decisive şi sigure
dar se trăgeau clopotele

---

[3] Roland Barthes, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecţia.,* Traducere din franceză de Marian Papahagi(*Plăcerea textului*) şi Sorina Dănăilă(*Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecţia*), Editura Cartier, 2006, p. 57

[4] André Breton, *L'art magique*, Phebus, Paris, 1991, pp. 2-3

[5] Conceptele : *aştepare activă, hazard obiectiv, frumuseţe convulsivă, punct suprem* sunt definite în *Manifestes du surrealisme*, Gallimard, Paris, 1972

[6] Limbajul *visătorilor definitivi*, cum îi numea Breton pe suprarealişti, este el însuşi unul *visător*.

[7] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere de Luminiţa Brăileanu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p.20

şi din ele cădeau numai bucăţi mari de vată."

(*Profunzimile suprafeţei*- vol. *Athanor*)

Tăcerea limbajului devine astfel una dintre cele mai active forţe: rostirea încâlcită se datorează intersectării cu lucrurile şi spaţiile non-familiare.[8] Universul este cufundat în tăcerea căutărilor, în uimirea re-întâlnirilor insolite:

„Cute ale tăcerii, ziduri fără ferestre,
guri pângărite de cuminecătură,
guri de ghips, guri încleştate în bezne…"

(*Prezentarea alergătorului*)

Într-o reprezentaţie de pantomimă, mimica şi gestica limbajului întăresc ideea tăcerii: „degetul pe buze", „buzele închise", „fermoarul pe buze", „uşa închisă".

O sistematică dereglare a tuturor simţurilor deblochează *vasele comunicante*, despre care vorbea Breton, descoperind lumina şi unitatea universului:

„cele 5 găuri de pe feţele oamenilor
întunecau un univers aproape luminat."

Drept urmare, privirii afectate de „cataractă", incapabilă a străpunge materialitatea, opacitatea obiectuală i se substituie vederea cu „retina imaculată"[9], ochiul *viu, ochii-oglinzi*:

„privesc cu un ochi atent toate acestea
coborârea vertiginoasă a scării care nu începe de nicăieri…
privesc cu un ochi atent cu un ochi completamente orb… "

(*În largul acestei insule lungi*)

Un limbaj înzestrat cu simţuri inversate, dar hiper-acutizate îşi confirmă superioritatea renunţând la caracterul său pur instrumental, la „menirea" sa de simplu „purtător de semnificaţii ". Oxigenarea sanguină a limbajului, reglarea sistemului său nervos vegetativ se realizează prin capacitatea acestuia de a împrumuta ceva din „obstinaţia ontologică a lucrurilor."[10] Transgresivitatea limbajului, despre care vorbea Foucault, „dispune" de lucrurile care „apar în însăşi existenţa lor insistentă, autonomă ."[11]

Rătăcitor prin *vântul eventualului (*André Breton), limbajul, eliberat de cămaşa de forţă a legilor şi formulelor sau, cum spunea Naum„ eliberat de *uniformele cretinizate,* captează fericitele întâmplări revelatoare redobândindu-şi o vădită permeabilitate la tainele cosmosului. Substituit poetului, el se desfăşoară pe portativul unui univers în care seva onirică a fluidizat delimitările interior-exterior, comunicabil-non-comunicabil, real-imaginar, viaţă-moarte. Pătruns de toate *glasurile lumii*, „adeptul marilor legături mute" ce conduc la o îngemănare a teluricului cu acvaticul:

„caut în pietre disponibilităţile unui regn încă inalterabil
şi ierburile îmi sunt încă propice

---

[8] În dialogul pe care-l are cu Sanda Roşescu, în *Despre interior şi exterior*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 11, Gellu Naum explică fenomenul limbajului activ:„ Aş vrea să crezi că nu e vorba aici despre raportul interior-exterior, aş vrea să-ţi spun că deşi uneori, ca adineauri, par vehement, continui să consider liniştea drept una din forţele cele mai active…Fireşte, vorbesc încâlcit (şi liniştea despre care pomeneam trebuie înţeleasă în sensul în care o înţeleg eu) pentru că ne învârtim în jurul unor lucruri care îmi sunt străine, pentru că ne aflăm încă pe poziţii care îmi sunt străine şi aşa mai departe."

[9] În *Paranteze lirice*, vol. *Soarele calm*, (Editura pentru literatură, Bucureşti, 1961, p. 80), Naum afirma că în „pregătirea uneltelor, esenţialul este să-ţi păstrezi retina imaculată".

[10] Ideea conform căreia limbajul nu mai constituie o simplă unealtă a semnificaţiei este susţinută atât de Bataille, Blanchot, Robbe-Grillet, cât şi de Michel Foucault.

[11] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1996

pe când cu fruntea în apă
toporul meu pândeşte nunta de fier a peştilor.

(*Dublul,* vol. *Athanor*)

limbajul se eliberează de masca lingvistică : cuvintele ce se înghesuie în limbajul poetic se nasc din însăşi rana obiectului revelat[12] şi nu din relaţia strictă semnificat-semnificant care presupune o distanţă interpusă între acestea. Astfel că, mimica limbajului este una complexă : cea a unei derute aflate sub iminenţa naufragiului[13], dar şi a satisfacţiei de a întâmpina în *aşteptarea activă*, *certitudinile eruptive* despre care vorbea Naum:

„dar eu spun cuvinte care cuprind în ele milioane de lucruri
citesc lucrurile din ele părul meu arde îl văd arzând în cuvinte(…)
şi deodată planetele îşi încetează rotirea leii fiecăruia tresar şi se uită atenţi la stolurile de flăcări care vin din adâncul de-scris care e sunetul limpezirii."(*Eftihia*)

O interpretare a versurilor prin prisma principiului heraclitean, conform căruia focul este esenţa tuturor lucrurilor, măsura care dictează ritmicitatea universului(deoarece fulgerele le cârmuieşte pe toate), ar conduce la ideea că în comportamentul pasional al *langajului pohetic*[14] are loc germinarea şi regenerarea lucrurilor şi, prin urmare, o sfidare a timpului ireversibil.

Trupul-închisoare al limbajului convenţionalizat, adică acel corp văzut ca obstacol ce obstrucţionează fiinţa de la libertate implodează în faţa agresivităţii dorinţei. Devenit *trup-autonom* [15], prin acea *dorinţă a dorinţei*, pe care o propovăduieşte suprarealismul, limbajul „visează(…), tânjeşte după acţiuni, călătorii, gesturi, tăceri, reacţii organice, stări de spirit pe care nu le-a avut niciodată". Limbajul caută şi se lasă căutat de „obiectul dorinţei" :

„jumătatea mea lichidă visează că cealaltă
jumătate fosforescentă îşi acoperă ochii de feldspat
pentru a-şi vedea jumătatea de sânge care o are jumătate
de tigru a cărei jumătate e vegetală şi aşa mai departe"

Întâlnirile fortuite au menirea de a reconstrui întregul printr-o osmoză a tuturor lucrurilor, regnurilor şi a stărilor de agregare ale materiei. Nu este vorba despre o unire lucrurilor pe care o căutau manieriştii, acea *discordia concors*, urmărind doar un sens strict estetic, ci despre încercarea de confuzie a regnurilor, o aneantizare a creaţiei prin spargerea limitelor ontologice, caz întâlnit la Lautréamont.[16] *Durerea discontinuităţii* despre care vorbea Gaetan Picon în „L'usage de la lecture", a fragmentului care îşi aminteşte de ansamblul de

---

[12] În *L'amour fou*, Andre Breton afirma că *frumuseţea convulsivă* se naşte din „sentimentul sfâşietor al lucrului revelat ".

[13] Gellu Naum susţinea, în interviul acordat Sandei Roşescu (*Despre interior şi exterior*, ed cit., p. 22), şi argumenta analogia vis-fluviu: „ Există poate un fel de fluviu imens, în care te arunci. Şi între tine şi fluviul acela există o legătură indestructibilă, adică fluviul te cuprinde, te duce la vale, pe tine, te poate îneca, pe tine(…)Fluviul are meandre…Şi te poate purta numai de aici, până acolo…Te poate purta cu mare viteză sau foarte încet(…) Dar până la capăt, acolo unde e capătul pentru tine, te poate izbi de buşteni, sau te poate opri deasupra unei viitori."

[14] Gellu Naum a preluat formulele *pohet, pohem* de la prietenul suicidar al lui Breton, Jacques Vache.

[15] Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, ediţia a II-a revăzută, însoţită de un dosar de receptare critică, prefaţă de Carmen Muşat, Editura Art, Bucureşti, 2007, p. 367

[16] În cartea *De la Homer la Joyce* (Editura Ideea Europeana &EuroPressGroup, Bucureşti, 2007), Nicolae Balotă insista pe această idee de unire a lucrurilor disparate contrazicând, în acest sens, corespondenţa lui Hocke între retorica manieristică şi poetica suprarealistă, afirmând că manieriştii căutau acea *discordia concors,* urmărind un sens strict estetic, dorind să trezească un sentiment de *meraviglia* şi de stupoare în mintea lectorului, pe când la Lautreamont este vorba despre o încercare de confuzie a regnurilor, o aneantizare a creatiei prin spargerea limitelor, prin apropierea celor despărţite în baza unor frontiere de asemeni ontologice.

care a fost despărţit în mod forţat sau cu care nu este încă reunit, de a şti că nu este decât o parte, în mod fatal incompletă a realităţii se pierde în puternica erotizare a limbajului; starea febrilă a acestuia determinată de dorinţă este transferată întregului univers : reciproca şi permanenta căutare şi, mai apoi, violare a intimităţilor, lucrurile şi cuvintele îşi dezvăluie carnalitatea în acuplări surprinzătoare . *Calul erotic* devine simbol al flagrantei destrămări voluntare, al acceptării actelor violente ca premise ale recâştigării continuităţii[17]:

Dincolo de aceste mâini calul erotic
doarme pe orizont
el e mare cât orizontul
din carnea violacee meduzele închipuiesc coarne
coarne vii care agită tentaculele de jur împrejur
coama prinde oamenii şi-i mănâncă
tentaculele îi sug ca pe o apă
piepturile singure rămân afară şi fug(…)
piepturi cu amprente vinete de săruturi
piepturi pe care dinţii mari ai câmpurilor le muşcă
şi amprentele vinete rămân pe câmpuri ca nişte guri imense fără dinţi.

Starea orgasmică a limbajului, echivalentă cu *frumuseţea convulsivă*, hybrid al durerii şi plăcerii, se concretizează în ceea ce Breton numea ,,peisaje primejdioase"; un tablou dalian ce surprinde pulverizarea interiorităţii, ,,prin mijlocul crăpat al retinei", cu ale sale temeri, frustrări, nelinişti, angoase în realitatea obiectuală, vizibilă; hazardul obiectiv aduce în acelaşi registru ,,castele negre", ,,păianjeni", ,,fantome", ,,sânge", ,,fluturi-vampiri", ,,statui vopsite în negru", ,,capete de ceară", ,,ciorapi de sticlă", dar şi asocierea insolită a viului cu materia anorganică -,,pantofii de marmură prin care circulă sângele" Extazul inter-penetrării, al cărui actant este însuşi limbajul se conjugă cu agonia sfâşierii, a atingerii morţii:

,,Aceste flori muşcă trenurile
apele trec prin ele a prin site lăsând
corpurile umflate ale scoicilor
care fecundează compartimente(…)
Acum fluturii au devenit imense statui imobile
mâinile se retrag înăuntru ca un ultim salut
lăsând să le scape din braţe
lâna somnului ca o apă mare." (*Calul erotic*)

Pulsul tahicardic al rătăcirilor limbajului alternează cu cel bradicardic al tensiunii creat de *frumuseţea convulsivă.* Într-un univers corporalizat el însuşi prin antropomorfizarea obiectelor, se realizează transferul senzaţiilor, percepţiilor, stărilor din cicatricile lucrurilor fragmentate, a organicului dislocat în cel al limbajului. Mimica lui este cea a unei toamne ,,melancolice", a ,,seninătăţii negre" şi a ,,tulburării" vulturului, a ,,surâsului" oglinzii, a ,,plictiselii" frunzei, şi a ,,oboselii" pietrelor, etc. Prin dicteul automat, mimica limbajului se imprimă pe coala de hârtie într-un registru al dereglărilor sintactice, al sincopelor, elipselor, diluărilor, dezacordurilor. Lichefierea unei expresii faciale în alta determină, la nivelul

[17] În lucrarea *Erotismul*, (Editura Nemira, Bucureşti, 2005, p.29), Georges Bataille pune problema discontinuităţii fiinţei, care poate fi rezolvată prin impunerea erotismului capabil să ,,destrame fiinţa şi care presupune o ,,distrugere a structurii fiinţei închise"; continuitatea fiinţei se poate obtine, afirma Bataille, doar cu preţul violării fiinţei ce s-a constituit în discontinuitate, deoarece erotismul trupurilor se conjugă cu ,,violarea fiinţei partenerilor"; o ,,violare vecină cu moartea", ,, vecină cu omorul".

„transcrierii", anihilarea semnelor de punctuaţie, al căror rol s-ar reduce la „franjurarea" trăirilor complexe. Aceeaşi contaminare a gesturilor determină şi gestualitatea mozaicală a limbajului. Fiecare componentă a universului îşi imprimă mişcările în celulele şi nervurile limbajului: mişcările apei, ale obiectelor, animalelor, păsărilor, flăcărilor, florei şi faunei se contopesc într-o gestică a moliciunii, încetinelii corelată cu una a violenţei, agresivităţii: „balansarea" trestiilor, „spălarea aripilor cu un gest lent", „rotaţia", porumbului, „tropăitul" cerbului, „salturile" cascadelor „goana" vulturilor…

Beţia dionisiacă, arderea lăuntrică în acel *le point suprème* bretonian, în care armonizarea contrariilor, aflate într-un echilibru dinamic, împing la nesfârşit limitele spaţiului şi provoacă un joc viclean cu timpul, pentru a-l prinde mai bine în capcană[18] , produc geneza unui limbaj în libertate şi iniţierea lui în starea uimirii, a derutei, a plăcerii şi a spaimei, a extazului şi a agoniei:

„Proaspăt sosit îmi fluturam tricornul
trăgeam năvoadele şi în fiecare năvod se încheiau ciudate protocoluri nevăzute…"

(*Fragmente de discurs amoros*)

La frontiera dintre somn şi trezie, limbajul se metamorfozează în înfruntarea *anima-animus*. Astfel că, în ipostaza alergătorului, al celui ce „încearcă beregata spre stele să-şi ridice / lumina să le-o lingă înnebunit de sete"(*Prezentarea alergătorului*), mimica şi gestica limbajului sunt circumscrise câmpului semantic al suferinţei provocate de sentimentul acut al discontinuităţii, al fragmentului ce-şi caută întregul : „oftatul ", „posomorâte guri", „nefericita frunte" „gesturi istovite şi încete " , „falange bolnave ". Promisiunea întregului se axează, în acest caz, pe latura animei, pe acel cogito al visătorului[19] ce se caracterizează nu doar printr-o empatie cu lucrurile ce-l înconjoară, ci cu puternica identificare cu acestea. Gândirii visătoare(anima) ce trezeşte neliniştea, teama şi chiar angoasa i se substituie adesea energia spiritului(animus) : o luciditate a ironiei, a parodiei răstoarnă solemnitatea şi ritualitatea iniţierii limbajului în misterele universului. „Comunicarea, afirma Ion Pop, devine joc pur al mecanismului lingvistic, însă nu lipsit de semnificaţie parodică", datorită procedeului de transfer ale „atributelor *viului* în *mecanicul* verbal-obiectual" :[20]

„Vasco da Gama suspină geamantanul ai
uitat un picior în ultima corabie
şi ţi-a fugit figura spre golf"(*Vasco da Gama*)

Jocul limbajului la Naum nu are la bază doar principiul plăcerii, al gratuităţii; funcţia sa este una ironico-parodică; instinctul de apărare în faţa stărilor de „trezie" ale conştiinţei, care implică alunecarea în convenţionalism, se concretizează în energia eliberatoare a ludicului. Avem de-a face cu ceea ce Roger Caillois numea *mimicry*.[21]; un spectacol al travestiului regizat pe baza unui scenariu grotesc, purtând însemnele absurdului:

„dar batista îşi arată dinţii spre comandantul
care îşi balansează pendulele din urechi
şi pendulele supărate i-au ars barba

---

[18] Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Michaela Gulea, prefaţă de Gabriela Duda, Editura Univers, Bucureşti, 1988, p.422

[19] În *Poetica reveriei,* ed.cit, Gaston Bachelard afirma: „cogito-ul visătorului(…) este facil, sincer, legat firesc de complementul său direct(…) Obiectul este, deci, tovarăşul de visare al visătorului."

[20] Ion Pop, *Gellu Naum, Poezia contra literaturii,* Editura Cartea Cartea Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2001, p. 39

[21] În lucrarea *Les jeux et les hommes,* Roger Caillois a formulat o teorie a jocurilor clasificându-le în două mari categorii : PAIDIA şi LUDUS, care au fost şi ele la randul lor împărţite în Paidia= *agon* şi *alea*, Ludus=*mimicry* şi *ilinx* ; *mimicry* se referă la teatru, la arta spectacolului în general, mască, travesti.

barba a cerut iertare esteticii
estetica a mâncat biscuiţii
urcaţi în obositoarea ascensiune spre gură.”(*Vasco da Gama*)

Aidoma proiecţiilor onirice menite a restabili echilibrul dintre om şi univers, ludicul îşi asumă responsabilitatea menţinerii întregului. Sentimentul de claustrofobie în spaţiul convenţionalului se diluează într-o formulă năstruşnică a evadării:

„Dar pantofii au plecat singuri spre libertate
şi mi-am uitat picioarele înăuntru.” (*Vasco da Gama*)

Disponibilitatea histrionică a limbajului tulbură universul prin inversiunea ostentativă a ordinii convenţionale ce atrage după sine desolemnizarea ritualurilor, a dominantelor culturale şi a limbajelor oficiale; autoritatea şi legitimitatea lor sunt puse la îndoială de performanţa parodică şi, implicit, ironică a limbajului a cărui revoltă ia forma unei detronări vesele. Spectacolul măştilor, travestirile fascinante, departe de a fi doar *lusus gratia,* reprezintă o acţiune subversivă împotriva conformismului şi rigidităţii. Limbajul devine „forţă emancipatoare”, nu prin practicarea unui joc al candorii şi al ingenuităţii, ci prin formele casante ale „travestiului parodic”.[22]

În „lumea pe dos”, acţiunile, calităţile sunt deturnate ; un *theatrum mundis* în care orice lege a naturii este încălcată, orice logică este abolită, orice convenţie este exorcizată, nelipsind amendamentele sarcastice şi la adresa literaturii :

„mâinile gâdilă aerul cu degetele
ghetele se plâng de nesimţirea picioarelor(…)
înainte(…) poeţi cuminţi care confundaţi baliga cu tortul
înainte frumoşii mei domni şi înţelepţi… ”

(*Libertatea de a dormi pe o frunte*)

Jocul cu sacrul confirmă amputarea ierarhiei valorilor : spiritualitatea limbajului suprarealist constă în comunicarea nemediată, intimă cu tot ceea ce îl înconjoară. Astfel că, portretul îngerului pare a nu fi departe de cel al regelui Lear ce-şi purta semeţ coroana de paie :

„Îngerul e cu noi deşi
Acum îşi face toaleta intimă stând distins pe bideu.”

Ritualurile biblice capătă şi ele conotaţii desuete : gestul lui Moise de a face să ţâşnească apa din piatră cu ajutorul toiagului este preluat de rolul „tatălui obosit ”care :„Izbea cu prăjina în ceva solid şi se întorcea spre mine cu un aer triumfător. ” Biblia- codul religiilor nu este altceva decât :

„O funestă mustaţă pentru
Nasul privighetorilor din Alaska.”(*Drumeţul incendiar*)

Non-concordanţa dintre aparenţă şi esenţă, dintre gesturile solemne şi acţiunea golită de semnificaţie stă la baza permanentei polemici îndreptate spre convenţionalism.

Jocurile de cuvinte, calambururile intertextuale se revendică doar principiului plăcerii, al gratuităţii: „Cără
mizile n-au încotro se uită la el(…)
se face că nu face şi cără

[22] În *Probleme de literatură şi estetică*, (traducere de Nicolae Iliescu Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 512), Mihail Bahtin afirma că formele travestiului parodic „au eliberat obiectul de sub puterea limbajului, în care se încurcase ca într-o mreajă, au înlăturat puterea despotică a mitului asupra limbajului, au eliberat conştiinţa de sub dominaţia discursului direct, din recluziunea severă a discursului şi limbajului propriu.”

mizile se uită la el cum se uită la mine
şi eu mă uit la ele cum se uită la el cum se uită la mine."(*Copacul- animal*)

„am pierdut bătălia de la Waterloo fiindcă plângeam la cinematograf."
(*Copacul animal*)

Dacă aflat „pe culoarele somnului"sau în „cuptorul alchimic", starea de mediumnitate a limbajului absorbea şi resimţea puternic pulsiunile erotice şi thanatice ale universului, trăindu-le cu intensitate, înclinaţia sa către înscenare, către burlesc nu reprezintă decât o promisiune de a-şi lua revanşa în faţa unui real insuficient, de a contracara pericolele convenţionalizării. Mimica şi gestica limbajului se metamorfozează în funcţie de personajul sau obiectul pe care-l interpretează şi cu care se identifică. „Suspinul" geamantanului, „supărarea" pendulelor, „spaima" lui Vasco da Gama, „seriozitatea" sânilor, „plânsul" hainelor, „ocheada" îngerului…toate se regăsesc în recuzita necesară mimicii limbajului. Gestualitatea lui este şi ea una caricaturală; preia gestica paharelor ce „fac exerciţii de echilibru", a comandantului ce-şi „balansează pendulele din urechi ", a cantonierului „care-şi înăbuşea revolta grăbit cu ambele mâini", a samovarului ce „ciupea masa plin de speranţe", ş.a.m.d.

Limbajul naumian joacă în *comedia oniricului*(despre care vorbea Ion Pop)[23] , însă versatilitatea lui depăşeşte şi această scenă, demascându-şi autorul. Înfruntarea parodică permanentă a acestuia cu inerţia expresiei şi gesticulaţia stereotipă a limbajului convenţional se concretizează într-un rol asumat într-o *comedie a lucidităţii*. Dicteul automat se pierde acolo unde parodia îşi face apariţia, iar raţiunea, pe care poeţii suprarealiştii o renegau, încercând s-o priveze de orice implicare şi control, se insinuează fără drept de apel. Concludent este şi poemul din ciclul *Vasco da Gama*, în care mimica şi gestica limbajului trădează raţiunea - „lampa-aprinsă":

„sunetul trezeşte statuia fratelui magic
ea întinde o mână în care sute de scaune
stau comod pe spinările oamenilor
între aceste spinări e una
ea e spinarea lucidităţii
ea are o şiră ca o arcadă superbă şi-n ea
defilează lămpile aprinse
fiecare lampă are un nerv
fiecare nerv are o colivie."

Invazia conştientului, *sunetul* ce perturbă liniştea, scoate limbajul din sfera disponibilităţii sale totale. Latura lui nocturnă, magică se pierde în dublul său diurn şi conectarea la structura intimă a universului este întreruptă. Alternativa rămâne atunci doar ludicul ca pârghie a răsturnării lumii, a menţinerii unităţii, ca refuz al inerţiei şi rigidităţii.

Bibliografie

Opere

[23] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, Bucureşti, 2000, p.257

Crăciun, Gheorghe, *Frumoasa fără corp*, ediţia a II-a revăzută, însoţită de un dosar de receptare critică, prefaţă de Carmen Muşat, Editura Art, Bucureşti, 2007
Naum, Gellu, *Athanor*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968
Naum, Gellu, *Castelul orbilor*, Colecţia suprarealistă, Bucureşti, 1946
Naum, Gellu, *Drumeţul incendiar*, Colecţia suprarealistă, Bucureşti, 1936
Naum , Gellu, *Poeme alese* , Editura Albatros, Bucureşti, 1970
Naum, Gellu, *Teribilul interzis*, Colecţia suprarealistă, Bucureşti, 1945
Naum, Gellu, *Soarele calm*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1961

Lucrări teoretice

Bachelard, Gaston *Poetica reveriei*, traducere de Luminiţa Brăileanu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, (traducere de Nicolae Iliescu Editura Univers, Bucureşti, 1983
Barthes, Roland *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecţia.,* Traducere din franceză de Marian Papahagi(*Plăcerea textului*) şi Sorina Dănăilă(*Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecţia*), Editura Cartier, 2006
Batailles, Georges, *Erotismul*, Editura Nemira, Bucureşti, 2005
Breton, André, *L'art magique*, Phebus, Paris, 1991
Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972
Burgos, Jean *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Michaela Gulea, prefaţă de Gabriela Duda, Editura Univers, Bucureşti, 1988
Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, 1967
Foucault, Michel *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1996
Jung, Carl, Gustav, *În lumea arhetipurilor*, Traducere din limba germană, prefaţă, comentarii şi note de Vasile Dem. Zamfirescu, Caiete de psihanaliză nr. 4, Editura Jurnalul Literar, Bucureşti, 1994
Naum, Gellu, *Medium*, Editura Modernă, Bucureşti, 1945

Lucrări de critică

Balotă, Nicolae, *De la Homer la Joyce*, Editura Ideea Europeană &EuroPressGroup, Bucureşti, 2007
Picon, Gaetan, *L'usage de la lecture. Essais critiques*, Mercure de France, Paris, 1979
Pop, Ion, *Avangardismul în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990
Pop, Ion, *Gellu Naum, Poezia contra literaturii,* Editura Cartea Cartea Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2001
Popescu, Simona, *Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000
Roşescu, Sanda, *Despre interior şi exterior*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003

„ACKNOWLEDGEMENT: This paper is partly supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European

Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU 80641".

LIMBĂ ŞI IDENTITATE ÎN *JURNAL*UL *SUEDEZ* AL GABRIELEI MELINESCU

Drd. Mia CHINDRIŞ
Universitatea „Petru Maior", Tg.-Mureş

Fenomenul exilului produce modificări în felul în care un scriitor percepe realitatea şi propria scriitură. Principala modificare se produce la nivelul identităţii culturale, al simţului apartenenţei/ lipsei apartenenţei unui anumit spaţiu/ timp şi, fireşte, la nivelul limbajului (al creaţiei). Una dintre temele majore ale Jurnalului suedez este relaţia dintre noua identitate a Gabrielei Melinescu – ca scriitor – şi limbaj (limbi). "Trăind" în ambele culturie – română şi suedeză -, exilul Gabrielei Melinescu s-a transformat într-un "fenomen fertil" (Tzvetan Todorov).

Cuvinte-cheie: *identitate, exil, limbaj, identitate culturală*

1. Premise

Identitatea (culturală) este un concept care a suscitat atenţia psihologilor, a lingviştilor şi a sociologilor în ultima perioadă. Aceştia operează cu mai multe concepte care fac referire la *identitate*, făcând şi diferenţierile semantice dintre ele. Unii antropologi diferenţiază *sinele* de *persoană* astfel: prin *sine* înţeleg cine simt eu că sunt din punct de vedere emoţional şi afectiv, iar prin *persoană* – identitatea pe care o proiectez / construiesc în relaţie cu ceilalţi, în diferitele roluri sociale pe care le îndeplinesc.

Pornind de la aceste consideraţii spunem că identitatea este o „construcţie", cu mai multe „feţe"; este un concept complex ce reuneşte mai multe „identităţi" / moduri de manifestare a individului în diferite contexte. Este vorba aşadar despre o relaţie de interdependenţă între rolul social pe care îl îndeplinim, într-o anumită realitate socială şi ceea ce se înţelege în mod uzual prin identitate. În această ecuaţie *identitate – societate /realitate socială* intervine un element fundamental: limba, care este principala modalitate de manifestare în viaţa socială. Demersul de faţă urmăreşte să evidenţieze modul în care se configurează identitatea culturală a eului diaristic în *Jurnal suedez,* în contextul exilului autoimpus, în raport cu limba maternă şi cu limba suedeză.

În lucrarea *Language and Culture*[1], Claire J. Kramsch accentuează raporturile dintre limbă şi cultură. Intr-o comunitate, cuvintele folosite de membrii acesteia fac referire la o experienţă comună, iar comunicarea este posibilă deoarece comunitatea se identifică prin aceeaşi moştenire culturală. Un prim raport între limbă şi cultură este dat de faptul că limba exprimă realitatea culturală. Dar limba reprezintă şi realitatea culturală, prin faptul că membrii unui grup social / comunitate produc experienţe, prin toate aspectele verbale sau nonverbale ale comunicării. Un al treilea raport dintre limbă şi cultură este dat de faptul că limba este considerată un sistem de semne care are prin el însuşi valoare culturală. In acest caz, limba simbolizează realitatea socială. Vorbitorii se identifică şi îi identifică pe ceilalţi prin limba folosită; limba lor este deci un simbol al identităţii sociale. Dar comportamentul zilnic, cutumele se ancorează în istoria şi tradiţiile împărtăşite de secole, prin urmare membrii

[1] Claire J. Kramsch, *Language and Culture*, Oxford University Press, 1998, pp.7-10.

comunităţii respective se identifică în măsura în care se pot identifica cu modul în care îşi amintesc trecutul.

În această ordine de idei, *cultura* – spune Claire J. Kramsch – poate fi definită ca apartenenţa într-o comunitate* ce împarte acelaşi spaţiu social, aceeaşi istorie şi imaginar. Chiar şi atunci când vor părăsi această comunitate, oriunde ar fi, membrii ei pot păstra un sistem standard de percepţie, evaluare, şi acţiune / acţionare.[2] Putem să numim acest sistem standard, care se apropie ca semnificaţie de viziunea asupra lumii, identitate culturală, ceea ce ne defineşte ca aparţinând unei culturi.

Identitatea culturală se construieşte pe binomul *asemănare – diferenţă.* Şi una, şi cealaltă presupun raportare la o comunitate. Asemănarea presupune raportarea la grup şi identificarea acelor mărci comune care permit/dovedesc apartenenţa, iar diferenţa – raportarea la grup şi stabilirea distanţei sociale între eu şi ceilalţi. Acest binom poate fi la rândul lui divizat în trei perechi de termeni pe care Mary Bucholtz şi Kira Hall[3] îi numesc *tactici ale intersubiectivităţii*. Este vorba despre perechile *adecvare –distincţie, autentificare – denaturalizare (natural – artificial)* şi *recunoaştere – respingere.* Cele trei perechi sunt dependente: prin adecvare se urmăreşte stabilirea unor elemente comune individului şi comunităţii în care acesta intră; în măsura în care adecvarea are loc, individul îşi va construi o identitate culturală „naturală", fapt care va duce la recunoaşterea şi acceptarea sa de către comunitatea respectivă. Subînţelegem aici două comunităţi, respectiv două culturi, care se constituie în spaţiul-matrice şi spaţiul adoptiv. Este însă evident că nu se va produce o ruptură totală de spaţiul social, respectiv, cultural primar. Aşa cum menţionam anterior, identitatea culturală este o construcţie pe mai multe planuri, fundamentul fiind moştenirea culturală originală.

2. Exil şi identitate

Fenomen global determinat de contexte social- istorice diferite, exilul a generat în plan artistic o schimbare de paradigmă la nivelul creaţiei şi al receptării producţiilor artistice. Condiţia tranformării acestuia într-un "fenomen fecund" (Tzvetan Todorov) este asumarea deopotrivă a celor două culturi (cea "maternă" şi cea adoptată): "exilul este fecund dacă aparţii în acelaşi timp de ambele culturi, fără a te identifica cu vreuna"[4] Vorbim despre un complex spaţiu –timp care determină existenţa (fizică şi literară) a fiecăruia. Problemele esenţiale ale exilului sunt, în opinia Evei Behring, construirea / descoperirea unei identităţi culturale a celui aflat în exil şi, în simbioză, conştiinţa de sine. "Nevoia" esenţială a exilatului este deci definirea propriei fiinţe culturale, în contextul în care cel care părăseşte un spaţiu-timp "originar", trăieşte experienţa unui "celălalt" cultural.[5] Ştefan Augustin Doinaş consideră exilul "un exerciţiu de luciditate tragică ce ne învaţă că aşa –zisa noastră libertate nu este în

[2] „Culture can be defined as membership in a discourse community that shares a common social space and history and common imaginings."

* Autoarea foloseşte termenul de *discourse community* pentru a se referi la modalităţile comune de utilizare a limbii de către membrii unei comunităţi.

[3] Mary Bucholtz, Kira Hall, *Language and identity* în Alessandro Duranti, *A Companion to Linguistic Anthropology*, Blackwell Publishing Ltd , 2004.

[4] Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Editura Aula, Braşov, 2003, p. 36.

[5] Eva Behring, *Scriitori români din exil 1945 – 1989*, Editura Fundatiilor Culturale Române, Bucureşti, 2001, p. 70 -71.

realitate decât suma determinărilor pe care ni le propune naşterea (rasa, naţionalitatea, cultura, mentalitatea etc.)"[6]

Eva Behring propune în lucrarea sa şi o tipologie a "identităţii culturale în exil", având drept criterii gradul schimbării limbii şi productivitatea literară, cu exemple de personalităţi din cultura română. Astfel, există o primă categorie de emigranţi (exilaţi sau autoexilaţi) care se arată neîncrezători faţă de posibilitatea integrării în cultura ţării-gazdă, păstrând limba română ca limbă a literaturii. În cea de-a doua categorie, cea a exilaţilor care acceptă o identitate culturală dublă, se încadrează majoritatea. Aceştia învaţă / cunosc limba de exil şi o folosesc în creaţie, nerenunţând la idiomul natal. Creaţiile acestora se adresează atât cititorilor din ţara de baştină, cât şi celor din ţara de adopţie. O categorie aparte, a treia, o constituie cazurile – mai rare, ce-i drept - ale emigranţilor care se desprind de identitatea originară, creaţiile acestora adresându-se exclusiv cititorilor din ţara – gazdă.

O altfel de împărţire propune Nicoleta Sălcudeanu, o "abordare pe orizontală", tot în trei tipologii: ExPatrioţii, Expatriaţii şi Ex-patrioţii.[7] Expatriotul trăieşte nişte "blocaje sentimentale", neputând să se desprindă mental de spaţiul originar, păstrând în creaţiile lor ecouri – mai mult sau mai puţin vizibile- ale patriei. Expatriaţii sunt cei deschişi la o reconfigurare a identităţii culturale, dezinhibaţi, experimentând *aculturaţia.* "Categoria Ex-patrioţilor [...] ar circumscrie aria paradiziacă a *trasculturaţiei*. A te lăsa transculturat e forma supremă de laxitate a aflării în lume, şi calea cea mai sigură de exilare radicală..."[8]

Trebuie stabilită în acest context condiţia emigrantului. "Gulliver postmodern" (Al. Duţu), emigrantul este cel care – voit sau nevoit de anumite circumstanţe sociale, politice, economice etc. – părăseşte spaţiul său originar, stabilindu-se într-un alt spaţiu cultural şi încercând să se adapteze aici. O interesantă caracterizare a condiţiei emigrantului găsim în studiul lui Sorin Alexandrescu *Identitate în ruptură*: emigrantul îşi pierde identitatea, "numele lui propriu devine semantic vid", "nu are trecut în sensul că nu are trecutul localnicilor". „Pierdut în masă, la propriu, are el încă identitate individuală? Nu, pentru că aceasta se hrăneşte din relaţia cu identitatea celorlalţi şi „ei", cei atât de siguri de ei, cei care ştiu ce vor şi mai ales ştiu aşa de bine să spună ce vor, aşa de concret, la obiect şi convingător, „ei" îl strivesc cu totul, nu-l complexează, ci îl strivesc, trec peste, nu-l văd." E condamnat la o dublă identitate – sau la o scindare a identităţii, care poate fi o sursă de schizoidie-, "nu-şi poate face planuri pe termen lung, el are doar sentimentul că astăzi este, încă, tolerat şi nu poate începe mâinele decât cu noi acomodări menite să consolideze toleranţa."[9] Este de fapt condiţia călătorului din Paradis spre Infern (cele două spaţii sunt interschimbabile), de la umbră spre lumină, spre refugiu.

Spaţiul vital al emigrantului este spaţiul interior, intangibil şi invulnerabil, ascuns privirilor Celuilalt. Are loc o dublă mişcare: una orizontală, am putea spune, de la Patria părăsită, la Patria adoptivă, şi una verticală, de fapt în "adâncime", de la Patria fizică, spaţiu limitat geografic, la Patria ideală, ireală, cea textuală. Patria lui este textul, el trăieşte în şi prin textul său. Această patrie este ilimitată. Sentimentul de exilat poate fi depăşit / eclipsat prin fiinţarea prin opera artistului respectiv, însă acest fapt nu se produce întotdeauna. Uneori, chiar şi atunci când emigrantul a reuşit să se impună în spaţiul cultural – gazdă, sentimentul

[6] Gheorghe Glodeanu, *Incursiuni în literatura diasporei şi a disidenţei,* Editura Libra, Bucuresti, 1999.
[7] N. Sălcudeanu, *op. cit,* p. 54.
[8] N. Sălcudeanu.*op. cit.,* p. 82.
[9] S. Alexandrescu, *Identităţi în ruptură. Mentalităţi româneşti postbelice*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, pp.262 – 272.

de neapartenenţă poate fi pregnant. Redăm, în această ordine de idei, însemnarea din *Jurnalul* lui Mircea Eliade, din noiembrie 1951:

> *Urcam încet, împăcat, şi simţeam tot mai tumultuoasă în sufletul meu această revelaţie: expulzarea este o încercare iniţiatică grea, anume menită să ne purifice, să ne transfome. Patria depărtată, de neatins, va fi un paradis în care ne vom întoarce spiritual, adică «în spirit», în taină. M-am gândit mult la Dante, la exilul său. Nu are nici o importanţă dacă ne întoarcem sau nu fizic în patrie. Cum, de asemenea, nu ar trebui să ne preocupe ce fel de ţară şi ce fel de oameni vom întâlni acolo. [...] ... dar ar trebui ca noi înşine să devenim asemenea lui Dante (nu ca geniu sau celebritate, de bună seamă, ci ca stare de spirit). [...] pe Dante, iar nu pe Ovidiu ar trebui să-l luăm ca model.*[10]*

Iar câţiva ani mai târziu, va nota în acelaşi Jurnal:

> *Fiecare emigrant este un Odiseu pe drumul spre Itaca. Fiecare existenţă reală reiterează o «Odisee». Drumul spre Itaca, spre centru. Ştiam toate acestea de multă vreme. Ceea ce am descoperit dintr-o dată este că fiecărui exilat i se dă posibilitatea de a deveni un al doilea Odiseu (tocmai pentru că a fost condamnat de "zei", adică de puterile care hotărăsc destinele istorice, pământeşti). Exilatul trebuie să fie în stare să înţeleagă sensul ascuns al rătăcirii sale şi să o interpreteze ca pe o lungă serie de probe iniţiatice (care sunt rânduite de "zei") şi ca pe tot atâtea obstacole care-l conduc către centru, adică «acasă». Aceasta înseamnă a vedea sensul ascuns, simbolurile, în suferinţele cotidiene, în orice căderi, în estomparea zilnică a semenilor. Ele se văd şi se citesc chiar şi atunci când nu sunt aici; când omul le vede poate să construiască o structură în curgerea informă a lucrurilor, poate să citească un mesaj în fluviul monoton al evenimentelor istorice*.[11]

Condiţia exilatului este aşadar asociată călătoriei. Extrapolând, putem afirma că jurnalele scrise în exil sunt de fapt jurnale de călătorie, jurnale ale celei mai insemnate călătorii. Toate călătoriile şi mai ales exilul sunt căi spre sine – prin ascensiune "treptelor lumii"- căi spre descoperirea identităţii / identităţilor în cazul celor care au experimentat fenomenul exilului, "singura călătorie adevărată fiind aceea pe care omul o face în interiorul lui însuşi."[12]

Revenind la problema identităţii culturale, spunem că în contextul exilului aceasta se intensifică. Ruptura de spaţiul – matrice, de limba maternă, de cultură determină o mai profundă interogare a sinelui în vederea răspunsului la întrebările *Cine sunt eu? Ce mă defineşte? Cum se configurează identitatea mea?*

Un prim răspuns la aceste întrebări îl gasim prin analiza raportului *eu – ceilalţi* şi implicit a celor două spaţii, denumite prin două adverbe: *aici şi acolo*. Inevitabil, atunci când se discută despre exil, intră în ecuaţie două spaţii: cel părăsit şi cel atins. Individul odată ajuns *acolo* trăieşte sentimentul rupturii de origini, de matricea care-l defineşte şi în care se

---

[10] Mircea Eliade, *Jurnal I (1941-1969)*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, însemnarea din 22 nov. 1951.

* Primul model cultural este poetul latin Ovidiu (Publius Ovidius Naso), autor în exil al operei *Tristia,* elegii personale sub forma unor scrisori care prezintă situaţia sa nefericită, sentimentele de durere şi de tristeţe provocate de dorul de Roma, de casă, de familie şi de prieteni. Cel de –al doilea model cultural este Dante Alighieri, care în exil va scrie *Divina Comedia*, capodoperă a literaturii universale. Discutăm aici, în fond de două atitudini faţă de experienţa exilului: una de resemnare, nefericire, permanenta raportare la spaţiul părăsit, în defavoarea potenţialităţii creatoare, şi una de asumare şi acceptare a acestei experienţei, de valorificare artistică.

[11] M. Eliade, *op. cit*, ianuarie 1960.

[12] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, Bucureşti, 1994. p. 270.

manifestă pe deplin. Asociat acestui sentiment este cel al neapartenenţei, al nepotrivirii în noul spaţiu. Începe astfel o permanentă pendulare între *aici* – ţara adoptivă şi *acolo* – ţara părăsită, la început mai acut resimţită despărţirea de *acolo*, estompându-se pe măsură ce individul se adaptează, se integrează în noul spaţiu cultural. Însă, în ciuda unei adecvări / potriviri perfecte în acest loc, emigrantul va resimţi pentru multă vreme modul în care localnicii se raportează la el: el este *străinul*, de multe ori asociat evenimentelor negative.

Pentru prozatoarea Gabriela Melinescu exilul a fost "un bun prilej de a ne proba până la limite forţele îndurării". Exilul nu a însemnat pentru Gabriela Melinescu o ruptură, o discontinuitate la nivelul potenţialului creator; dimpotrivă,

"am reluat" – mărturiseşte autoarea- *"viaţa şi creaţia de acolo de unde stagnase şi am dus-o armonios mai departe. In lumea dificilă a nordului am găsit noi impulsuri creatoare, toate cerând o muncă intensă. Cert, exilul este o pierdere, a prietenilor şi a limbii, dar şi o iniţiere într-o altă cultură în care mi-am creat noi euri, dezvoltându-mă în ele. N-am pierdut nici o calitate veche ci am adaptat-o noilor condiţii din cadrul culturii în care trăiam mai departe."*[13]

Reţinem din aceste cuvinte două afirmaţii. Prima vizează relaţia autoarei cu spaţiul cultural primar, originar, definit prin prieteni şi limbă, în cadrul căruia şi-a construit o identitate ca om şi scriitor, iar cea de-a doua vizează încercarea de a-şi construi sau, mai corect spus, de a-şi dezvolta identitatea culturală prin *iniţierea, acceptarea* şi *adaptarea /adecvarea* la noua cultură.

Jurnalul suedez se deschide cu imaginea *străinului*, însă nu în noua ţară, ci în propria patrie, în contextul regimului totalitar. Notaţiile diaristice încep în 1976, când scriitoarea - ce se impusese în spaţiul literar românesc ca o voce distinctă a generaţiei `60 – ajunsese la Stockholm: „E un miracol că am ajuns până la Stockholm, după atâţia ani de aşteptare, ani îngrozitori când m-am pomenit deodată crunt izolată, ca o ciumată, părăsită de prieteni, de colegii cunoscuţi şi necunoscuţi, chiar de propria familie, tracasată tot timpul de Securitatea care dorea treptat să mă mineze fizic şi psihic." *Inadecvarea* autoarei în contextul cultural românesc, generată de relaţia ei cu René Coekelbergs va atrage după sine şi *respingerea* / nerecunoaşterea de către autorităţi a meritelor ei ca scriitor.

Aparţinând celor două spaţii, întrucât nu a reuşit - şi nici nu este posibilă o ruptură totală de spaţiul-matrice care ţi-a definit existenţa pentru 30 de ani -, autoarea poate face diferite reflecţii cu privire la asemănările şi diferenţele dintre cele două lumi, dintre Est şi Vest, într-un moment când Estul cunoştea unul dintre cele mai cumplite regimuri: comunismul:

> *Am meditat despre Est şi Vest. Par două civilizaţii diferite. Lumea din Vest legată de timp, de istorie. Estul legat de spaţiu, de natura care e manifestarea lui Dumnezeu, faţa lui. În privinţa oamenilor: cei din Vest individualişti; scopul: creşterea şi cultivarea eului. În Est: cultura diminuării eului şi distrugerea lui, cultivarea colectivităţii ca entitate sacrală, eternă. Scopul: ieşirea din absolut. Fenomen şi ultrafenomen. Efectele unei culturi asupra celeilalte: Estul exercitând terapii în cizele Vestului. Vestul asupra Estului: atitudine critică, negativă, implantarea unei tradiţii în care domină profanul, efemerul, rătăcirea şi brutalitatea. Aceasta în linii mari....*[14]

[13] Aura Christi, *Banchetul de litere. Dialoguri…,* Ed. Ideea Europeană, Bucureşti, 2006, p. 187.
[14] Gabriela Melinescu, *op. cit*, p. 81.

Această comparaţie este una dintre încercările de a găsi acele *mărci comune* în vederea unei mai rapide integrări. Individualismul societăţii occidentale determină şi atitudinea pe care occidentalii o au faţă de emigranţi: indiferent de eforturile pe care aceştia le fac, ei vor rămâne mereu nişte străini, cel puţin acesta este sentimentul pe care îl degajă *Jurnalul suedez:* „Prin Ingegerd am învăţat multe despre caracterul suedez, despre felul lor special de a-i privi pe oaspeţi ca pe nişte străini, intruşi; există chiar o lege Jantelagen care nu-ţi permite să te crezi superior semenilor tăi. Pe scurt, nişte legi care-l frustrează pe omul în care se ascunde spiritul liber. (....)" În ciuda acestor caracteristici ale suedezilor, scriitoarea îşi stabileşte un principiu de viaţă: „Dar eu mă simt mereu ca un trandafir sălbatic şi nu mă voi mula după nici o tradiţie. Voi face ca de obicei: îmi voi urma instinctul de felină, voi conserva ce e bun din cultura din care vin şi voi asimila lucrurile universale din cultura suedeză."[15] Identitatea culturală se construieşte deci pe fondul valorilor culturale dobândite în cultura română pe care doreşte să le păstreze – *voi conserva*-, cărora li se face adaugă valorile culturale suedeze, pe care le *va asimila*. Atitudinea suedezilor se va schimba odată cu recunoaşterea ei în noul spaţiu, respectiv, cu dobândirea unui statut „public": „...eu sunt „cunoscută", m-au văzut la TV, m-au ascultat la radio, au citit în ziare despre mine. Şi pentru ei imaginea mea socială este o „asigurare pozitivă".

3. Limba ca mod de existenţă

Un element configurator al identităţii culturale este *limba*. Una dintre constantele *Jurnalului suedez* este lupta între limbi. Este vorba despre cele trei limbi utilizate de scriitoarea Gabriela Melinescu în Suedia: româna – ca limbă maternă, suedeza – ca limba oficială şi franceza - limba în care comunica cu soţul ei. De altfel, începerea acestui jurnal a fost determinată de rămânerea în Suedia, „am vrut să am în fiecare zi un contact cu limba română. René îmi propunea să vorbim româneşte ca să înveţe el mai bine, iar eu îi răspundeam că mai bine vorbim în franceză, ca să mi-o perfecţionez, sau să vorbim chiar în suedeză." – mărturiseşte scriitoarea.

"A fi bilingv înseamnă a trăi o ambiguitate în ce priveşte «casa» heideggeriană a «fiinţei»"[16] notează Nicolae Balotă în prefaţa unui studiu despre exil. Permanenta pendulare – spirituală - între cele două patrii, respectiv, trei limbi duce la ceea ce am numit, folosind termenii autoarei, ***schizofrenie culturală*** sau ***comportament de tip schizofren.*** Viata dublă este, în opinia autoarei, caracteristica fiecărui individ care a ales să locuiască în altă parte decât ţara de origine : "Trăim cu toţii parcă o viaţă dublă : aici şi acolo unde ne-am născut, pentru că oricât ne-am strădui, ţara de naştere nu poate pieri niciodată din profunzimea noastră."

Jurnalul conţine observaţii privind dualitatea fiinţei scriitoarei, precum şi « lupta » între cele două patrii şi, mai ales, cele trei limbi. Chiar de la început, scriitoarea va începe un roman "de frică să nu-mi pierd acel dar verbal « de a intra în limbă » ca într-un fluviu imens şi a mă lăsa dusă de valurile ei gigantice. Am observat imediat în ce dificultăţi teribile am intrat, imposibilităţi reale: trebuie să vorbesc franceza la nivelul extrem de cultivat al poliglotului René, să învăţ o limbă nouă, suedeza, şi să ţin vie limba mea maternă."[17] Limba maternă trebuie mereu reînvăţată, iar contactul cu celelalte limbi provoacă "o stare de asediu": "Acum

[15] *Ibidem*, p. 129.
[16] Aura Christi, *Labirintul exilului*, ed. a II-a, prefaţă de Nicolae Balotă, Bucureşti, Editura Ideea Europeană, 2005, p. 9.
[17] Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez III (1990-1996)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2004, p. 8-9.

scriu o carte şi parcă reînvăţ limba maternă, pentru că studiez suedeza şi vorbesc cu René în franceză – mă simt atacată din toate părţile, pe un plan subtil, acolo unde nimic nu depinde de mine. Trebuie să reînvăţ să scriu româneşte, în mod creator, să mă arunc ca altădată în marele fluviu al limbii şi să mă simt ca un delfin jucându-se cu valurile mării."[18] În această luptă, uneori limba română nu o mai inspiră: "S-a petrecut ceva curios, pur şi simplu am uitt sunetele limbii şi acel fel care trebuie să fie al spiritului, de a respira o dată cu melodia limbii române."[19] La diferitele conferinţe pe care le ţine, G. Melinescu simte această luptă interioară care se intensifică de fiecare dată :

> *"Am vorbit liber [...] Şi nu e uşor să faci asta într-o limbă străină, care-mi va fi mereu străină orice aş face eu, pentru că dacă fondul intelectual şi chiar emoţional este comun tuturor oamenilor, felul de a fi al unui popor este greu de definit. [...] Esenţa vie a unui popor, geniul lui scapă tuturor. Când vorbesc în altă limbă decât cea maternă, când scriu, când dau conferinţe, mă mişc mereu pe un teren necunoscut. "*[20]

Această luptă creează o atmosferă "plină de paroxism lingvistic": "cu cel iubit vorbesc în franceză, limba iubirii noastre, cu ceilalţi în suedeză [...] Limba română e acum pe locul trei..."[21] Dar scrisul în limba franceză îi creează sentimentul dedublării:

> *Scriind într-o limbă de împrumut, dar apropiată inimii mele – este limba celui iubit de mine- mă simt o altă persoană, mult mai sobră şi cu darul de a mă bucura imens de lectura dicţionarelor. Simt că sunt mai aproape de un loc de unde au pornit toate limbile.*[22]

Permanenta sfâşiere între cele trei limbi pe care le foloseşte îi dau starea de « spânzurat » : " ...starea mea de « spânzurat » când trebuie să scriu în altă limbă. Strangulare resimţită prin propria limba maternă, care nu te lasă să pleci undeva fără să fie şi ea luată ca suport. "[23] A renunţa la limba maternă înseamnă a renunţa la sufletul său :

> *Lucru pe care eu nu-l pot face [*i.e. să renunţe la limba maternă pentru a se consacra definitiv suedezei] *şi care mă umple de angoasă pentru că sunt obligată să trăiesc mai departe schizofrenic, cu două limbi care parcă luptă pentru supremaţie. N-aş putea să « extirp » niciodată limba maternă, pentru că ea ţine chiar de sufletul meu. Se spune pe bună dreptate că natura este faţa lui Dumnezeu, şi limbile sunt sufletele popoarelor, prin care ele îşi exprimă chiar trăirile esenţiale ale vieţii.* [24]

Limba maternă este «un embrion de lumină», cu care ne naştem; e de natură divină şi, aşa cum nu putem renunţa la suflarea divină – imaterială, transcendentă, misterioasă, inexplicabilă -, tot aşa nu putem renunţa la limba mamei. Limba maternă este singura în care putem crea: "Trebuie neapărat să aud limba română vorbită, numai ea mă poate inspira şi-mi poate da aripi ca să « compun » şi eu ceva nou. "[25] Lupta celor trei limbi creează o stare de angoasă, o scindare a personalităţii, limba suedeză încercând să « elimine » limba maternă.

Concluzii

[18] *Ibidem*, p.66.
[19] *Ibidem*, p.264.
[20] Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez IV (1997-2002*), Bucureşti, Editura Polirom, 2008, p.35.
[21] Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez II (1984-1989)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2003, p.10.
[22] *Ibidem*, p. 34.
[23] Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez IV (1997-2002*), Bucureşti, Editura Polirom, 2008, p. 79.
[24] Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez III (1990-1996)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2004, p. 82.
[25] *Ibidem*, p. 279.

Cel care trăieşte experienţa exilului impus sau autoimpus va cunoaşte în permanenţă –oricât şi-ar repudia aceste trăiri- o tensiune interioară, o permanentă peregrinare – conştientă sau mai puţin conştientă – între *aici (spaţiul adoptiv)* şi *acolo (spaţiul matrice),* dar şi între limba maternă şi limba / limbile adoptate. Identitatea sa (culturală) se va configura pe măsură ce el va fi conştient de "bagajul" cultural pe care îl aduce din "prima viaţă" şi de valorile pe care le va descoperi şi adopta ca personale, din "noua viaţă". Configurarea identităţii culturale este un proces de durată, care presupune traversarea unor „etape" precum *adecvarea* comportamentului, inclusiv lingvistic, fără a fi anulate mărcile distincte ale personalităţii individului, fenomen ce ar duce la denaturalizare, şi *recunoaşterea / acceptarea* individului în noua comunitate, datorită valorificării potenţialităţilor creatoare.

Bibliografie

Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez I (1976-1983)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez II (1984-1989)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez III (1990-1996)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2004.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez IV (1997-2002)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2008.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez V (2002 -2006)*, Bucureşti, Editura Polirom, 2010.

Alexandrescu, S, *Identităţi în ruptură. Mentalităţi româneşti postbelice*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
Behring, Eva, *Scriitori români din exil 1945 – 1989*, Editura Fundaţiilor Culturale Române, Bucureşti, 2001.
Bucholtz, Mary, Hall, Kira, *Language and identity* în Alessandro Duranti (ed), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Blackwell Publishing Ltd , 2004.
Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicţionar de simboluri*, vol. 1-3, Editura Artemis, Bucureşti, 1994.
Christi, Aura, *Banchetul de litere. Dialoguri*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006.
Christi, Aura, *Labirintul exilului*, ed. a II-a, prefaţă de Nicolae Balotă, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2005.
Eliade, Mircea, *Jurnal I (1941-1969)*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.
Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei şi a disidenţei*, Editura Libra, Bucuresti, 1999.
Kramsch, Claire J., *Language and Culture*, Oxford University Press, 1998.
Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Editura Aula, Brasov, 2003.

„ACKNOWLEDGEMENT: This paper is partly supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU 80641"

LUDICUL ŞI FICŢIUNEA ÎN ROMANUL POSTMODERN. "TRAVESTI" DE MIRCEA CĂRTĂRESCU

Drd. Bogdan RAŢIU
Universitatea „Petru Maior", Tg.-Mureş

Interesul crescut arătat relaţiei dintre realitate şi ficţiune reprezintă azi miezul dezbaterilor privind textul postmodern; astfel că în studiul nostru, încercăm interpretarea romanului "Travesti" al lui Mircea Cărtărescu din următoarele perspective: mimesis/ anti-mimesis, ficţiune postmodernă, alteritate/ altruism, textualizare, poetica dublului, toate ridicate în termenii unei metafizici ludici şi mitici şi sub aspectul mundanului (Eugen Fink). Apelând la memorie şi imaginaţie, Mircea Cărtărescu construieşte un joc dublu într-un roman orientat spre rostirea contrariilor: minte/ suflet, feminin/ masculin, animus/ anima, eu/ celălalt, realitate/ ficţiune. Astfel, abordarea noastră va fi un dialog al "negocierii sensului", aşa cum a fost numită de Paul Cornea, oscilând între concepte artistice, atitudini şi manifestări care sunt în aparenţă paradoxale.

Cuvinte-cheie: *ludic, ficţiune, postmodernism, ,,negocierea sensului", contrarii*

Pornind de la certitudinea existenţei manifestării ludice permanente a scriiturii şi a imaginarului postmodern, considerăm că apelând la memorie şi la imaginaţie, Mircea Cărtărescu a construit un roman care joacă dublu spre un metadiscurs al confruntărilor: minte/ suflet, femeie/ bărbat, eu/ celălalt, realitate/ ficţiune. Astfel, demersul nostru va fi un dialog „înspre negocierea sensului"[1] cum spunea Paul Cornea, pendulând între concepte, atitudini şi manifestări artistice aparent paradoxale. Care este sursa predilecţiei pentru ludic şi care este configuraţia acestuia în postmodernitate? Cum se redeschide textul interpretării prin legătura ludic - ficţiune - dublu? Cum se configurează ludicul metafizic, cultural şi mundanitatea acestuia în romanul *Travesti*? Sunt întrebări cărora vom încerca să le oferim posibile răspunsuri influenţaţi fiind de abordări teoretice contemporane.

Romanul *Travesti*, scris de Mircea Cărtărescu, publicat sub formă fională în 1994 la editura Humanitas, şi în prealabil în *Lettre Internationale* în 1993, a fost receptat de critica literară ca un produs specific cărtărescian, care denotă un soi de menierism al scriiturii[2]. Romanul analizat în acesastă lucrare din punct de vedere tematic şi discursiv este o punte între opera *Nostalgia* şi *Orbitor,* ambele de interes crescut atât la publicul larg, cât şi la cel specializat. Romanul *Travesti* s-a bucurat de aprecierea publicul şi de vânzări numeroase poate şi datorită titlului cu tentă sexuală, şi datorită mondenizării ce apare în ecourile acestuia.

Vom porni în analiza noastră de la legătura dintre ludic şi ficţiune, considerând posibile trei atitudini teoretice desprinse din viziunea despre joc a filozofului contemporan, de origine belgiană Eugen Fink[3], din *Le jeu comme symbole du monde*: metafizic, mitic şi sub

---

[1] Paul Cornea, *Delimitări şi ipoteze: comunicări şi eseuri de teorie literară şi studii culturale*, traducere de Alin Croitoru şi Magda Răduţă, Ed. Polirom, Iaşi, 2008, p. 215.
[2] Ioana Pârvulescu, citată de Andrei Bodiu, *Monografie.Mircea Cărtărescu*, Ed. Aula, 2000, p. 48.
[3] *Teoreticieni clasici ai ludicului*: Kant, Schiller, Nietysche, Heidegger, Gadamer, Deleuze, Derrida, Spencer, Freud, Piaget, Bateson, Plank, Eisntein, Heisenberg, Schrödinger, Kuhn sau Feyerabend; *Contemporani*: Eugen Fink, Karl Groos, D W Winnicott, Richard Dawkins, Manfred Eigen, René Thom, Davind Bohm, Hans Vaihinger.

aspectul mundanităţii. Jocul reprezintă acum actul de implicare cosmică a omului. A elucida problema ontologică a jocului înseamnă să poţi surprinde combinaţia realizată din *a fi* cu *a părea*.

Interpretarea jocului se fundamentează pe ideea că acesta există ca „faire-comme-si", ca atitudine estetică a omului, pentru că repetă „seriosul vieţii" pe scena irealului. Jocul nu se epuizează în reproducerea mimetică a realităţii, ci face să izvorască noi posibilităţi. Creator fiind, jocul nu poate desfăşura facultatea sa creativă decât în domeniul irealului. Reflectarea mimetică este surprinsă de autor într-o speculaţie, realizând subtila disociere între real şi ireal prin intermediul imaginii. Imaginea este realul oglindit de strălucirea apei. Jocul ca imagine trimite atunci la altceva, dincolo de real, dincolo de el însuşi. Mihai I. Spăriosu la o analiză a textului filozofic a lui Eugen Fink[4], consemnează că pentru acesta *Irealitatea* este mai reală, fiind un mod de cunoaştere care se apropie mai mult de Fiinţă, astfel jocul omenesc este o ţesătură de realitate şi aparenţă, neexistând copii, imitaţii, ci din contră relaţii/ analogonuri simbolice. În acelaşi sens sub inflenţa lui Nietzsche, Vattimo afirma „că nu există fapte ci numai interpretări", adică imaginile devin obiectivitatea însăşi a lumii postmoderne[5].

Jocul cultural se instituie ca modalitate de reîntoarcere la sursele originare ale vieţii, ca mijloc de a se sustrage banalităţii cotidiene. Jocul cultural apare şi ca disimulare a raportului cu lumea, teatru al comunităţii. Odată implicat, jucătorul dispare, este acaparat de rol, nu se mai poate detaşa, fascinat de joc, şi acţionează inconştient. Ultima parte a cărţii este dedicată „mundanităţii jocului uman", acest act cu depline valenţe existenţiale este redat omului ca bucurie elementară de a trăi spre depăşirea propriei limite, ca fervoare a existenţei[6].

G. Vattimo scrie în acest sens, că arta acestei epoci ar fi una a oscilării, a jocului, a depoetizării, şi pornind în interpretarea unui roman postmodern, am considerat că perspectiva ludicului trebuie conturată în analogie cu ficţiunea, pentru a fundamenta cele două concepte în gândirea poetică de acum. Teoreticienii postmodernismului redescoperă ludicul[7] valorificând teoriile lui Nietzsche şi Heidegger. Din acest motiv este optimă viziunea filozofică, istorică şi onto-fenomenologică a lui Eugen Fink, care accentuează relaţia *Dasein-ului*/ fiinţei cu totalitatea fiinţării/ *Totul*.

Prima manifestare a ludicului în roman este în „umbra autorului, ascunsă-n sâmburele ficţiunii şi/ sau deasupra ei"[8], fiind o repartizare fragmentară a lumilor, o dublare a realităţii prin spaţii care se desemnează şi se întrepătrund unul peste celălalt. Eu la 34 de ani, eu la 17 ani şi toată adolescenţa mea, eu şi Lulu, eu şi Clara, eu scriitorul de atunci, de acum sunt toposuri ale *texistenţei,* care se developează în scriitură.

---

[4] Mihai I. Spăriosu, *Resurecţia lui Dyonisos: Jocul şi dimensiunea estetică în discursul filozofic şi ştiinţific modern*, Ed. Univers, Bucureşti, 1997, traducere şi cuvânt înainte de Ovidiu Verdeş, pp. 125-130.

[5] Gianni Vattimo, *Societatea transparentă,* Ed. Pontica, Constanţa, 1995.

[6] « Dans le jeu l'homme se transcede lui-meme, il dépasse les déterminations dont il s'est entouré et dans lesquelles, il s'est réalisé, il rend pour ainsi dire les décision irrévocables de sa liberté, il saute hors de lui/meme, il plonge dans le fond vital des possibilités originelles en laissant derrière lui toute situation fixeé il peut toujours recommencer et rejeter le fardeau de son histoire" în Eugen Fink, *Le jeu comme symbole du monde,* Ed. Les editions de minut, Paris, 1966, p. 228.

[7] Utilizăm adjectivul **ludic**, în detrimentul celui de joc sau de **paideia**, luând în considerare cele expuse de Huizinga „Am simţit tot timpul nevoia să dispun de un adjectiv corespunzător substantivului joc şi care să însemne ... ceea ce ţine de joc sau de joacă" în *Homo ludens*. Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 31. Consemnăm şi diferenţa **ludic** – **paidia** pentru o certificare conceptuală, astfel după Roger Caillois în *Les jeux et les hommes* Gallimard, Paris, 1958 - paidia este ceea ce ţine de copil, joacă, divertisment, este o manifestare spontană a ludicului, având capacitatea de a exprima în cuvinte exuberanţa fericirii, puterea de improvizaţie şi veselia, nevoia de agitaţie, de vacarm.

[8] Mircea Ţuglea, „Proza lui Mircea Cărtărescu", în rev. *Vatra,* 1997, pp. 90-92.

Distanţa dintre scriitori poate nu e la fel de mare ca între personajul principal, Roberto de la Grive, şi cel al naratorului modern din romanul lui Umberto Eco, *Insula din ziua de ieri*, unde sunt cel puţin trei sute cincizeci de ani; dar are o simbolistică aparte prin includerea în cifră a dublului (reflectat mai apoi şi în „oglinda aburită"). Percepţia realului este suspendată în roman prin mişcările himerei, textul postmodern permiţând organizarea originală a materialului trăit:

> „Au fost două linii care mergeau paralel şi pe care le-am silit să conveargă: cea a surorii şi cea a lui Lulu. Prima cu soluţia în camera secretă, cealaltă în cuibul păianjenului. Amândouă trimit acum către marele androgin. Iar backgroundul realist este sugerat de împingerea dramei mai adânc în trecut, de unde schema dezvoltării acestui caz clinic ar fi aşa: 4 ani- operaţie de stabilire a sexului unui hermafrodit congenital; 7 ani – seducţia (lui Dan Nebunul), 17 ani – formarea scenariului paravan, stând în relaţie simbolică şi metaforică cu drama «reală»; 34 ani – vindecarea prin anamneză. Asta-i coloana vertebrală, dar esenţialul este descrierea lumii adolescenţei, a fantasmelor legate de ea, a misticii unei creşteri fără limite până la spargerea categoriilor minţii." (*Jurnal*, p. 312)

În cazul unui discurs antimimetic, cum e cel din *Travesti* se poate vorbi de o coexistenţă a entităţilor reale şi ficţionale prin care se amalgamează impresii şi idei aduse la lumină de către amintirea unor obiecte, autorul fiind „un regulator al fictivului"[9].

Inscriptorul de la 34 de ani propune o raportare la spaţiul închis al textului (imaginea păianjenului, a hipnologiei) şi spre spaţiul deschis care conturează lumi reale multiple, pornind de la lumile aflate la îndemână[10] (întâmplările din adolescenţă, tabăra de la Budila), de aici, potenţându-se alteritatea lumii ficţionale[11] spre o ontologie a ficţiunii. Imaginarul este astfel o realitate reconstruită printr-o funcţie cognitivă, afectivă, dar şi anamnetică, neuitând cu menţiunea că primele concepte la care se raportează conştiinţa, denotă structura sa dual prin care se ficţionalizează sau se creează idei în vederea înţelegerii lumii(lor). Victor explorează şi reflectă experienţa trăită în timp (istorie) printr-o imaginaţie productivă în sens kantian. Toată imaginaţia simbolică a celui care scrie la 34 de ani este produsă ca într-o *scriptogonie*:

> „Eram, da, în Cartea atâta visată, eram Prinţul-Spermie gata să-şi îmbrăţişeze Prinţesa-Ovul în cerul pur al Celei-mai-frumoase-poveşti-de-dragoste, în nunta totală, în adevărul ultim şi orbitor" (p. 135)

Scrisul produce efectul de *mirroir*, iar la maturitate, scriitorul reuşeşte să recreeze legătura dintre text şi realitate (textualitate), şi asta pentru că problema ficţiunii şi a realităţii din textul postmodern se află în strânsă legătură, iar "din momentul în care realitatea a fost transpusă în discurs, nu mai există nici o prăpastie care să despartă textul de lumea reală"[12].

Scriitorul suferă de „chinul lucidităţii", iar scrisul devine „adevărata existenţă", pe fondul conştientizării hiatusului care se află între el şi ceilalţi; care se vor mulţumi cu ceea ce văd şi cunosc la prim nivel, şi el, un Argus al lumii sale:

---

[9] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1996.

[10] Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Ann Arbor: The Harvester Press, Michighan, 1978, pp.7-17 „the making is re-making".

[11] v. Toma Pavel, F. Jameson, Brian Michael.

[12] Steve Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999, p 172.

„Ceilalţi vor trăi, vor iubi, vor face copii şi vor crăpa fără să aibă habar că în afară de fericirea lor imbecilă mai există pe lume şi alte lucruri"(...)"parcă aş fi băut un milion de cafele şi fiecare celulă a muşchilor mei ar fi căpătat creier şi ochi şi ar fi devenit capabilă să-şi privească moartea în faţă" (p. 118).

Scriitura şi statutul ontologic al ficţiunii este oferit de narcisismul estetic „eu eram omul spiritului, ei oamenii cărnii, eu cel care citea şi care avea să scrie textul ce va substitui lumea" (p. 18). Victor „merge încet cu povestirea", aşa cum ar spune William Faulkner „a trăi" devine sinonim cu „a povesti" pentru el, iar conceptul de identitate se formează prin întrepătrunderea discursurilor pe care le formează. Scriitorul este atent în scriere „pentru că rana e profundă şi durerea săgetează până şi din cele mai banale amănunte, în jocul ăsta căruia nu-i ştii regulile şi în care nu ştii să desparţi esenţialul de banalitate". Preluând ideea lui André Green, putem avansa ideea că obiectele autorului sunt produse ale narcisismului creator şi sunt oglindite într-un altul[13]. În modul acesta scriitorul dă viaţă unei poetici a reflectării, unui logos narcisic dezvoltat pentru altul, căci imaginarul este construit printr-un analogon simbolic cu exacerbări ale alterităţii. Spre deosebire de poezie, în proza lui M. Cărtărescu oglinda deformează lumea şi o zămisleşte ea însăşi în imagini,accentând şi importanţa reflectării şi refractării. Căci ludicitatea cromaticii, a viziunii ce se naşte este orientată în balans spre real şi ireal, cu suscitarea mediului intern (a visului, a himerei) care fundamentează labirintul şi opulenţa barocă[14].

„Înlăuntrul ei, textuantul se autodevoră, coase şi coase în propria scriitură narcisică"[15], semnul este corporal, este de aceeaşi natură cu propria lui fiinţă şi are forţa de a defila în pas de marş cu o certitudine a clădirii în irealitate/ labirint**:**

„toate câte aveam să le mai deschis, ca să-mi apară în faţă alte camere sinistre, alte culoare posomorâte, alte lumi de neâinţeles, prima uşă a vulvei însângerate şi ultima uşă a sudorilor agoniei, marea uşă a marii Intrări, căutată peste tot şi întotdeauna, uşa fiecărei răni pe corpul meu de mizerie a avut-o..." (p. 127)

Într-un moment „negativ al operei" (Leiris), dar nu în sensul de carenţă creativă (pentru că inclusiv jurnalul este o viziune la M. Cărtărescu!), ci de imobilitate a nebuniei, autorul instaurează un dialog intern cu actul scrierii:

„Lulu la pagina 75. Scriu încet, îmi iese câte un fragment, e o înşiruire de poeme în proză de fapt, dar mult altceva decât m-ar satisface pe mine. It's to personal. Un complex psihic convertit într-o povestire obiectivă- aste ar fi trebuit să fie (ca REM-ul); a ieşit în loc de aşa ceva o confesiune frenetică, jenantă, de o subiectivitate care merge în psihologic până la indecenţă, iar în stilistic până la lirism. Lulu, iată-l, o inadecenţă lirică, tot ce poate fi mai rău. Cu toate acestea, mai poate fi salvată la sfârşit. Dar nu am destulă nebunie" (*Jurnal* p. 102)

Jurnalul său ne ajută în înţelegerea că ludicul din *Travesti* este unul condus de nebunie creatoare, de efortul suprem de a redoscperi *psyché*-ul, subiectivitatea, care se desăvârşeşte în opera ficţională. Cum? Prin vise, reverii, obsesii, himere ale Totului, care aşa cum afirmă

[13] *le double narcissique* – construcţia narcisiacă altuia "tout écrivain est pris entre le double et l'absent" A. Green, *Narcissisme de Vie. Narcissisme de Mort*, Édition de Minuit, Paris, 1973.

[14] In acest sens a afirmat şi Alex. Ştefănescu că Mircea Cărtărescu este miliardarul de imagini, în analogie directă cu Ilarie Voronca (în *Istoria literaturii romane contemporane 1941-2000*, Ed. Masina de Scris, Bucureşti, 2005), dar trebuie menţionat că e vorba de o imagine, un simulacru care dă impresia de deschidere, de adecvare la stările lumii.

[15] Gheorghe Iova, « Despre text, Cititorul, Acţiunea textuală », în *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999, pp. 290-304.

Freud[16] sunt travestiuri ale subconştientului prin care sunt aduse la suprafaţă în mod distorsionat mesajele. Deghizarea satisface metamorfoza specifică unei *theologia ludens*, în care se înglobează *la vida es suenõ* (lumea ca vis) şi *mundus est fabula* (lumea ca poveste) şi *theatrum mundi* (lumea ca teatru), specifice celor trei tipuri de joc care se implică în roman. Prin metamorfoză şi lume ca teatru se opune în textul nostru dionisiacul şi luciditatea, forţa perturbatoare şi manifestarea scripturală „Victor îşi scrie jurnalul adresat jumătăţii sale masculine, solare, înverşunându-se împotriva propriei jumătătţi feminine, abia bănuite, dionisiace” [17].

Eul se joacă în continuu, este avid să sfideze convenţiile, îşi născoceşte personaje şi lumi, dar, îndeosebi, se lasă pradă cuvintelor, într-un spectacol ludic în care mesajul se formează în propria acţiune a limbajului.

În interiorul jocului mitic, se regăseşte o dublă relaţie între lume şi intramundan la nivel vizibil şi la nivel ascuns după ideea lui Eugen Fink. Reîntoarcere la adolescenţă a scriitorului nu va clarifica în totalitate propriul demers existenţial, aşa cum observă şi Andrei Bodiu în monografia dedicată autorului „adolescenţa va rămâne un teritoriu ambiguu, amestec de pasiune şi frustrare, de dezgust şi participare şi timp al trăirilor la cea mai înaltă tensiune”. Aşa cum pentru Gabriel Garcia Márquez, a avut un rol decisiv transformarea lui Gregor Samsa într-un gândac, conducând spre o parabolă a alienării, şi pentru Victor, *Metamorfoza* lui Kafka devine un posibil model atitudinal. Spectacolul adolescenţei sale trece prin antonimii specifice vârstei, de la echilibru şi demnitate, la vulgaritate şi sexualitate exacerbată. Adolescentul lui Cărtărescu este pe alocuri într-un soi de revoltă pură, trimiţând la romanul lui Salinger – *De veghe în lanul de secară*, dar în acelaşi timp include şi experienţe deviante care sunt absorbite cu totul în mintea, trupul şi sensibilitatea sa[18]. Dorinţa adolescentului este de a deveni un nou întemeietor al cărţii, deţinând cu o etică de scriptor, fiind în raport cu scriitorul de la 34 de ani, fapt interpretat mai sus în prima manifestare a jocului. Aceasta ne conduce la concluzia existenţei unor *circumvoluţii textuale* propice ludicului, care se întrepătrund tematic prin imaginea obsedantă a păianjenului:

> „cineva îmi locuia ţeasta, era repliat în sine, acolo, în spaţiul neted dintre oasele craniului.... Am ştiut atunci că în creierul meu locuia un mare păianjen, că îi fusesem dat lui, pradă vie şi paralizată, că el mă sugea şi se-ngrăşase nefiresc din substanţa venelor şi zgârciurilor şi sângelui şi scoarţei mele cerebrale, din amintirile mele adevărate şi false, din frica şi din bucuria mea, din poemele mele şi din reveriile şi din visele mele” (p. 62)

Prin componenta scriitoricească inventivă şi ludică, Victor nivelează reliefurile şi şanţurile de separare a realului de reverie, a concretului de abstract, a trecutului de prezent, accelerând până la paroxism când EL şi EA devin unul în ascunzişurile trupului anatomic.

Personaj timid, lăsat deoparte de ceilalţi de cele mai multe ori, era „un puştan care avea în cap doar literatură înghiţită pe nemestecate” având de atins un absolut impus de sine

---

[16] Sigismund Freud, *Interpretarea viselor*, Ed. Trei, Bucureşti, 1998.

[17] Mihaela Ursa, „Mircea Cărtărescu - portret al artistului înainte de maturitate”, în *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999, pp.85, 86. În legătură cu masca la Nietzsche, Maria Vodă Căpuşan atrage şi ea atenţia asupra opoziţiei dintre conştiinţa lucidităţii şi trăirea dionisiacă specifică unui *theatrum mundi*, v. *Dramatis personaei*, Ed. Dacia, Cluj, 1980, p. 195.

[18] Adolescenţa ca temă postmodernă se regăseşte şi în cartea veşnicei adolescentine Simona Popescu *Exuvii*, *Lizoanca la 11 ani* de Doina Ruşti, dar şi înainte la Mihai Eminescu – *Sărmanul Dionis*, Ion Negoiţescu – *Straja Dragonilor*, Robert Musil - *Rătăcirile elevului Törles*, Mircea Eliade – *Romanul adolescentului miop*, Titu Maioresu – *Jurnal*, Giovanni Papini, Tolstoi, James Joyce, Simone de Beauvoire, Marin Preda etc.

„să mă înalţ deasupra umanului". De aceeaşi adolescenţă aflată sub semnul citatului literar, Mircea Cărtărescu povesteşte şi într-un interviu realizat în 2010[19]. Aproprierea dintre cele două adolescenţe derivă din dorinţa autorului de a reconstrui realităţi prin intermediul imaginaţiei, iar „efectul de real" se resimte deoarece opera literară este investită cu propria ei realitate.

Victor are reverii erotice care nu sunt pe placul său, deoarece sunt modele de degradare a fiinţei umane, sperând într-o atingerea a statutului de fiinţă androgină. Idealul erotic al personajului îl găsim în apropierea lui:

> „Stăteau goi, culcaţi pe spate, sub soarele fierbinte, ţinându-se de mână şi privindu-se-n ochi. Un abur de naivitate şi nevinovăţie le aurea feţele de copii şi totul era ca dintr-un vis vechi, care-ţi vine brusc în minte când stai în pat, după-amiezele.... icoana aceasta a unui erotism mai înalt mi se revela acum, barocă şi mişcătoare: doi tineri privindu-se-n ochi într-o vale plină de flori" (p. 46)

Erotismul superior al adolescenţei pe care îl conştientizează Victor, deşi rămâne în banalitate, poate conţine în termenii lui Octavio Paz „o poetică trupească"[20], o metaforă a sexualităţii un spectacol, un dublu al propriului travesti. Căci atât erotismul extern, cât şi cel de pe „ţeasta" sa „este creaţie şi distrugere", este „sex, natură; fiind o creaţie şi având funcţii în societate, este cultură (*s.n.*)", astfel la nivelul cultural al ludicului, dinamica eului ficţionalizează erotismul adolescentin, devenind o monografie a sfârşitului de clasa a unsprezecea, care prelucrează discuţiile juvenil-obscene în antiteză cu discreţia lui Victor. Autoreferenţialitatea adolescenţei, a acelui grad zero al obsesiei ce se ficţionalizează, este o exersare ludică a relaţiei referinţă – text; ea oferă posibilitatea discursului de a fi dublu reprezentat: ca mesaj propriu-zis şi în final ca mesaj care vorbeşte despre sine. Printr-un joc anamnetic, eul ajunge la originea monstruoasă, pe care acum o resimte ca pe o acuză permanentă, de aici provenind şi nostalgia faţă de „nefericirea încântătoare a traumei originare"[21].

Jocul mundanităţii apare încă din prima pagină unde se impune dublul ca atitudinal, într-o perpetuă devenire a raportului identitate-alteritate, mascată în travesti. Prin adresare către dublu (implicit forma amicală „Prietene" la nivel retoric numeşte o dublă relaţie – cu Victor şi cu Lectorul, reţinând că relaţia autor-cititor este deci schimbată, cel din urmă devenind co-participant la dezvăluirea unor sensuri). În acelaşi sens, Adrian Oţoiu[22] numeşte începutul din roman „o deschidere patetică" prin care *tu*-ul postmodern reface eul naratorului. Oglinda regăsită deseori în roman (cu deviere simbolică spre *fântână, tablou, televizor*) este un instrument al introspecţiei, iar imaginea neclară „aburită" denotă prăpastia dintre eul scriitor de la 34 de ani, şi cel din adolescenţă, idealist. Se cuvine să aducem aici o lămurire asupra ludicului la Mircea Cărtărescu care nu este supraetajat, sau pe fragmente dispersate, ci

---

[19] Interviu preluat de Florentina Fântânaru în cadrul emisiunii *Dincolo de aparenţe*, 13 iunie 2010, Antena2 Tv: „Eram puţin dur cu colegii mei, le vorbeam foarte direct, uneori pe muchia unui ton ofensator, eram destul de arogant pentru că mă consideram un ales într-un fel. Eram un fel de Adrian Leverkühn, eram un ales care nu trebuia să aibe de-a face cu oamenii obişnuiti. Eram în acelaşi timp extrem de timid dar şi plin de sine", a spus Mircea Cărtărescu.

[20] Octavio Paz, *Dubla flacăre. Dragoste şi erotism*, traducere de Cornelia Rădulescu, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2003.

[21] Vladimir Jankélévitch, *Ireversibilul şi nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998, p.159.

[22] *C.f.* Adrian Oţoiu, *Ochiul bifurcat, limba saşie. Proza generaţiei '80. Strategii trangresive*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 207.

se construieşte prin plăci textual-tematice ce se interesecteză permanent într-un proces de devorare şi corespondenţă, pentru că după acum atrage atenţia şi Eugen Fink aceasta este trăsătura sa fundamentală, iar oglinda este gândită ca o deschidere-luminătoare ce permite fiinţării să ajungă la prezenţă. Dacă oglinda este un mod de revărsare exterioară, travestiul apare din dorinţa sondajului interior într-o gemelaritate a femininului şi a masculinului care se învaţă, se exersează în timp.

Interpretarea acestui joc al eurilor poate fi abordat, atât din perspectiva lui Starobinski, cum e cazul lui Adrian Oţoiu, care ajunge la concluzia că nu este formă propriu-zisă de alteritate în cadrul romanului, cât şi din prisma interiorizării travestiului, căci după cum vorbeşte şi Passias în postmodernitate „cititorul înregistrează vizual tu, dar percepe în mod logic eu"[23], iar travestiul şi masca sunt obiectivizări ale fiinţei aflate în opoziţie, specifice reflectării de sine. În acest sens şi criticul Andrei Bodiu afirma că „atitudinea personajului faţă *cu lumea* e una contradictorie. El îşi pledează sieşi luciditatea, dar este un Cavaler al Himerei, transferând tot necunoscutul, toate temerile asupra lui Lulu". Când vorbim de alteritate în cazul acestui roman, considerăm că trebuie să ne sporim atenţia, căci *jocul cu măşti* (Zumthor) construieşte atât alteritate, cât şi altruism.

Propunem traducerea himerei, a travestiului prin trei paradigme: EU - Victor - alter-ego (cu rădăcină în mine) - narator personaj, EU - Lulu - altul - travesti, EU - Clara - altruism (ceea ce este diferit de mine, dar îl pot înţelege) - idealitate[24]. Victor se vindecă prin ghicirea propriei intimităţi refulate în scriitură, în propria textualizare subiectivă[25] prin fracturarea corpului în părţi constituite ale unei viziunii de *duble story* printr-un imaginar al corpului supus aparenţei şi contemplaţiei, şi implicit la deformarea şi inventarea altuia (LULU femeiesc / bărbătesc). Travestiul interior induce artificialul, o altă formă de ficţiune identitară. La nivelul ludicului mundan, autorul simbolizează printr-un ludic metafizic, într-o încercare de simbolizare a obiectelor ce (ne) mobilează trupul.

Toate piesele trupului se leagă şi se suprapun, se convertesc şi se crispează în derularea travestiului, într-un mecanism somatic cerebralizat. Imaginarul travestiului corporal impune camuflarea şi ficţionalizarea în diverse forme, grade şi proporţii din registrul altuia, atât pentru actant, cât şi pentru spectator:

> „Există undeva o lume aeriană, scânteietoare, o lume a fericirii adevărate şi fără sfârşit, aflată dincolo de bolta albastră, aşa cum deasupra muşchiului curbat al diafragmei peste colcăiala de maţe pestilenţiale şi de sexe obscene, se află arhitectura solemnă a plămânilor şi inimii, peste care se înalţă orbitor, ca o cupolă peste bazilica organică, briliantul moale al creierului" (p. 69)

În nuditatea propriei fiinţe, eul reuşeşte să îşi asume cu o anumită agresivitate travestirea; este o acumulare de gesturi interioare (de)jucate de visceralitatea aflată într-o transparenţă voită:

> „Tulburarea care se învârtoşează ca un sirop gros în ţeasta mea îmi coboară în oasele nasului, în vertebrele gâtului şi-mi invadează pieptul cu ceva roz şi lipicios, de parcă

[23]citat de McHale Brian, *Ficţiunea postmodernă*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2007, p. 92.
[24] Adaptare după fundamentările teoretice ale lui Baudrillard şi Guillaume, *Figuri ale alterităţii*, traducere de Ciprian Mihali, Ed. Paralela 45, Bucureşti, 2002.
[25] Buxton, Jacki, „*What's Love Got to Do with It?' Postmodernism and Possession"* in *English Studies in Canada*, vol. 22, Nr 2, iunie, 1996, p. 218, apud. Carmen Borbély, *Theriomorphic bodies,* în *Caiete Echinox - Imaginarul European,* Ed. Dacia, Cluj, pp. 425- 444.

imaginea lui Lulu ar curge în culori amestecate, în ochi daţi cu un rimel unsuros". (p. 117)

Autorul se joacă cu lectorul, îl convinge de existenţa „ei" în el pentru ca mai apoi în imaginea din oglindă, să regăsească dublulul ca într-un portret al eului debarasat de Lulu. Menţionăm aici, conduşi fiind de ideile lui Gadamer[26] că cel care este travestit nu doreşte să fie recunoscut, ci să apară şi să treacă drept altcineva. Astfel, cel care joacă în acest mod tăgăduieşte continuitatea sa cu sine însuşi. În realitate, el îşi rezervă sieşi această continuitate, refuzând-o celorlalţi pentru care joacă. Toată regăsirea se produce în spaţiul propriei intimităţi, într-un topos al privilegiului de a fi sincer în fiinţă şi trup, de fi dezgolit şi lipsit de ruşinea unui „a fi" aflat în amiciţie cu vederea.

Schimbarea de spaţiu mimează reflectarea din sine în vis, cu repatrieri în realitate; e un du-te vino în labirintul detaliului răsfrânt în propria forţă semnificativă.

Căutarea dublului devine un joc al altruismului prin apariţia antinomiei solar-nocturn / Victor-Clara, „Clara se uita la noi, când la unul, când la celălalt". Această antinomie pliază două firi diferite, dar care se acceptă şi devin într-o intercomprehensiune, chiar intercunoaştere produsă înspre paradisul din mijlocul pădurii şi mai apoi în vizualizarea iubirii banale dintre cuplul solar, Clara şi Savin:

> „până la urmă fascinaţia acestui loc de o frumuseţe ireală ne paraliza şi rămâneam multă vreme tăcuţi... trăiam o tulburare liniştită, acceptam firescul unui erotism inocent... în acea vale gândirea trecea în eros şi erosul în gândire" (p. 83).

Naratorul e gata în final „să se despartă de el, rămânând să trăiască într-o normalitate perfectă, egală şi searbădă"[27] prin transgresarea rolurilor de sex din final, prin detaşarea de trauma trăită cu Lulu, privindu-şi alter-egoul juvenil în oglindă.

Formele pe care le preia ludicul în *Travesti* sunt determinate de o pedagogie a lecturii pentru că se porneşte dintr-o metalepsă auctorială şi se concretizează în momentul în care jucătorul (lectorul) se apleacă asupra jocului imaginaţiei, îmbinate într-o metaforă ludică care transfigurează legătura dintre eul scriitural şi lume. Imaginarul constituie ficţionalitatea, ambele aflate sub ambiguitatea şi riscul care provoacă existenţa lor în text. Ludicul metafizic a condus prin aventura limbajului simbolic şi prin autorul fictiv un punct de sprijin înspre ficţionalizare, spectacolul lumii fiind substituit cu spectacolul sinelui. Jocul mitic sau cultural este o reîntoarcerea la adolescenţă, o lume reflectată care măreşte fondul acţional al lumii printr-un narcisisim dornic de complinire în mundanitatea jocului prin alteritate, travesti, dublu şi altruism.

Bibliografie selectivă:

Baudrillard,J., Guillaume, *Figuri ale alterităţii*, traducere de Ciprian Mihali, Ed. Paralela 45, Bucureşti, 2002

Bodiu, Andrei, *Monografie Mircea Cărtărescu*, Ed. Aula, Braşov, 2000

Braga, Corin (coord), *Caiete Echinox - Imaginarul European,* Ed. Dacia, Cluj, 2008

Cărtărescu, Mircea, Jurnal I, *1990-1996,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2001

Cărtărescu, Mircea, Travesti, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994

[26] Hans Gadamer, *Adevăr şi Metodă*, Ed. Teora, Bucureşti, 2001, p. 93.

[27] Andrei Bodiu, *op. cit*., p. 49.

Connor, Steve, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999
Cornea, Paul, *Delimitări şi ipoteze: comunicări şi eseuri de teorie literară şi studii culturale*, traducere de Alin Croitoru şi Magda Răduţă, Ed. Polirom, Iaşi, 2008
Crăciun, Ghoerghe, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999
Fink, Eugen, *Le jeu comme symbole du monde*, Ed. Les editions de minut, Paris, 1966
Foucault, Michel, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1996
Freud, Sigmund *Interpretarea viselor*, Ed. Trei, Bucureşti, 1998
Gadamer, *Hans, Adevăr şi Metodă*, Ed. Teora, Bucureşti, 2001
Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Ann Arbor: The Harvester Press, Michighan, 1978
Green, A. *Narcissisme de Vie. Narcissisme de Mort*, Édition de Minuit, Paris, 1973
Jankélévitch, Vladimir, *Ireversibilul şi nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998
McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernă*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2007
Oţoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba saşie. Proza generaţiei '80. Strategii trangresive*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2003
Paz, Octavio, *Dubla flacăre. Dragoste şi erotism*, traducere de Cornelia Rădulescu, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2003
Spăriosu, I. Mihai, Resurecţia lui Dyonisos: Jocul şi dimensiunea estetică în discursul filozofic şi ştiinţific modern, Ed. Univers, Bucureşti, 1997, traducere şi cuvânt înainte de Ovidiu Verdeş
Ţuglea, Mircea, „Proza lui Mircea Cărtărescu", în rev. *Vatra*, 1997, pp.90-92
Ursa, Mihaela, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999
Vattimo, Gianni *Societatea transparentă,* Ed. Pontica, Constanţa, 1995.

ORATORUL RELIGIOS NICOLAE STEINHARDT

Drd. Carmen OLTEAN
Universitatea „1 Decembrie 1918", Alba Iulia

Lucrarea prezintă specificul predicilor monahului Nicolae Steinhardt ,publicate în volumul ***Dăruind vei dobândi.Cuvinte de credinţă****. Îmbinând elementele literare cu mărturisirea de credinţă ortodoxă, discursul de amvon steinhardtian se adresează în primul rând intelectualilor care vin spre credinţă pe căi culturale, într-un sistem totalitar care îngrădeşte libertatea omului . Predicile din acest volum, împărţite în două categorii:teologico-morale şi teologico-sociale ,propun un mod de viaţă cu totul nou, aducând un posibil răspuns la întrebarea:Care este reţeta fericirii?*

Cuvinte-cheie: *religie, predici teologico-morale, predici teologico-sociale*

Între feţele bisericeşti care au găsit curajul de a înfrunta regimul comunist ,un loc aparte îl ocupă monahul Nicolae Steinhardt, care , chiar dacă nu a fost preot ,s-a impus ca un predicator de o valoare excepţională prin volumul *Dăruind vei dobândi*, „ cartea cu cel mai fericit impact în rândurile intelectualilor, indiferent de vârstă şi preocupări.[1]

Probabil singura comparaţie posibilă a predicatorului monah Nicolae Steinhardt cu vreo personalitate teologică contemporană ,este cu mitropolitul Bartolomeu Anania. Cu toate acestea, predica monahului Nicolae se diferenţiază de tot ce există în omiletica românească, prin faptul că lasă la o parte regretabila fixare într-un anumit model preferat de „ aprinzătorii de lumânări", îndreptându-se către un public care vine dinspre cultură spre credinţă.

Ca şi lui Steinhardt odinioară ,acestui public i s-a activat interesul sau predispoziţia spre cele duhovniceşti pe căi culturale sau literare. Steinhardt nu a răspuns în predicile lui doar aşteptărilor religios-morale ,ci şi celor intelectuale. Un intelectual care păşeşte în Biserică doreşte să simtă o intensă trăire religioasă dar şi o deschidere culturală pe măsură din partea clerului, de orice confesiune ar fi el. Să ne aducem aminte de episodul iudaic prin care au trecut în tinereţe Steinhardt şi Emanuel Neuman. Nu doar că Sinagoga li s-a părut un spaţiu destinat recitării mecanice a unor rugăciuni, dar nici rabinul nu s-a ridicat la nivelul aşteptărilor culturale ale celor doi intelectuali, iar acesta a fost momentul ruperii celor doi de Sinagogă.

Predicile monahului Nicolae, publicate pentru prima oară în volumul *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credinţă*, în 1992, au cunoscut de atunci mai multe reeditări (patru ediţii la Editura Dacia, o ediţie la editura Mânăstirii Rohia în 2006, o ediţie la editura Humanitas şi ediţia din 2008 cuprinsă în integrala Steinhardt). Reeditările au fost determinate de impactul acestui volum asupra publicului interesat de credinţă, dar neobişnuit cu ieşirea dintr-o anumită banalitate pompoasă şi fals smerită a discursului de amvon.

Adevărate eseuri teologice, predicile lui Steinhardt reuşesc să se scuture de cenuşiu şi să trezească interesul receptorilor. Prin ce anume? Prin conectare la realităţile contemporane, prezentându-l pe Hristos ca pe contemporanul nostru şi dând viaţă personajelor biblice care îşi depăşesc condiţia de „fiinţe de hârtie". Acestea sunt trăsăturile specifice ale discursului omiletic steinhardtian, cărora li se adaugă faptul că autorul lor trăieşte pe viu tot ceea ce spune

[1] Vasile Gordon, *Introducere în omiletică*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2001., p .186.

şi crede cu tărie că Hristos „ stă la uşă şi bate însă cheia e pe dinăuntru” ,răspunsul depinde de fiecare dintre noi.Volumul de predici cu titlul *Dăruind vei dobândi .Cuvinte de credinţă* este un ghid teoretic şi practic pentru fiecare creştin confruntat cu ispitele acestei lumi şi hotărât cu sinceritate să lupte pentru mântuirea sa.

Iată cum defineşte părintele Nicolae discursul de amvon, într-un text dedicat începerii Marelui Post: „Ce este predica? O lecţie pe care asemenea profesorului în clasă, preotul ori monahul o dă, iar enoriaşii asemenea elevilor o ascultă? Cred că nu. Predica nu este numai un cuvânt de învăţătură ci şi o profesiune de credinţă a celui ce o rosteşte, o mărturisire a sa care îi dă în vileag părerile, firea, personalitatea. Este şi o lucrare în doi, o conlucrare, o împreună lucrare a vorbitorului şi publicului, un crez grăit pe două glasuri: unul, ce-i drept, mut, dar făcându-şi simţită cu putere prezenţa[2].Ea impune o împreună- reflecţie asupra întrebărilor iscate de textul evanghelic şi apostolic pus în discuţie. Este vorba aşadar de o comunicare între vorbitor şi ascultător şi de necesitatea ca vorbitorul să-şi nuanţeze discursul în funcţie de reacţia ascultătorilor.

George Ardeleanu[3] consideră predicile monahului Nicolae, predici atipice ,cu o extraordinară mobilitate în interiorul canoanelor .Criticul identifică mai multe strategii de sincronizare la exigenţele modernităţii ,printre care cele mai importante ar fi deschiderea culturală şi substratul ideologic subversiv.Ca model retoric ,regia predicilor lui Steinhardt ar fi inspirată de Meister Eckart ,pentru că foarte multe dintre ele încep cu o afirmaţie şoc , urmată de argumente nimicitoare şi de o iluminare ,de o clarificare finală. Alte posibile modele oratorice, laice de data aceasta, întâlnim în *Monologul polifonic* ,portrete în care putem identifica un fel de „imagine în oglindă ” a monahului-predicator: Istrate Micescu şi Nae Ionescu.

Ce au în comun cele două personalităţi evocate, cu felul de a vorbi al monahului Nicolae, cel care în mica biserică de le Rohia reuşea să capteze deopotrivă atenţia şi interesul călugărilor, ţăranilor maramureşeni sau vizitatorilor orăşeni rămaşi la sfintele slujbe?-vorbirea *cu putere*, acel har deosebit care le permitea să ajungă nu doar la mintea ci şi la sufletul ascultătorilor mai mult sau mai puţin familiarizaţi cu tema, însă cu toţii luaţi prin surprindere, scuturaţi, scandalizaţi, impresionaţi. Se revine deci la acelaşi lucru din definiţia dată predicii de către monahul Nicolae: o conlucrare, un crez grăit pe două glasuri, o convorbire a oratorului cu publicul său sensibilizat, adus pe aceeaşi lungime de undă.

Dacă ar fi să clasificăm predicile volumului în funcţie de conţinutul acestora, atunci o schiţă a acestei clasificări ar putea să împartă predicile în **teologico-morale** şi **teologico-sociale**. Steinhardt subliniază de câte ori are ocazia necesitatea unei vieţi în care morala să se transforme într-un nou mod exigent de a te raporta la tine şi la ceilalţi ,însă nu ezită în plină epocă comunistă să vorbească pe şleau, atacând regimul totalitar care agresează atât individul cât şi colectivitatea .Pe scheletul teologic al predicii găsim grefate elemente de filozofie ,fizică ,morală , istorie dar mai ales literatură ,care toate sunt chemate să „tragă spuza la vatra teologului”.

Ce deosebeşte un discurs de o predică? – prezenţa lui Hristos care, aşa cum spunea protestantul Kierkegaard, caută să vadă dacă ceea ce spune vorbitorul este oglinda sufletului

[2] N Steinhardt (Monahul Nicolae Delarohia), *Dăruind vei dobândi*. *Cuvinte de credinţă.* Ediţie îngrijită, note, studiu introductiv şi referinţe critice de Ştefan Iloaie. Repere biobibliografice de Virgil Bulat. Indici de Macarie Motogna, Mănăstirea Rohia ,Iaşi, Editura Polirom, 2008, p.531.

[3] George Ardeleanu ,*N.Steinhardt şi paradoxurile libertăţii .O perspectivă monografică*, Bucureşti, Editura Humanitas ,2008 ,pp.232.

său, a faptelor săvârşite de el. Convingerea profundă a lui Steinhardt este că un creştin trebuie să-şi mărturisească credinţa, căci „ cu inima se crede spre dreptate iar cu gura se mărturiseşte spre mântuire” (Rom. 10,10) , iar dacă în sprijinul credinţei vin ştiinţa şi cultura, cu atât mai bine.

Paginile predicilor sunt pline de nume sonore pe care monahul Nicolae le cheamă în ajutor pentru a-şi argumenta cuvintele de credinţă: Dostoievski, Claudel, Papini, Stăniloae, Eliade, Bergson, Simone Weil, Dickens, Bernanos, Camus, Adler, Blaga, Berdiaev, Chesterton, Sfântul Iustin Martirul, Jules Romains, Heidegger – nume la care „ predicatorul apelează spre a-şi rafina, înălţa şi consolida expozeul”.[4]

Dintre textele în care cultura şi literatura vin către credinţă se poate aminti predica la Duminica Ortodoxiei, în care autorul face un comentariu al nuvelei lui Mircea Eliade, *O fotografie veche de 14 ani*. Personajul nuvelei, Dumitru, este recunoscător pastorului Dugay-Martin, pentru că a vindecat-o pe soţia lui, Thecla. Pastorul, un şarlatan care făcuse doi ani puşcărie pentru escrocherii, spune că vindecarea Teclei a fost doar o farsă, iar Dumnezeu s-a retras din lume, a dispărut, e ca şi mort pentru oameni. Steinhardt opune în această predică credinţa calmă, curată a omului simplu şi deviaţiile şi pervertirile aduse de „ intelectualismul scăpat de sub controlul raţiunii sănătoase, bunului simţ şi dreptei socotinţe”[5].

Monahul consideră că titlul nuvelei lui Eliade ar fi trebuit să fie *Mărturisire Ortodoxă, Chicago, 1959*. De ce ? Pentru că paradoxal, creştinismul e simplu şi complicat, răstoarnă logica, iar Hristos cere credinţa sinceră şi sufletul deschis, refuzând complicatele prăpăstii intelectualiste în care sufletul se poate pierde.

Erudiţia literară prilejuieşte de altfel sporirea interesului pentru religios a unui public special, ezitant în domeniul credinţei: intelectualii ,care sunt captivaţi mai uşor de discursul literaturii religioase decât de discursul religios propriu-zis. Acesta este publicul- ţintă sau targetul[6] demersului steinhardian.

În Sfinţi şi oameni iubiţi, monahul Nicolae pune alături de nume ale personajelor biblice şi istorice, nume ale personajelor literare. Ce ne învaţă aceşti sfinţi şi oameni iubiţi? Că rugăciunea drepţilor se aude în cer (Avraam), că binele săvârşit e cel mai sigur mijloc de a intra în comuniune cu Dumnezeu (Sfântul Nicolae), că un adevărat creştin are fericirea întipărită pe chip atunci când îşi priveşte aproapele, că îndatoririle morale trebuie îndeplinite până la jertfa de sine, că un adevărat păstor sufletesc nu stă pe gânduri când trebuie să ajute, că nu ne este permis să săvârşim compromisuri morale nici măcar de formă, că avem la îndemâna noastră gentileţea, răbdarea, politeţea, bunăvoirea şi atenţia acordată chiar şi lucrurilor mărunte. Lista continuă cu alte exemple edificatoare: adevărata minune e puterea de a lupta întreaga viaţă cu ispitele (Maria Egipteanca), tâlharul cel bun a fost primul cetăţean al Raiului pentru că a deplâns nedreptatea făcută unui nevinovat şi că unele personajele literare(printre care şi cele evocate mai sus) sunt „ mai vii decât mulţi aşa zis vii”[7], reprezentând modele de smerenie pentru cei din jur în ciuda slăbiciunilor omeneşti inevitabile.

Cum au reuşit toate aceste nume evocate să înfrângă firea omenească? Răspunsul îl aflăm în cuvântarea care dă numele întregului volum, *Dăruind vei dobândi* : Hristos ne cere să

[4] Ion Negoiţescu, *Scriitori contemporani*. Ediţie îngrijită de Dan Damaschin, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1994, p.419.
[5] N. Steinhardt, *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credinţă*, p.318.
[6] Adrian Mureşan, *Dăruind vei dobândi sau despre imposibilul care ne priveşte*, în „ Tabor” Anul III, Nr. 4, Iulie, 2009, p 77.
[7] N. Steinhardt, *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credinţă*, p450.

dăm imposibilul, să dăm ce nu avem, pentru că doar aşa, dăruind credinţă, lumină, încredere, nădejde, le vom dobândi şi noi[8]. Textul porneşte de la ideea lui Henri Michaux, care reuşeşte să stârnească admiraţia lui Steinhardt: „Da, numai aşa putea vorbi un slujitor al lui Hristos, al Celui tainic: paradoxal (precum întotdeauna ne-a învăţat : de vrei să cârmuieşti, slujeşte; de vrei să fi înălţat, smereşte-te; de vrei să-ţi mântuieşti sufletul, pierde-l pentru mine; de vrei să-ţi recâştigi nevinovăţia, recunoaşte-te vinovat) şi uluitor (de vei da ce nu ai, vei dobândi şi tu ce ai dat altora)”[9].

Textul *O vorbă bună,* porneşte de la imaginea răstignirii înfăţişată realist, cu atenţie încordată asupra detaliilor celor mai dure, care sunt minunat transfigurate printr-un simplu cuvânt mângâietor. Predicatorul îl aduce în plin plan pe cel răstignit în dreapta Mântuitorului, tâlharul cel bun. Acesta, în aceleaşi chinuri fiind ,găseşte puterea de a-l certa pe cel răutăcios şi de a îndulci printr-un simplu cuvânt atmosfera morţii. Cunoscător desigur al volumului lui Paul Claudel, *Un poet priveşte crucea*, volum pe care îl pomeneşte şi in alte predici, Steinhardt le explică credincioşilor că într-o situaţie limită poate fi vădită fărâma de omenie din noi printr-un „ act gratuit şi neeficace” (din punct de vedere practic), printr-o inutilitate care nu reprezină o vorbă goală ci bună. Prin emoţia şi sensibilitatea rândurilor sale, Steinhardt se apropie de tâlcuirile lui Claudel, din *Al treilea cuvânt : Astăzi vei fi cu mine în rai*.

Iată cum sună cuvintele lui Claudel: „Sub lovitura imperceptibilă ca de daltă, un suflet s-a sfâşiat de sus până jos. Şi dintr-o dată îl auzim pe tâlharul cel bun strigând cu jale << Pomeneşte-mă Doamne, când vei veni întru împărăţia Ta >>. (…) Astăzi! Dintr-o dată e nu numai iertat ci şi sfinţit. În furca infamă nu mai ispăşeşte un scelerat, cui un martir, o ostie care se aprinde. Asasinul, neruşinatul, hoţul, ocnaşul, banditul de meserie a devenit sfânt. A fost de ajuns o acceptare din temelie. A fost de ajuns imperceptibila deplasare, fanta fină în recipientul ermetic al egoismului nostru. A fost de ajuns o privire printre pleoapele însângerate pentru a declanşa în oaspetele de-a dreapta cataclismul penitenţial, învierea amestecată cu agonia, irezistibila explozie a Veşniciei”[10].

Un asemenea cataclism penitenţial ,o transfigurare a făpturii până în cele mai ascunse fibre ale ei are ca rezultat o stare de graţie precum cea exprimată în textul– mărturisire *Ce-i datorez eu lui Hristos*. Hristos pe cruce întinde ambele braţe către cei doi tâlhari, către cei doi reprezentanţi ai umanităţii pe care Dumnezeu i-a ales să-l însoţească pe Fiul pe lemnul Patimii. În momentele de cumpănă, când suntem noi înşine pe cruce, mâna noastră se întâlneşte cu însăşi mâna lui Dumnezeu. „Dar spre Tâlharul cel Rău mâna cea stângă e întinsă la fel de mult şi se află la aceeaşi distanţă”[11].

Virtutea curajului dă titlul unei alte predici din volum, predică ce dezvoltă una dintre temele preferate ale autorului. Pornind de la credinţa că libertatea presupune neteama de moarte, Steinhardt demonstrează că această virtute e trăsătura fundamentală a caracterului unui creştin. Monahul Nicolae nu se sfieşte să mărturisească fericirea de a fi creştin, fericire care copleşeşte atunci când chemării lui Hristos, omul nu i se mai poate opune (predica *Lumina lumii*). Apartenenţa la creştinism, participarea la bucuria împărăţiei şi la Euharistia care face din creştin un hristofor - purtător de Hristos - oferă şi curajul de a înfrunta cu demnitate moartea.

[8] N. Steinhardt, *op.cit.,* p 463.
[9] N.Steinhardt ,*op.cit*., p.463.
[10] Paul Claudel, *Un poet priveşte Crucea*. Traducere Anca Sârbulescu ,Bucureşti, Editura Anastasia, 1994, p. 95.
[11] Paul Claudel, *op.cit.,* p.89

În *Reflecţii despre moarte*, Steinhardt prezintă deosebirile dintre moartea lui Socrate şi moartea lui Hristos. „ Hristos moare ca un nelegiuit şi un netrebnic, Socrate ca un semizeu. Hristos Dumnezeu moare ca un om, ca ultimul dintre oameni, Socrate ca un senior şi o fiinţă transcendentală (…) şi totuşi Dumnezeu –Omul, atât de vizibil învins, îl biruie pe semizeul Socrate. Nobilă, curată, vajnică figură şi acesta, însă nu lipsit de acea doză de teatralism imanentă firii omeneşti şi preocupat mai degrabă a se arăta virtuos decât om." În comparaţie cu moartea lui Socrate putem pune de asemenea moartea lui Ioan Botezătorul, numită de către predicator o absurditate a istoriei, pentru că subliniază „ capacitatea omenească de a ieşi din sine, de a depăşi strâmtoarea fenomenalităţii, de a iubi pe altul"[12].

Predica *Două evlavii ce nu se cuvine a fi părăsite*, a Crucii şi a Maicii Domnului este poate unul dintre textele cu cea mai mare încărcătură emoţională. Autorul apelează mai întâi la argumente teologice pentru a-şi susţine punctul de vedere, însă partea cea mai importantă este cea patetic-subiectivă. „ Hristos, fratele, prietenul, însoţitorul nostru, dar şi cel ce şi-a aflat sfârşitul pe lemnul blestemat, sub privirile ironice şi binevoitoare ale unor duşmani neînduplecaţi, setoşi de spectacolul zvârcolirilor bietului trup sortit morţii. Cel defăimat, învins, pradă a unui obiect neînsufleţit cere-şi împlineşte – rece şi dur – groaznica-i menire. Şi Acesta e Hristos. Pe Acesta să îl trecem cu vederea?"[13]

Textul acestei predici este mai mult decât un comentariu teologic, deşi respectă strict argumentele de acest ordin ,apelează la argumente din filozofie, psihologie, morală . „Crucea, geometric şi simbolic vorbind, e semnul întretăierii celor două planuri, e unirea dintre spiritual şi material, e metafora dublei noastre naturi: duhovnicească şi pământeană. Ea ne rezumă, ne recapitulează, ne reprezintă grafic şi cardinal, ne expune în dubla, paradoxala, perpendiculara, fundamentala noastră solemnă şi derizorie situaţie de făptură care deopotrivă ţine de lume şi de cer"[14]. Iar omul chinuit pe cruce e pedepsit în însăşi verticalitatea sa de fiinţă înduhovnicită. „ Eşti vertical? Vertical vei muri, din pricina însăşi a verticalităţii tale. Eşti doar fixat, imobilizat, tel quel. În deplina însingurare şi intensificare a însuşirilor tale primordiale. Fariseii şi cărturarii îşi pot spăla şi ei mâinile: nu-ţi facem nimic, te legăm de lemn şi te lăsăm să mori"[15]. Ar fi de subliniat aici insistenţa imaginilor vizuale şocante la care apelează mereu predicatorul, tocmai pentru a capta atenţia şi pentru a trezi interesul receptorilor (procedeul satori).

În partea a doua a predicii, dedicată Maicii Domnului, întâlnim aceleaşi procedee. După ce apelează la argumente de teologie interconfesională (dogma catolică a imaculatei concepţii şi dogma ridicării Fecioarei Maria cu trupul la cer) predicatorul o înfăţişează într-o imagine duios copilărească pe cea care se roagă neîncetat pentru dreptate, pe apărătoarea cazurilor disperate „zbătându-se, cerând, implorând, intervenind, stăruind, (…) apărând la poarta raiului cu o chisea de argint în mână şi cu mahrama pregătită pe braţ ca să întâmpine pe mucenicii Fiului ei, să le ureze bun venit, să-i îmbie cu neînchipuit de bună dulceaţă şi să le şteargă sudoarea frunţii şi sângele cu mahrama ei cea sfântă"[16].

Textul *Femeia gârbovă*, opune mila nesfârşită a Mântuitorului, legalismului fariseilor care sunt caracterizaţi cu o vervă nimicitoare. „ Lor le aparţine legalismul strâmt şi miop (…) şi procedurismul literal şi mărunt al arhivarului reumatic, îmbătrânit printre hârţoagele

[12] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.301.
[13] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.359.
[14] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.361.
[15] N. Steinhardt, *op. cit.* , pp.362-363.
[16] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.367.

decolorate şi dosarele mucegăite, cu ochelari cârpiţi cu sfoară şi mânecuţe zdrenţuite, bun numai să bombănească şi să boscorodească, supărat, acru, îndârjit"[17]. Acestora Mântuitorul le răspunde prin „ acte de provocare"[18], de voită înfruntare şi sfidare ,sâmbăta în sinagogă, pentru că Hristos – strategul atacă în punctul cel mai puternic al adversarului. Fariseului i se realizează un portret neiertător, căci portretistul – predicator este un duşman înverşunat al „ micimilor, invidiei mărunte, pizmei intrate pe furiş în suflete, procedurismului, meschinăriei care se lăfăie în văzul lumii cu neruşinare de paparudă şi ifose de cărturar isteţ[19].

În opoziţie cu imaginea şifonată a fariseului stă însă imaginea omului simplu ,de caracter ,care îşi vede păcatele şi nu ezită să ceară iertare sau să ajute pe cel în nevoie .Predica *Admiraţiile Domnului* face o listă a calităţilor pe care Hristos le apreciază vremelnicei şi firavei fiinţe umane: smerenia (sutaşul roman) , prietenia şi devotamentul (însoţitorii slăbănogului din Capernaum), inteligenţa şi înţelepciunea (cananeanca), curăţia inimii (femeia care Îl unge cu mir), recunoştinţa (orbul din naştere), altruismul (tâlharul cel bun), caracterul (samarineanca).

O altă categorie de predici ,cele pe care le-am putea încadra în rândul predicilor **teologico-sociale** ,se referă la situaţia politică din România comunistă ,în care chiar dacă era propovăduit ateismul ,conducătorii erau quasi-divinizaţi. În legătură cu relaţia dintre Biserică şi Stat (de exemplu în predica dedicată Sfântului proroc Ilie, regii Ahab şi Izabela sunt comparaţi de Steinhardt cu cuplul conducător comunist), Olivier Clement[20] spune că în mişcarea sa profundă, creştinismul tinde să desacralizeze puterea pentru a o sfinţi prin omul care o exercită. Biserica primară, deşi denunţa statul divinizat, se ruga pentru autorităţi. Mai târziu, Biserica a considerat că împăratul este unsul lui Dumnezeu şi poartă o harismă particulară. Cea mai bună relaţie între Biserică şi stat a fost o „ simfonie" în care ierarhia bisericească nu pretindea puterea absolută iar împăratul „ sfinţea" puterea, având o slujire creatoare. Împăratul şi poporul se împărtăşeau în Biserică şi se întâlneau şi la sărbătoare în piaţa publică. Vocile celor mulţi erau ascultate de împărat prin intermediul bufonului, căruia îi era permisă rostirea oricărui adevăr.

Într-un sistem politic ostil, asemenea bufonului medieval ,cu limitele de rigoare ,desigur ,apare ,în cazul clericilor ,exigenţa rostirii adevărului de la amvonul bisericii , chiar atunci când condiţiile sociale şi politice nu îngăduie libertatea de exprimare, şi chiar dacă asta presupune un posibil şi serios risc. Pe bufon îl proteja condiţia sa marginală , pe apărătorul creştinismului îl apără „nebunia" sa pentru Hristos, condiţia sa asumată.

Rostită în prima duminică după Rusalii a anului 1987, în biserica Mănăstirii Rohia, predica *Lepădarea de Hristos*, propovăduieşte mărturisirea credinţei în mod public şi deschis. Steinhardt face şi aici referire la situaţia politică din România în epoca ceauşistă, expunând, nici mai mult nici mai puţin decât prima dintre cele trei soluţii pentru supravieţuirea într-un sistem concentraţionar, enunţate în *Jurnalul fericirii*. E vorba de soluţia lui Soljeniţîn, aceea de a te considera mort atunci când te afli într-o situaţie limită, în pericol de a te trăda pe tine însuţi. Această trădare de sine este identificată de Steinhardt şi în frica oamenilor care trăiesc într-un sistem politic ateu şi se feresc să-şi mărturisească deschis credinţa în Hristos.

---

[17] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.370.
[18] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.372.
[19] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.373.
[20] Olivier Clement, *Întrebări asupra omului*. Tipărită cu binecuvântarea P. S. Andrei, Episcopul Alba-Iuliei. Cuvânt înainte de P. Boris Bobrinskoy. Traducere din limba franceză de Ierom. Iosif Pop şi Pr. Ciprian Şpan, Alba Iulia Editura Episcopiei Ortodoxe Române Alba Iulia, 1997, p. 131.

Steinhardt dovedeşte (mulându-se parcă perfect pe profilul predicatorului lui Kierkegaard) că virtutea curajului nu îi este deloc străină , având îndrăzneala – incredibilă dar adevărată – ca în mica biserică de la Rohia să arate cu degetul şi să pună la zid apostazia, lepădarea indirectă pricinuită de frică : „ Ne lepădăm de Hristos, aderând la o doctrină ateistă, participând la adunări ateiste, dându-ne în orice fel consimţământul la o mişcare ateistă. Sau ruşinându-ne şi ferindu-ne să ne facem semnul sfintei cruci, ruşinându-ne şi ferindu-ne să nu fim văzuţi intrând într-o biserică ori rostind acele cuvinte sau făcând acele gesturi care ne-ar putea descoperii drept creştini.

Nu ajunge să crezi cu inima. Ni se cere o declaraţie publică. Nu- s puse în discuţie numai oarecare cuvinte şi formule, oarecare cuvinte şi vorbe de clacă. Mărturisirea cu glas puternic e altceva, e cu totul altceva. E totuna cu luare de atitudine, cu adoptarea unei ţinute, cu vădirea fiinţei noastre lăuntrice, darea noastră pe faţă şi în vileag, arătând cine şi ce suntem, de ce parte suntem, unde ne situăm, ce hram purtăm, ce căutăm pe acest pământ, ce sens dăm prezenţei noastre în lume, cum ne definim [21].

Cel mai greu însă ne este a ne ierta pe noi înşine pentru că amintirea păcatelor se poate face într-o otrăvire lentă a conştiinţei. Din acest motiv suntem nepregătiţi a crede în ultima categorie a iertării: iertarea lui Dumnezeu. Predicatorul apelează la o exprimare aparent şocantă a Sfântului Isac Sirul „Nu huliţi spunând că Dumnezeu e drept”, explicând apoi că dacă ni s-ar aplica o dreptate exclusiv contabilă, nimeni nu ar ieşi izbăvit. Este interesantă însă prezentarea aceleiaşi idei în schiţa cuvântării: „ Dacă Dumnezeu e drept, suntem pierduţi. Dar Dumnezeu nu e drept – din fericire: pe nevinovatul Iisus Îl lasă să moară pe cruce”[22].

Cazul vameşului Zaheu „ colaboraţionistul ”[23] care devenise om de încredere a puterii invadatoare, este un caz de metanoia, considerat de Steinhardt cea mai uluitoare minune a Domnului, pentru că legile naturii se supun Creatorului, însă omul este înzestrat cu gândire şi conştiinţă liberă pe care divinul trebuie să le înfrunte. Tocmai de aceea, minunea îşi produce efectele mai întâi la nivelul patimii pentru bani şi mai apoi asupra făpturii, săvârşind „ totala dezintegrare a omului păcătos şi imediata lui metamorfozare în subiect de jertfă”[24]. Minunile se produc însă la tot pasul ,depinde doar de noi să le vedem ,pentru că o asemenea transformare a făpturii se poate produce oricând.

Predica la Duminica a patra din Postul Mare devine prilej de exegeză nu doar a pericopei evanghelice ci şi a evocării generaţiei trăiriste prin reprezentanţii ei Mircea Eliade, Eugen Ionescu şi Constantin Noica, care şi-au sfârşit viaţa împăcaţi cu Dumnezeu. Putem spune că şi asupra acestora s-a produs o minune ,căutarea lor fiind de fapt o treptată convertire. Afirmaţiei paradoxale „ Cred Doamne! Ajută necredinţei mele”, Steinhardt îi adaugă o altă afirmaţie, a lui Blaise Pascal: „ Nu M-ai căuta dacă nu M-ai fi găsit”, pentru a demonstra că starea de căutare este de fapt semnul credinţei.

Iată că nu întâmplător regăsim acum o idee asemănătoare susţinută de un celebru teolog ortodox, Olivier Clement, cel care de altfel a şi prefaţat ediţia franceză a *Jurnalului fericirii*. „Trebuie să rămânem oameni ai neliniştii şi ai uimirii, nu să ne amăgim cu idoli şi cuvinte, trebuie să rămânem oameni care îşi pun întrebări şi chiar cu preţul unei oarecari nebunii. De ce Bisericile n-au putut să primească pe un Nietsche, un Artaud, un Chalil Gibran

[21] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.197.
[22] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.417.
[23] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.378.
[24] N. Steinhardt, *op. cit.* , p.379.

sau un Kazantzakis? Oare n-a venit timpul ca Biserica să ofere un loc celor care pun întrebări? „[25]

De fapt ,chiar călugărul Nicolae de la Mânăstirea Rohia a traversat o asemenea perioadă de căutare şi nelinişte ,punându-şi întrebări şi găsind răspunsuri acolo unde poate nu se aştepta . Dacă în *Jurnalul fericirii* vocea care vorbeşte descoperă cu uimire calea aducătoare de sens ,în *Dăruind vei dobândi* vocea este acum a celui care a bătătorit această cărare şi îi ajută şi pe ceilalţi să păşească pe ea ,dar nu legaţi la ochi ,în spirit de turmă ,ci punând întrebări şi aşteptându-se deopotrivă la nelinişti şi la certitudini. Rostite de un om despre care ceilalţi simt că este contemporan cu Hristos, predicile lui Steinhardt trezesc la viaţa în Hristos şi scandalizează pe cei care îşi petrec căldicei monotona existenţă.

În afara scrierilor despre iudaism din tinereţe, volumul *Dăruind vei dobândi* este singura carte de teologie a lui Steinhardt ,o carte de teologie luptătoare ,o carte practică, reprezentând sinteza întregii sale gândiri . [26]

Concluzionând ,putem spune că Steinhardt- călugărul nu s-a arătat mai prejos de Steinhardt- scriitorul, în privinţa capacităţii de persuasiune. Literatură sau teologie ,ambele au parte de acelaşi entuziasm capabil de a convinge şi de a schimba mentalităţi.

Monahul Nicolae propovăduieşte în predicile sale din *Dăruind vei dobândi* , nu o învăţătură aridă şi nefolositoare, ci un mod de viaţă cu totul nou , un **way of life** ,care aduce cu sine de fapt răspunsul la întrebarea *Care este reţeta fericirii?*. Cartea constituie un caz unic în teologia dar şi în literatura noastră, situându-se pe linia fină care desparte predica de eseul religios şi reuşind să îmbine smerenia discursului de amvon cu limbajul sprinţar şi colorat care dă „sarea şi piperul" predicilor sale .

BIBLIOGRAFIE

Ardeleanu, George, *N.Steinhardt şi paradoxurile libertăţii .O perspectivă monografică*, Bucureşti, Editura Humanitas ,2008 .

Clement, Olivier, *Întrebări asupra omului*. Tipărită cu binecuvântarea P. S. Andrei Episcopul Alba-Iuliei. Cuvânt înainte de P. Boris Bobrinskoy. Traducere din limba franceză de Ierom. Iosif Pop şi Pr. Ciprian Şpan, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Române Alba Iulia, 1997.

Clement, Olivier, *Trei rugăciuni. Tatăl nostru. Rugăciunea Împărate ceresc. Rugăciunea Sfântului Efrem Sirul*. Traducere de Ileana Grigore, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2001.

Cira, Călin Emilian, *Convorbiri despre N. Steinhardt.* Prefaţă de Ioan Pintea, Cluj Napoca, Editura EIKON, 2010.

Claudel, Paul, *Un poet priveşte Crucea*. Traducere Anca Sârbulescu, Bucureşti, Editura Anastasia, 1994 .

Gordon, Vasile *Introducere în omiletică*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2001.

Mureşan, Adrian ,*Dăruind vei dobândi sau despre imposibilul care ne priveşte*, în „Tabor", Anul III, Nr. 4, Iulie, 2009.

[25] Olivier Clement, *Trei rugăciuni. Tatăl nostru. Rugăciunea Împărate ceresc. Rugăciunea Sfântului Efrem Sirul* .Traducere de Ileana Grigore, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2001, p.37.

[26] Călin Emilian Cira, *Convorbiri despre N. Steinhardt*. Prefaţă de Ioan Pintea, Cluj Napoca, Editura EIKON, 2010, pp188-191.

Negoiţescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Ediţie îngrijită de Dan Damaschin, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1994.
Steinhardt, N. (Monahul Nicolae Delarohia), *Dăruind vei dobândi*. *Cuvinte de credinţă.* Ediţie îngrijită, note, studiu introductiv şi referinţe critice de Ştefan Iloaie. Repere biobibliografice de Virgil Bulat. Indici de Macarie Motogna, Mănăstirea Rohia, Iaşi, Editura Polirom, 2008.

STRUCTURI ARHETIPALE ÎN PROZA LUI ŞTEFAN BĂNULESCU

Drd. Diana Anca NIŢULESCU
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

Carl Gustav Jung, fondatorul psihanalizei, a fost cel care a introdus în literatura de specialitate termenul de inconştient colectiv, care reprezintă al doilea sistem psihic uman, având un caracter obiectiv. Jung subliniază diferenţa dintre inconştintul colectiv şi inconştientul personal, susţinând faptul că inconştientul colectiv deţine informaţii cu care individul se naşte şi care nu au fost niciodată prezente în conştiinţa acestuia, pe când inconştientul personal, deţine informaţii care au fost la un moment dat în conştiinţa individului. Arhetipurile se regăsesc în inconştientul colectiv, acestea prezentându-se la nivelul conştientului printr-o paletă de simboluri, astfel simbolul fiind singurul element de legătură între inconştientul colectiv şi conştiinţă. „Inconştientul colectiv, care nu datorează nimic experienţei individului în ontogeneză, este paradigmatic, în special pentru independenţa genetică faţă de conştient."[1] Inconştientul îi este accesibil omului, doar prin intermediul reprezentărilor simbolice.

„Opera lui Ştefan Bănulescu este în ansamblu construită pe principiul reiterării, al repetiţiei, al circulaţiei şi al prefacerii de bunuri, alcătuind un spaţiu unitar textual şi omogen stilistic şi tematic. Un univers al istorisirii, generatoare deopotrivă de Lume şi de Carte"[2]. Câmpia şi Oraşul sunt personajele principale care vor pune stăpânire pe întreg universul bănulescian.

Unul dintre secretele care fac deosebită opera bănulesciană este faptul că autorul nu aduce lămuriri în legătură cu personajele sau faptele acestora. El lasă cititorul să pătrundă în lumea bizară pe care el ne-o descrie, coborându-l într-o lume primitivă, arhaică, dominată de ritual.

Cuvinte-cheie: *arhetip, reiteraţie, Câmpie, Oraş*

De-a lungul decenilor s-a constatat o preocupare permanentă a criticilor literari de a descoperi geneza arhetipurilor.

Carl Gustav Jung îşi expune ideile principale în legătură cu teoria elaborată despre arhetip începând cu anul 1912 în lucrarea *Simboluri ale transformării*, folosind pentru termenul de arhetip pe cel de *Urbild* (imagine originară), preluat de la Jacob Burckhardt. Doar în anul 1919, în studiul *Instinct şi inconştient* foloseşte termenul de arhetip.

Arhetipul constă într-o încărcătură genetică ce există în subconştietul individului încă de la naştere, şi care îi va structura întreaga fiinţă. Aici se îmbină armonios particularităţile psihice sau fizice dobândite prin moştenire, experienţele acumulate pe parcursul vieţii şi propriile interpretări pe care le dă evenimentelor petrecute de-a lungul vieţii.

Cel care a numit pentru prima dată conceptul de arhetip, fondatorul psihologiei analitice, Carl Gustav Jung, a reuşit să demonstreze că arhetipurile sunt entităţile funcţionale care alcătuiesc inconştinetul colectiv. Arhetipurile, considerate nuclee neuropsihice înnăscute, joacă un rol esenţial în viaţa unei fiinţe umane, făcând-o unică, influenţându-i atât psihicul cât şi sufletul.

Având un deosebit bagaj cultural, Jung şi-a câştigat un loc bine meritat în istoria culturii prin descoperirea inconştientului colectiv şi a arhetipurilor sale. Acest strat al inconştientului descoperit de Jung, de natură colectivă este un „depozitar al experienţelor

---

[1] Vasile Dem. Zamfirescu – *Filosofia inconştientului, vol. II*, Editura Trei, Bucureşti, 2001, p. 173
[2] Monica Spiridon, *Ştefan Bănulescu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editzra Aula, Braşov, 2000, pag. 19

fundamentale ale speciei"[3]. Fiind elemente ale inconştientului colectiv, arhetipurile contituie un principiu de bază al culturii, contituind, după cum însuşi Jung spunea, *stratul germinal creator*.

Jung susţine în studiul „Conceptul de inconştient colectiv" din 1936, că arhetipurile sub obiective. Spre deosebire de Freud, care a descoperit inconştientul personal, şi care deţine informaţii care au fost la un moment dat prezente în conştiinţa individului, inconştientul colectiv deţine informaţii care nu au fost niciodată prezente în conştiinţa individului. Inconştientul colectiv deţine informaţii cu care individul se naşte şi care nu pot fi influenţate prin acumularea de experienţe personale; inconştientul colectiv este „suprapersonal şi nu datorează nimic experienţei individuale"[4], având un caracter obiectiv. Caracterul obiectiv „derivă tocmai din faptul că arhetipurile care-l compun înmagazinează experienţele fundamentale ale speciei umane. Ca şi universalitatea, obiectivitatea arhetipurilor este un corolar al aprioricităţii."[5] Astfel, inconştientul colectiv se echivalează cu *spiritul*, pe când inconştientul personal, ale căror elemente le acumulează individul pe parcursul vieţii, are un caracter subiectiv, putând fi echivalat cu *sufletul*.

Arhetipurile se manifestă la nivelul conştientului printr-o diversitate de mituri şi simboluri, astfel simbolul este singurul element de legătură între inconştientul colectiv şi conştient. Gândirea simbolică reprezintă: „vehicul al comunicării cu lumea inconştientă din noi."[6]

„Doar conţinuturile inconştientului colectiv, care nu au fost niciodată în conştiinţa individuală, se exprimă simbolic."[7] Structură fundamentală a sufletului, arhetipurile sunt foarte bine imprimate în inconştient. „Purtător al memoriei colective, simbolul a exercitat o puternică şi permanentă acţiune modelatoare asupra societăţii şi individului, fiind un reper moral, etalon axiologic şi exemplu în acţiune."[8]

Simbolul, care are un conţinut universal, poate avea o bază arhetipală. Simbolurile individuale se regăsesc în inconştientul personal, pe când simbolurile arhetipale, vin din conştientul colectiv cu semnificaţii, având „conţinuturi complet necunoscute individului".[9]

Arhetipurile, care au un caracter universal şi general, prin exprimarea lor simbolică, pot conduce spre mituri, legende, rituri şi basme.

Debutul culturii umane s-a realizat prin mit şi simbol, iar „prin simboluri moştenite din epoci ancestrale, omenirea şi-a păstrat unitatea şi continuitatea ei spirituală."[10], întemeind o lume a imaginarului. Această lume a imaginarului, a misterului, creată prin mit şi simbol este o lume diferită de cea a realului, este „mai bogată şi mai frumoasă decât lumea contingentului imediat"[11].

Membru al Societăţii Psihanalitice Române, Vasile Dem. Zamfirescu, în „Filosofia inconştientului" oferă o explicaţie diferenţelor dintre semn şi simbol. Simbolul, aparţinând inconştientului colectiv, reprezintă o „formă de exprimare nedeterminată, plurivocă, având ca

---

[3] Carl Gustav Jung – *Opere complete. 9. Aion. Contribuţii la simbolistica sinelui*, Editura Trei, Bucureşti, 2005, p. 7
[4] Vasile Dem. Zamfirescu, op. cit., p. 153
[5] Ibidem, p. 153
[6] Carl Gustav Jung, op. cit., p. 9
[7] Vasile Dem. Zamfirescu – *Introducere în psihanaliza freudiană şi postfreudiană*, Ed. Trei, Buc., 2003, p. 341
[8] Ivan Evseev – *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, p. 6
[9] Vasile Dem. Zamfirescu – Filosofia inconştientului, vol. I şi II, Editura Trei, Bucureşti, 2001, p. 196
[10] Ivan Evseev, op. cit., p. 6
[11] Ibidem, p. 6

denotat ceva necunoscut”[12], pe când semnul, ca rezultat al activităţii conştiinţei, reprezintă „formă de exprimare prescurtată, convenţională şi trimite la ceva cunoscut”.[13] De asemenea este remarcat şi faptul că simbolul are caracter plurivoc, iar semnul caracter univoc. Plurivocitatea simbolului constă în multitudinea de sensuri, dar „dintre care doar unul este arhetipal”.[14]

Simbolul arhetipal are ca trăsătură principală capacitatea de a aborda mereu sensuri noi ale cuvântului, are capacitatea de a fi polivalent şi polisemic, adunând în componenţa lui sensuri opuse sau antitetice. Caracterul dual al lumii a fost demonstrat prin evidenţierea unor principii opuse, care stau la baza lumii, şi anume: lumină – întuneric, viaţă – moarte, feminin – masculin, bun – rău, cer – pământ, etc.

Adept al viziunii jungiene asupra arhetipurilor, Gilbert Durand, în lucrarea sa „Structurile antropologice ale imaginarului”, referindu-se la simbol, afirmă că acesta „posedă mai mult decît un sens artificial atribuit, dar deţine o putere de răsunet esenţială şi spontană”.[15]

În planul imaginarului, Gilbert Durand defineşte cele două regimuri ale simbolicului: regimul diurn şi cel nocturn. Acest sistem de opoziţii se formează în jurul noţiunilor de bine şi rău, ordonând simbolurile pe o axă de la pozitiv la negativ, astfel simbolul fiind purtătorul unei palete de semnificaţii şi interpretări.

În proza lui Ştefan Bănulescu imaginile se traduc în mit prin metafore şi motive fundamentale. Gilbert Durand afirma: „Vom înţelege prin mit un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri şi de scheme, sistem dinamic, care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e deja o schiţă de raţionalizare întrucât utilizează firul unei expuneri în care simbolurile se transformă în cuvinte şi arhetipurile în idei. Mitul explicitează o schemă sau un grup de scheme. Aşa cum arhetipul favoriza ideea şi simbolul zămislea denumirea, putem spune că mitul favorizează doctrina religioasă, sistemul filosofic, sau, cum bine a remarcat Brehier, povestirea istorică şi legendară.”[16]

Temele abordate în *Cântece de câmpie* se regăsesc în esenţa lor în întreaga proză bănulesciană, având o funcţie de legătură între scrierile prozatorului. Considerate veritabile *documente lirice*, poemele prezintă unele personaje legendare, cum ar fi Costea Nebunul, Andrei Mortu sau Duda Cruda, pe care, mai apoi le regăsim în nuvelele din *Iarna bărbaţilor* sau în romanul *Cartea milionarului*.

Pornind de la aspecte şi personaje cunoscute, familiare, autorul ne adânceşte într-o lume a necunoscutului, o lume a misterului, deşi afirmă că *nu mai are timp pentru lucrurile întâmplate o dată sau de mai multe ori*. Eroii bănulescieni trăiesc în atemporalitate, într-un timp *oprit*.

Opera bănulesciană ocupă un loc aparte în literatura română datorită caracterului ei simbolic, făcând apel la arhaic, mit şi rit.

Colectivitatea lumii create de Ştefan Bănulescu este o colectivitate păstrătoare de tradiţii, obiceiuri folclorice şi totodată posedă o mentalitate arhaică, magică. Este o lume în care fetele de măritat, în ajunul Anului Nou, aşează boabe de orz pe vatră şi urmăresc în ce parte sar acestea pentru a afla dincotro vin peţitorii; de Bobotează hoţii, criminalii şi oamenii

[12] Vasile Dem. Zamfirescu, op. cit., p. 193
[13] Ibidem, p. 193
[14] Ibidem, p. 194
[15] Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 36
[16] Ibidem, pag. 54

care nu fac parte din colectivul satului, înoată după o cruce aruncată în apa îngheţată a Dunării, iar cei care prind crucea sunt răsplătiţi cu merinde, fiind lăsaţi să intre în colectivitatea satului.

Unul din *personajele* principale ale operei lui Ştefan Bănulescu îl contituie câmpia Bărăganului, care ne poartă atât în spaţiu, cât şi în timp, deschizându-ne o lume care se întoarce în trecut, în arhaic, unde legile sunt nescrise şi sunt cunoscute doar de cei iniţiaţi. Este o lume care, de cele mai multe ori, se află sub teroarea războiului, cu o natură devastată de fenomenele naturii, dar care, se află sub stăpânirea mitului, a legendelor şi a faptelor camuflate în real.

În *Dropia*, din primul aliniat, ne putem da seama că acţiunea este plasată într-un spaţiu miraculos, unde „roua ţine până spre amiază. Când s-o face ziuă, dacă ţi-e cald, intri în iarbă să te scalzi." Fetele lui Arşunel, fiinţe feminine deosebite, au puteri supranaturale fiind capabile să îmblânzească păsările: „le zboară prepeliţele pe la subţiori şi le cântă prigoriile cu guşă roşie pe la ascuţişurile pieptului."

Alături de apă, aer, şi foc, pământul reprezintă unul din elementele esenţiale care compun Universul. Oul cosmogonic, printr-o răspândire largă, atât la nivel georgrafic, cât şi cultural, a devenit un mit.

Oul magic, „al începutului şi al sfârşitului" reprezintă lumea, microcosmosul şi macrocosmosul, principiu conform căruia lumea poate fi concentrată într-un univers mic. Seceta, care afectează întreaga câmpie dunăreană, adică planul terestru, pare să afecteze şi elementele din planul cosmic, cum ar fi luna: „A fost secetă că şi luna se înnegrise, de-i mai rămăsese într-o parte, aşa, ca un bănuţ de ou."[17] Timpul este afectat şi el de această secetă păcătoasă, care a început de la săptămâna Floriilor până înspre toamnă, îngrămădind lunile de vară în luna septembrie: „e cald ca-n iulie, înfloresc salcâmii ca-n aprilie şi se coc strugurii de toamnă"[18], iar în septembrie „au roit albinele"[19].

În planul elementelor magice apare figura fantomatică a lui Fuierea, care pleacă în căutarea soţiei răpită de un „vârtej alb"[20]. Cărarea făcută de acesta, alergând cu calul dintr-o parte în alta, simbolizează izolarea de lume. „Macii crescuţi pe trupul copacului mort evocă pasiunea care persistă şi dincolo de mormânt, a lui Fuierea"[21], precum şi natura fabuloasă prezentă în opera bănulesciană.

Corbu este un alt personaj care iese din tiparul realului, deoarece „şi-a ridicat umbra de seară în picioare şi s-a învelit cu ea"[22], iese din tiparul normalului, fiind un gigant, asemănându-se cu Păsări-Lăţi-Lungilă din basmul lui Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*: „Îmi întind mâna-napoi şi dau de noapte în toi. Întind mâna înainte, şi lovesc în soare un dinte, care tocmai răsărea."[23]

Un alt personaj fantastic este Vica, prezentată în nuvela *Mistreţii erau blânzi*, şi care este văzută de Vlase ca o „şerpoaică", ca un mesager al diavolului, „piază rea, gazdă de hoţi şi vrăjitoare"[24], femeie „fără căpătâi, ieşită din «rândul oamenilor»"[25]

---

[17] Ştefan Bănulescu – *Opere I. Iarna bărbaţilor, Cartea milionarului, Proză eseistică*, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă şi Univers enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 34
[18] Ibidem, p. 35
[19] Ibidem, p. 35
[20] Ibidem, p. 35
[21] Georgeta Horodincă - *Ştefan Bănulescu sau Ipotezele scrisului*, Editura DU Style, Bucureşti, 2002, p. 48
[22] Ştefan Bănulescu, op. cit., p. 36
[23] Ibidem, p. 37
[24] Georgeta Horodincă, op. cit., p. 35

Şarpele este un simbol al forţelor naturii, un simbol ambivalent care trezeşte atât repulsie şi teamă, cât şi atracţie. Aşa este şi Vica, care este „femeia diabolică în viziunea lui Vlase, plăsmuire mitică, înrudită cu ielele, în viziunea poetului anonim, fetişcană plină de senzualitate şi naivă ca un copil supradimensionat, în viziunea naratorului.”[26]

Din cântecul Vicăi reiese faptul că acesteia i-a purtat de grijă spaţiul cosmic şi natura: „Vică, fată de brezoi,/ Din ce neam eşti, din ce soi?/ Te-a născut mă-ta în lotcă,/ Dunărea îţi fuse doică,/ Albie ţi-a dat – şi lapte/ Din lună, ţâţă de noapte...”[27] „Ceva din puterea neînţeleasă a fluviului care înlesneşte, dar şi ameninţă viaţa oamenilor (ca revărsarea la care asistăm), ceva din farmecul misterios al astrului care luminează noaptea (timpul brezoilor) s-a transmis şi Vicăi. Legătura cu puterile nocturne, sordidă la «cumnatul Vlase», apare sublimată în cântec; fata este înfăţişată ca o figură mitică unind în persoana ei voluptatea şi primejdia, o enigmă care-l fascinează pe muritorul de rând inspirându-i o temă sacră: «Din ce neam eşti, din ce soi?»”[28]

Vica este un personaj al contrastelor. Fizicul solid, „o talie groasă”[29] şi „un piept mare”[30], vine în contrast cu discursul ei copilăresc. De asemenea, aspectul Vicăi este format din contraste, deşi este îmbrăcată în culori vii, specifice vârstei şi feminităţii, „basmaua galbenă, [...] o rochie de stambă înflorată [...] jerseu roşu.”[31], Vica poartă şi însemne bărbăteşti şi care denotă sărăcia: „purta o haină bărbătească veche, [...] fata purta nişte bocanci scâlciaţi, fără şireturi, legaţi în jurul gleznei cu sfori groase de năvod.”[32]

În nuvela *Dropia*, povestea este construită în jurul călătoriei spre *dropie*, în jurul drumului iniţiatic în căutarea lucrului ce nu poate fi atins. Personajele nuvelei sunt oameni meniţi unul altuia, dar din diferite motive aceştia nu se întâlnesc la momentul potrivit, astfel trăind fiecare un sentiment de neîmplinire.

Dropia nu poate fi văzută decât noaptea şi este foarte greu de prins sau de vânat, fiind o „pasăre fabuloasă, ea îl sfidează pe vânător, fiindcă îi scapă mereu”[33]. Arhetip al senzualităţii, dropia simbolizează prada imposibil de capturat, dispărând misterios.

În *Cântece de câmpie,* în poemul dedicat dropiei, aflăm că aceasta are însuşiri feminine: „Şarpele cu cap de vultur,/ Cu plete galbene-n jur,/ La gât cu soarele roată,/ Cu piept şi sfârcuri de fată/ Cu coroană de regină...”[34] Victoria este şi ea o „dropie”, un personaj fantomatic, deoarece şi ea dispare, asemeni dropiei, în locul ei rămânând o bătrână, cu „părul veşted, nasul ascuţit şi gura pungă. Nu mai era ea, Victoria.”[35] Totodată, acest arhetip al dropiei poate simboliza lipsa de ambiţie, fuga de răspundere sau imaturitatea.

Printre simbolurile arhetipale abordate de Bănulescu în nuvelele sale se află şi arborele, ca axis mundi, reprezentat aici prin stejar şi salcâm. Stejarul, în foarte multe culturi, este arborele sacru, simbolizând măreţia, forţa, axa lumii, făcând legătura între cer şi pământ.

---

[25] Ibidem, p. 35
[26] Ibidem, p. 39
[27] Ștefan Bănulescu, op. cit., p. 14
[28] Georgeta Horodincă, op. cit., p. 36
[29] Ștefan Bănulescu, op. cit., p. 20
[30] Ibidem, p. 20
[31] Ibidem, p. 20
[32] Ibidem, p. 20
[33] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant – *Dicţionar de simboluri,* vol. I., Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p. 469
[34] Ștefan Bănulescu, op. cit., p. 250
[35] Ibidem, p. 48

Salcâmul este un simbol solar al renaşterii şi nemuririi, reprezentând cunoaşterea lucrurilor secrete.

Simbolistica salcâmului este variată, fiind prezentă atât în *Cântece de câmpie*, cât şi în proză. În poemul *Salcâmul din Bărăgan*, este un simbol al morţii, deoarece în ramurile lui îşi găseşte sfârşitul Costea Nebunul: „Nu mă sui, a mai fost unul/ Pe nume Costea Nebunul./ Sus la umbră s-a urcat,/ De-o cracă s-a căţărat/ Şi pe câmpul gol şi spân/ S-a spânzurat de salcâm.”[36]. Însă în poemul *Cântec de dimineaţă*, salcâmul reprezintă casa lui Dumnezeu, simbol al „imortalităţii şi al esenţei spirituale nepieritoare.”[37]: „Dumnezeu stătea-n genunchi/ L-am sădit şi-l făcui trunchi,/ Trunchi cu umbră de salcâm/ Pentru când voi fi bătrân...”[38]

În nuvela *Mistreţii erau blânzi*, ne este prezentat Condrat, care este nevoit să facă o manvră de ocolire a unui stejar doborât de furtună. În imaginea aceasta, copleşitoare, a arborelui răpus, diaconul vede încheierea unei perioade şi anunţarea sfârşitului: „Uite cum îşi pupă rădăcinile”[39]

Soarta omului cu cea a stejarului este asemănătoare, deoarece copacul, falnic şi puternic, drept ca o lumânare, este răpus de furtună, la fel cum şi el, diaconul, este victima naturii violente. Diaconul are o atitudine superioară în faţa stejarului doborât, bucurându-se că acesta a fost răpus „Bine că s-a frânt, hodorogul!”[40] şi îl scuipă, dar „scuipatul i se întoarce în faţă”[41], desconsiderarea întorcându-se împotriva lui. Deşi era drept ca lumânarea, copacul era putred, era uscat, însă oamenii nu îl tăiau deoarece acest stejar reprezenta forţa şi măreţia. Sub efectul naturii dezlănţuite, stejarul este culcat la pământ, iar echilibrul satului este distrus şi el.

Mistreţul, ca majoritatea simbolurilor are două aspecte, unul pozitiv şi unul negativ. Ca imagine pozitivă reprezintă un simbol străvechi, întruchipând autoritatea spirituală, fiind asociat curajului şi temerităţii. Ca imagine obscură, mistreţul apare sub denumirea de porc şi semnifică prostia, desfrâul şi brutalitatea.

Mistreţul Vasile, din *Mistreţii erau blânzi*, este un simbol al trăiniciei, al durabilităţii, este un supravieţuitor, deoarece în ciuda faptului că este bătrân, chior, schiop, berc el trăieşte şi este în fruntea convoiului de mistreţi. Condrat, care până în momentul vederii mistreţilor nu scoate niciun cuvânt, se bucură la vedere mistreţului Vasile, spunând că „şi tata te pomenea, şi tot aşa spunea că erai. Eşti bătrân, şi tot nu te laşi”[42], subliniind trăsătura de supravieţuitor a mistreţului.

Întreaga creaţie a lui Ştefan Bănulescu se caracterizează prin originalitatea pe care acesta o presară în opera sa prin trimiterile la arhaic şi arhetipuri, abordările mitologice şi fantastice şi caracterul simbolic. Această atmosferă mitică crează o lume unică, care deşi este ireală. păstrează toate aparenţele realităţii.

[36] Ibidem, p. 247
[37] Ivan Evseev, op. cit., p. 160
[38] Ştefan Bănulescu, op. cit., p. 262
[39] Ibidem, p. 6
[40] Ibidem, p. 6
[41] Ibidem, p. 6
[42] Ibidem, p. 32

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia operei

Ştefan Bănulescu – *Opere I. Iarna bărbaţilor. Cartea milionarului. Proză eseistică.*; *II. Proză memorialistică. Publicistică. Corespomdenţă.* Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă şi Univers enciclopedic, Bucureşti, 2005;

Bibliografie critică

Blanchet, Maurice – *Spaţiul literar, Editura Univers, Bucureşti, 1980*
Boia, Lucian – *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000;
Boldea, Iulian – *Scriitori români contemporani,* Editura Ardealul, Colecţia Sinteze, Tg. Mureş, 2002;
Caillois, Roger – *De la basm la povestirea ştiinţifico - fantastică,* studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, Bucureşti, 1970;
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicţionar de simboluri,* vol. I., Editura Artemis, Bucureşti, 1993;
Dan, S. P. – *Proza fantastică românească,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975;
Durand, Gilbert – *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977;
Evseev, Ivan – *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994;
Horodincă, Georgeta – *Ştefan Bănulescu sau Ipotezele scrisului*, Editura DU Style, Bucureşti, 2002;
Jung, Carl Gustav – *Opere complete. 9. Aion. Contribuţii la simbolistica sinelui*, Editura Trei, Bucureşti, 2005;
Jung, Carl Gustav – *Simboluri ale transformării, vol. I şi II*, Colecţia Archetypos, Editura Universitas, Bucureşti, 1999;
Oişteanu, Andrei – *Ordine şi haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească*, Editura Polirom, Bucureşti, 2004;
Spiridon, Monica – *Ştefan Bănulescu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editzra Aula, Braşov, 2000;
Zamfirescu, Vasile Dem. – *Filosofia inconştientului, vol. I şi II*, Editura Trei, Bucureşti, 2001;
Zamfirescu, Vasile Dem. – *Introducere în psihanaliza freudiană şi postfreudiană*, Ed. Trei, Buc., 2003;

AUTORUL ŞI OPERA
ÎNRUDIREA SCRISULUI CU MOARTEA

Lect.univ.drd. Lia Faur Florica
Universitatea de Vest „Vasile Goldiş" Arad

Ce este o operă? se întreabă Michel Foucault. Cât din ce a scris Camil Petrescu compune opera sa? Piesele de teatru, romanele, versurile, publicistica, însemnările medicale, paginile de jurnal, adaosurile? Rândurile celor care l-au cunoscut? Criticii, regizorii, scenariştii, actorii care i-au interpretat personajele pe marile ecrane? Cine este autorul, cum îşi asigură el eternitatea şi care este rolul cititorului sunt câteva întrebări care îşi găsesc o formă de răspuns în lucrarea care urmează

Cuvinte-cheie*: operă, autor, realitate, ficţiune*

Manifestările psihice pot fi studiate din prisma cauzelor care le-au determinat, dar calitatea operei literare a lui Camil Petrescu rămâne un subiect incontestabil care nu poate fi explicat decât prin imprevizibilitatea inconştientului creatorului.

În celebra sa conferinţă din 1969, Michel Foucault vorbeşte despre „înrudirea scrisului cu moartea" când „opera, care avusese sarcina de a aduce nemurirea, a primit acum dreptul de a ucide, de a fi ucigaşa autorului ei."[1] Sunt aduse în discuţie numele unor mari scriitori ca Flaubert, Kafka, Proust.

În prima situaţie pe care o expune Foucault, scriitura se defineşte prin propria-i exterioritate, ea şi scriitorul se atribuie reciproc. În cea de-a doua situaţie, cel care scrie se pierde în propria-i operă, cu alte cuvinte dispare. Tot Foucault aduce în discuţie „funcţia autor", cea care face accesul la ceea ce reprezintă autorul, în afara celor două situaţii, adică un spaţiu intermediar dintre persoana reală şi ficţiune.

Dacă această funcţie „trăieşte" în permanenţa scriitorului, înseamnă că se creează un spaţiu intim, misterios care doar se bănuieşte şi care naşte „enigma". Iar sarcina dezlegării acestei „enigme" îi revine cititorului care intră, astfel, în jocul scriiturii.

Prin acest pact, autorul îşi asigură cealaltă operă, cea care va fi mai evidentă odată cu dispariţia fizică a celui care scrie, iar între el şi cititor se creează o serie de interrelaţionări, de care însă este conştient autorul, cu precădere. Se întâmplă însă şi un alt fapt, când autorul epuizează puterea de creaţie şi doar cititorul îl mai poate explica.

Camil Petrescu, autorul care şi-a pus la punct un sistem filosofic adaptat nevoilor sale este, cu siguranţă, conştient de „traseele" necesare cititorului în dezlegarea codului operei sale.

Presupunând că adevăratele reprezentări ale autorului sunt acelea care ţin de creaţia sa şi care îi conferă calitatea de autor, ele sunt cele care generează imaginea sa în interiorul operei, „al doilea eu", cum ar spune Marcel Proust. Acest „al doilea eu" se construieşte ca o „autoritate". „Facerea" acestei opere nu este la îndemâna oricui, chiar dacă instrumentele par la îndemână.

---

[1]Michael Foucault, *Ce este un autor ?, Studii şi conferinţe*, Traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfaţă de Corneliu Bîlbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004, pp. 38-39

Există, în literatură, scriitori care şi-au „clădit" voit acest „al doilea eu", J.J. Rousseau, de pildă, cu ale sale *Les Confessions,* dar şi scriitori care au afirmat în scris că nu doresc acest lucru, cum este cazul lui Lautréamont:

„Je ne veux pas être flétri de la qualification de poseur.
Je ne laisserai pas des Mémoires."[2]

Cu personalitatea sa precipitată, Camil Petrescu este într-o febră permanentă a creaţiei. Scrie de la piese de teatru la roman, de la eseuri la publicistică, de la jurnal la însemnări medicale. Notează mereu câte ceva, totul este important de trăit, important de ştiut. Descoperirea lucrurilor, însă, îl apropie pe scriitor de sfârşit, păşeşte ca un noctambul pe vârfuri, neatent la pericolul ce-l aşteaptă. Cu fiecare operă moare câte puţin, chiar dacă procesul creaţiei este văzut ca o Şeherezadă în prelungirea vieţii scriitorului.

Există scriitori care nu au conştiinţa morţii, scriu ca şi cum ar fi veşnici, dar şi scriitori cu scris febril, premonitoriu, ca şi cum timpul nu le-ar fi suficient pentru a-şi duce planurile la bun sfârşit. Camil Petrescu este unul dintre aceştia din urmă, scrie febril, are tot felul de temeri, devine megaloman, îndepărtat de prieteni, se căsătoreşte târziu (52 de ani), moare devreme (63 de ani). Are o viaţă trepidantă, iar personajele sale masculine, de forţă, mor.

În cazul lui Marcel Proust, înainte să moară, scrisul lui accentuează realitatea lucrurilor şi mai puţin modul în care se redă această realitate. Cititorul *Caietelor* descoperă un scriitor neatent la ortografie, punctuaţie sau sintaxă, aşa cum remarcă şi Irina Mavrodin, cea care l-a tradus în limba română:

„Găsesc, în aceste incredibile *Carnete,* ca într-o magmă, ca într-o gangă, particule de materie originară, celule germinative aruncate pe hârtie de-a valma (adeseori fără punctuaţie, cu ortografiere greşită, cu sintaxă şchiopătând, nesigură pe sine, cu ştersături - marcate în ediţia după care lucrez: Florence Callu şi Antoine Companon – şi adaosuri), un eu auctorial aflat în stare de urgenţă, de un eu auctorial gravid care trebuie să nască în curând şi care se teme că un eveniment malefic (malefic în raport cu opera ce stă să se nască şi din cauza căruia, dacă el s-ar produce, ea nu ar mai vedea lumina zilei, a tiparului) ar putea întrerupe cursul normal al acestei naşteri. Această temere îl face să pună pe hârtie, parcă scuipându-l, parcă vomitându-l într-o supremă criză, un text greu descifrabil, de obicei fără nici un context…"[3]

Traducătorul este primul, cu rol de cititor al operei, ca medicul care ajunge primul în urma decesului unui pacient şi îi vede trupul stors de spasmele morţii (ale scrisului, conf. Foucault!). Dar noi nu vom vorbi despre actul traducerii, cu pericolul lui „traduttore, traditore", ci despre opera remarcabilă, sinonimă cu starea de impersonalizare prin care autorul aduce la suprafaţă realitatea, prin toate simţurile sale.

Crezul lui Proust este preluat de Camil Petrescu şi devine un deziderat, un model auctorial concret, descoperitor al unui nou univers interior care trebuie tradus şi exprimat:

„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu… Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti… Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic… Din mine însumi, eu nu pot ieşi…

[2] Lautréamont, *Poésies I,* in *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse,* Le Livre de Poche, Paris, 1963, p.369
[3] Marcel Proust, *Carnete*, Ediţie întocmită şi prezentată de Florence Callu şi Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză şi postfaţă de Irina Mavrodin, Editura RAO, Bucureşti, 2009, p. 358

Orice ş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi… creaţia este o desprindere de lucruri, o suferinţă, nu doar spirituală, ci şi fizică."[4]

Consumul nervos al creaţiei curge în acelaşi ritm cu timpul, opera sa nu-l conduce spre o prelungire a vieţii, dimpotrivă. Dacă la un capăt firele se împletesc, este pentru că la celălalt capăt, ele se destrămă. Scriitorul ştie acest lucru şi grăbeşte realizarea operei, aleargă spre final asemenea soldatului de la Maraton.

În prefaţă la *Doctrina substanţei*, scriitorul face mărturisiri asupra stării sale de sănătate care se degradează pe măsura operei:

„Gândul dintâi a fost să amân, din pricina surmenajului, redactarea acestei lucrări, până la vârsta de 50 de ani, rămânând ca până atunci să adun fişe şi materialul documentar şi să-mi caut de sănătate. Când, însă, prin anul 1938, a început aşa-zisul război al nervilor, mi-am dat seama că <<nu sunt vremile sub om, ci omul sub vremi>> şi atunci am hotărât să încep neîntârziat această redactare, fie şi sub forma unei prime versiuni, care, ulterior, să fie amplificată, dacă îmi va fi cu putinţă. Deşi eram cu totul surmenat, mai ales de activitatea la teatru şi la <<Revista Fundaţiilor Regale>> şi deşi mobilizările, ultimatumurile şi toate frământările sociale nu creează climatul necesar redactării unui sistem filosofic, am căutat, cu o voinţă dârză, să duc până la capăt, deşi aveam uneori sentimentul că, extenuat, va trebui să aşez condeiul jos. De îndată ce această întâie versiune a fost gata, am început lucrul de amplificare tradus prin cele vreo două sute de pagini de <<adaosuri>> care, dacă, într-adevăr, nu ajungeam la capătul puterilor mele fizice, trebuiau să fie continuate încă într-un spor îndelung. Dar vine o vreme când mâna slută nu mai răspunde voinţei, când ceva nu mai răspunde în tine, ca o clapă căreia i s-a rupt coarda, când gândurile nu se mai adună pe firele intenţiei. O serie de tulburări hepatice, care m-au chinuit şi la cele două romane, adaugă şi ele mizeria lor omenească."[5]

Opera pe care a lăsat-o în urmă, după vârsta propusă pentru a-şi pune la punct filozofia, aşa cum îi mărturisea profesorului său P.P. Negulescu, nu mai are forţă, iar gesturile lui Camil sunt făcute într-un timp pe care nu mai ştie să-l administreze. Scrie la comandă, fără esenţă, şi îi lipseşte acel „delir al voluntarismului şi independenţei de spirit"[6], după cum remarcă Alex Ştefănescu.

Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române* dedică acestor creaţii ultime ale lui Camil Petrescu doar jumătate de coloană şi remarcă faptul că „autorul renunţă la propria reformă a romanului, întorcându-se la omniscienţa realismului tradiţional".[7]

Această întoarcere este, de fapt, o abandonare a propriei fiinţe, Camil Petrescu nu mai este autorul care îşi urmează crezul artistic care i-a produs revelaţia scrisului, ci un executant, un perdant în lupta dintre *sine - autorul* şi *sine – trăitorul*. Îşi întemeiază o familie, are doi copii, are nevoie de locuinţă, de bani, iar valoarea operei sale reale nu este încă receptată pe măsura aşteptărilor.

---

[4] Camil Petrescu, „Noua structură şi opera lui Marcel Proust", în *Teze şi antiteze*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 27

[5] Camil Petrescu, *Doctrina substanţei,* vol. I, Ediţie îngrijită, note şi indice de nume de Florica Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu, Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988, p. 53

[6] Alex Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000,* Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005, p. 170

[7] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 676

Alex Ştefănescu pune această fracţionare a crezului artistic pe seama „vechilor lui complexe de copil al nimănui”[8] care corespundeau cu doctrina noii clase politice a României.

Dar*, Ce este o operă?*, se întreabă acelaşi Michel Foucault. Ne întrebăm şi noi, cât din ce a scris Camil Petrescu compune opera sa? Piesele de teatru, romanele, versurile, publicistica, însemnările medicale, paginile de jurnal, adaosurile, opera renegată de critică? Rândurile Cellei Serghi, ale lui Mihail Sebastian, ale lui Felix Aderca, Perpessicius, Tudor Vianu şi alţii care l-au cunoscut, i-au trăit alături stările, i-au simţit frământările, bucuriile? Rândurile criticilor care nu l-au cunoscut, nu i-au fost contemporani, cărţile unor autori care au scris, fascinaţi de personajele sale? Regizorii, scenariştii, actorii care i-au interpretat personajele pe marile ecrane? Oricine îşi aminteşte şi povesteşte despre Camil Petrescu, la telefon, în tren, pe stradă, în sala de curs? Şi întrebările pot continua fără a primi neaparat un răspuns

Originea operei, de natură transcedentală, premerge actul propriu-zis al scrisului, dar nu se poate discuta de o separare a vieţii sale, dincolo de toţi factorii care au contribuit sau contribuie la prelungirea sa. Opera unui scriitor este mereu la timpul prezent, dacă intră în sfera de discuţii ale unei epoci.

Scriitorul a realizat cât i-a permis timpul sau starea de sănătate, dar a creat nişte reţele care nu încetează să se ramifice. Asta înseamnă că actul pe care-l numim operă este compus din toate datele care se declară de către scriitor, de cunoscuţi, dar şi cele care apar în contemporaneitatea noastră ca noutăţi, reeditări. Fireşte, se creează şi false reţele, datorate unor conjuncturi favorabile în care geniul este congruent cu reputaţia, dar acestea nu rezistă în timp sau rezistă într-un mod alienat.

Există scriitori mari, în viaţă, şi atunci reţelele se ramifică în forţă, prin aprecierea celorlalţi, prin conjuncturi, cum spuneam, prin publicitate. Camil Petrescu sesizează această formă de construcţie a reţelei personale, în cazul unor scriitori sau artişti:

„Când Bernard Shaw afirmă în tinereţe, cu abilitate, contând pe colaborarea ridicolului, că, de la Shakespeare, Anglia n-a mai avut un scriitor ca el, când Charlie Chaplin, înainte de oricare dintre filmele lui mari, afirma că de la Molière omenirea n-a mai cunoscut un asemenea geniu al comicului, presa şi opinia mondială protestau iritate, amuzate, denunţând ridicolul, dar suferind, acuzând, înregistrând impresia, în sens de imprimare. S-ar zice că operele mari nasc dintr-o vanitate excesivă…”[9]

În cazul lui Bernard Shaw, reţelele au fost reale, iar publicitatea nu a făcut decât să evidenţieze acest lucru. Opera s-a construit şi în acest mod vanitos, cum spune Camil Petrescu, dar rezistentă în timp. La fel este cazul lui Charlie Chaplin. Viaţa sa trepidantă a dat naştere la cărţi, filme şi dispute. Nici viaţa lui Camil Petrescu nu a fost una calmă, creaţia în sine nu e calmă, iar vanitatea nu i-a lipsit. În timpul vieţii, el a jucat un rol care se contrazice adesea cu realitatea, chiar dacă făcut-o involuntar, a stârnit invidii, „surâsuri enervate şi indignate”, dorinţe şi admiraţie. Nu credea în ele, dar spera într-o glorie după moarte, ceea ce s-a şi întâmplat.

Îşi manifesta adesea nemulţumirea în legătură cu lipsa de respect a semenilor pentru opera sa şi faţă de cei care nu înţeleg adevărata literatură:

„Sufăr astăzi, când de 20 de ani mă socot preţuit cu şiretenie la jumătate. Că nu sunt ceea ce spunea Vinea, o <<personalitate culturală>>, situaţie foarte productivă pentru unii.

[8] Alex Ştefănescu, Idem, op. cit., p. 170
[9] Camil Petrescu, *Note zilnice*, Ediţie îngrijită de Florica Ichim, op. cit., pp. 60-61

[…] S-ar părea că mai e o categorie a celor care n-au cunoscut gloria în viaţă, dar îi urmează din plin după moarte…Dar mai toate numele citabile au fost socotite drept genii încă în viaţă şi mai toţi au cultivat asta, cu o mare voinţă şi abilitate, siguri fiind că scadenţa favorabilă va veni într-o zi. Posteritatea a lărgit numai, până la marginea ei, ceea ce exista într-un prim cerc. Cuminţenia lui Proust care ţine, cu orice preţ, înainte de moarte, să-şi declanşeze gloria apare îndreptăţită… Este nesfârşit probabil că partea cea mai de seamă a capitalului cultural a fost, însă, creată de oameni care n-au ştiut să-şi configureze şi existenţa respectivă şi au rămas anonimi…”[10]

Camil Petrescu emite o teză proprie în ce priveşte naşterea unei opere. Ne întrebăm, oare opera lui Proust ar fi rămas necunoscută dacă nu-şi crea reţelele încă în timpul vieţii? Probabil că, neglijenţa pentru amănunte a creatorului ar prelungi timpul de receptare a operei, dar nu ar suprima-o cu totul, dacă ea este reală. Există şi situaţii când autorul devine interesant pentru masa de cititori, ceea ce conduce la o mai bună receptare a acesteia.

În cazul lui Camil Petrescu, polemica i-a susţinut tonusul creativ, l-a îndârjit în scris şi i-a accentuat spiritul critic. El a devenit observabil în peisajul fiinţelor, chiar dacă pretindea că tânjeşte la anonimat:

„Fireşte, nu e vorba de orgoliul intim, fiindcă aici îmi închipui că nu mă întrece nimeni, dar eu sunt social strivit, dorinţa mea de anonimat e atât de mare ca dorinţa unora după neant… Un anonimat, însă de om imens bogat…”[11]

Ar fi vrut să fie un anonim, o somitate, de fapt, care e lăsată în pace datorită unui imens respect. Pare o contradicţie dorinţa sa de a fi preţuit, dar în acelaşi timp de a nu fi luat în discuţie. El, omul care ştie că orice lucru are importanţă, cu atât mai mult viaţa şi întâmplările lui, pe care ar vrea să le gestioneze în intimitate. Dar posteritatea nu e intimă, ea dezgroapă morţii, are caracter de cioclu. Astfel că toate amănuntele au importanţă, ele construiesc fiinţa de după moarte a autorului. În felul acesta, el respiră prin seva reţelei şi se reconstruieşte din neant, iar amănuntele participă din plin.

În paginile sale, în care vorbeşte despre Camil Petrescu, Tudor Vianu construieşte o prelungire a gândului celui dispărut, pornind de la replica iritată a acestuia când se minimaliza importanţa lucrurilor prin superficiala expresie „aceasta n-are nici o importanţă” şi spune:

„Toate lucrurile, toate întâmplările, toate cuvintele noastre apar în ţesătura imensă a realităţii şi se leagă, uneori, prin fire nevăzute de lucrurile, de întâmplările, de cuvintele cele mai îndepărtate şi mai deosebite.”[12]

Astfel, dacă după o perioadă îndelungată de la scrierea unui roman, încă se mai vorbeşte despre personajele sale sau despre tema sa, înseamnă că reţelele încă se ramifică şi adună informaţii pe care le transportă în viitor. Probabil că, dacă ar fi doar informaţii lipsite de amănunte, reţelele nu ar fi atât de evidente. De aceea, opera include toate amănuntele care au compus viaţa creatorului, dar amestecate cu bucăţi de trăire brută.

Raluca Dună realizează în cartea sa, *Reprezentări auctoriale în literatură şi pictură. Din Antichitate până în Renaştere,* o asociere între modul în care se reprezintă în scris sau în artă: „…îi recunoaştem *autoportretului literar* dreptul la existenţă, adăugând că acesta se foloseşte de mijloacele picturii […] după cum în anumite *autoportrete din pictură* identificăm

[10] Camil Petrescu, *Note zilnice,* op. cit., pp. 61-62
[11] Idem, p. 61
[12] Tudor Vianu, „Despărţirea de Camil”, în *Scriitori români*, vol. III, Ediţie îngrijită de Cornelia Botez, Antologie de Pompiliu Marcea, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 316

modalităţi narative şi spunem că „citim” astfel de tablouri ca pe <<istorii>> ale vieţii pictorului, nu doar ca pe nişte <<imagini>>.”[13]

Extrapolând, în realizarea autoportretului din pictură, între artist şi pânză se interpune oglinda care este altceva decât chipul real şi altceva decât pictura ce se va naşte. În cazul operei literare, autorul priveşte în oglindă pentru a vedea realitatea scrisului său, dar, atunci când priveşte această realitate, oare nu se surprinde şi pe sine, printre personaje, ca în celebrul tablou al lui Jan Van Eyck[14]?

Oglinda are rol de graniţă între realitate şi ficţiune, dar autorul real va fi cel care vede realitatea, cel care o redă sau cel care se oglindeşte în realitate, voit sau nu? Cum este îmbrăcat în acea zi, care este starea lui, cine îl însoţeşte? Aceste amănunte transpar în spatele tuturor artificiilor auctoriale şi „enigma” despre care vorbea Foucault poate fi dezlegată doar prin cititor.

În *Camil Petrescu în oglinzi paralele,* Liviu Călin vorbeşte despre „oglinda observaţiei convergente” pe care autorul o roteşte în jurul personajelor sale, iar referindu-se la *Patul lui Procust*, el sesizează măiestria prin care se realizează arta portretului: „din modul cum sunt proiectate în tonuri de umbră şi lumină, gesturi, aspecte esenţiale ale mediului”[15]

Cum şi-a asigurat Camil Petrescu reflexia în timp? Ca să înţelegem acest lucru, ne oprim la cele două modalităţi de creaţie despre care vorbeşte Jung[16], „modalitatea psihologică” şi „modalitatea vizionară”. Cea dintâi se referă la tot ce intră în sfera conştiinţei umane din cotidian, trăirile, emoţiile, iar cea de-a doua funcţie are rolul să preia din cotidian aceste emoţii, folosindu-se de sufletul artistului, şi să le dea expresia trăirii sale pentru ca, în final, să ajungă la cititor.

Acest proces nu e atât de simplu precum pare, în etapa de „trăire”, autorul se adânceşte în „apele oglinzii” văzându-se pe sine din faţă, din spate, din profil, de sus, de jos, oglinda înrobindu-l în luciul ei ubicuu. Constrângerea permanentă a unui spaţiu care îl vrea înrobit şi poate şi deforma lucrurile, îi dă stările febrile şi privirile halucinate. Autorul nu-şi mai aparţine sieşi, spaţiul care trebuia să-l ajute să se descopere, îl strânge şi el ştie că nu va rezista mult în această strânsoare. Scrie tot ce vede în faţă, dar şi în spate, în stânga, dar şi în dreapta, tot ce simte, din afară, dar şi din interior. Halucinat, reuşeşte să scape, dar forţele sale sunt minime, ceea ce va urma nu va mai semăna cu ceea ce a trăit în interiorul oglinzii.

Imaginea oglinziise regăseşte în nuvela neterminată *Contesa bolnavă,* scrisă în perioada popasului la Timişoara:

„Aş fi vrut să întreb, dar era cu neputinţă să pot formula nemaipomenita întrebare… Nu vedeam cum aş fi început, nici măcar ce aluzii mi-aş fi putut [îngădui]. Un an întreg de bucurie egală se răsturnase ca o stradă într-o oglindă întoarsă. Imaginea prietenului meu se ridica în mine ca o fantomă, prin trapa unei scene.”[17]

„Răsturnarea” într-o oglindă întoarsă înseamnă luciditatea fiecărui amănunt, iar imaginea prietenului – o metamorfoză a autorului. Când urmăreşte explozia unei mărturisiri, dirijarea unui comportament spre ceva anume, autorul declară: „oglinda era din nou

[13] Raluca Dună. *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură şi pictură. Din Antichitate până în Renaştere.* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010, p. 17
[14] Portretul *Soţilor Arnolfinii*
[15] Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 103
[16] C.G.Jung, „Opera”, în *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă,* Vol. 15, Traducere din germană de Gabriela Danţiş, Editura TREI, Bucureşti, 2003
[17] S. Dima (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri,* Editura Facla,Bucureşti, 1975, p. 159

răsturnată.” El îşi lansează reflexia, după care aşteaptă rezultatul: „De acum cortina s-a ridicat peste sufletul ei… Eu sunt spectatorul liniştit din sală, ea e actorul chinuit de rol…”[18]

Procesul scrierii operei proprii a început, probabil, în mintea micului Camil, încă de pe băncile şcolii. La sfârşitul facultăţii, ştia foarte bine care îi va fi traseul în viaţă, traseu urmat, cu aproape, devotament. Ceea ce s-a întâmplat după anul 1940, a fost, plastic vorbind, perioada de după oglindă.

Despre rolul cititorului s-a discutat mult de-a lungul vremii. După ce ia naştere literatura, este nevoie de un cititor. Doar fără el, actul scrisului s-ar transforma într-o chestiune intimă. Desigur, Camil Petrescu era la curent cu polemicile vremii pe marginea acestei abordări, cu intervenţiile lui Anatole France în cronicile ziarelor şi revistelor franţuzeşti sau cu negarea lecturii pe care o făcea sistematic Stéphane Mallarmé.[19] A fost la curent cu textul lui Marcel Proust din prefaţa traducerii sale *Sésame et les Lys* şi cu alte consideraţii ale sale pe marginea lecturii.

Pentru Proust, lectura era empatică, cu proiecţii în celălalt, unde cititorul aplică cele citite la situaţia personală. Autorul are grijă ca cititorului să-i rămână partea lui de creaţie, să devină independent, şi de a se înţelege pe sine prin opera la care are acces.

Întregul proces de realizare a unor reţele vizează cititorul, fie el critic specializat sau doar simplu lector. Wolfang Iser analizează procesul lecturii şi arată că adevăratul text se naşte în timpul acestui proces, între cei doi poli, cel artistic şi cel estetic:

„Ţinând cont de această polaritate, este clar că opera însăşi nu poate fi identică nici cu textul, nici cu concretizarea, ci trebuie să se situeze undeva între cele două. Ea trebuie inevitabil să aibă un caracter virtual, deoarece ea nu se poate reduce nici la realitatea textului nici la subiectivitatea cititorului, şi tocmai din această virtualitate îşi derivă ea dinamismul. Pe măsură ce cititorul trece prin diverse puncte de vedere oferite de text, şi pune în relaţie diferitele sale viziuni şi sheme, el pune opera în mişcare, şi se pune de asemenea pe sine în mişcare.”[20]

Textul literar, aşadar, e caracterizat de o lipsă de desăvârşire, care, se va produce doar în momentul lecturii. Ceea ce se va încadra în opera propriu-zisă se compune dintr-un cod al textului, cu blancuri, însemne, cu ajutorul cărora cititorul trebuie să „construiască” opera. De aici se naşte sintagma de *cititor implicit,* care ar avea rolul de înlocuitor în lipsa *autorului implicit*.

Astfel, moartea autorului nu se mai petrece pentru că el şi-a asigurat continuitatea. *Cititorul implicit* nu se confundă cu *cititorul real,* ci el doar îi propune acestuia un punct de vedere în privinţa coagulării textului. Cititorul real se intersectează cu mesajele cititorului implicit pentru a-l ajuta în descoperirea noii realităţi.

Rezolvarea „enigmei”, a „întâmplării din oglindă”, constă în memoria cititorului real şi capacitatea acestuia de a cuprinde cât mai multe imagini din „mers”. El întrezăreşte uneori ceva din acel univers psihic al autorului şi are presentimentul vag al descoperitorului, dar are nevoie de un bagaj ajutător. Aceste imagini sunt furnizate de text, uneori, însă ele constituie adevărate capcane pentru cine nu e „iniţiat”. Pe măsura înaintării în text, opera se deschide, cu condiţia respectării normelor impuse de cititorul implicit. Aplicându-şi „bagajul”, în care şi critica ocupă o parte, cititorul real va reuşi să construiască noua operă.

[18] Idem, p. 163
[19] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Ed. Gallimard-Pléiade, Paris, 1945
[20] Wolfang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique,*Mardaga,Bruxelles, 1985, p. 21

Autorul va rămâne, astfel, în viaţă, nuanţând puţin, sub forma unui fin dictator, care şi-a aranjat reţelele în aşa fel încât toţi cei implicaţi în actul operei să-şi facă bine treaba. I se poate reproşa autorului acest lucru pentru că cititorul nu are rol deplin, ci e confecţionat, artificial, dar dacă se consideră că percepţia sa este efectul afectivităţii, atunci şansa de a marca vizibil opera, este îndreptăţită.

Este singurul mod prin care el îşi poate asigura înţelegerea şi aderarea în rândul cititorului dintr-o altă epocă, diferită de a sa.

Bibliografie

Călin, Liviu. *Camil Petrescu în oglinzi paralele*. Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.

Dima S. (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri.* Ed.Facla, Bucureşti, 1975.

Dună Raluca. *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură şi pictură. Din Antichitate până în Renaştere.* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010.

Foucault, Michael. *Ce este un autor ?,* Studii şi conferinţe, Traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfaţă de Corneliu Bîlbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004.

Iser, Wolfang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique,*Mardaga, Bruxelles, 1985.

Jung C.G., *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă*. Vol. 15, Traducere din germană de Gabriela Danţiş, Editura TREI, Bucureşti, 2003.

Lautréamont. *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*. Le Livre de Poche, Paris, 1963.

Mallarmé Stéphane. *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard-Pléiade, Paris, 1945.

Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Petrescu Camil. *Doctrina substanţei,* vol. I, Ediţie îngrijită, note şi indice de nume de Florica Ichim şi V. Dem. Zamfirescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.

Petrescu, Camil. *Note zilnice*. Ediţie îngrijită de Florica Ichim, Editura Gramar, Bucureşti, 2003.

Proust, Marcel. *Carnete*. Ediţie întocmită şi prezentată de Florence Callu şi Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză şi postfaţă de Irina Mavrodin, Editura RAO, Bucureşti, 2009.

Ştefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000.* Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005.

Vianu, Tudor. *Scriitori români*. vol. III, Ediţie îngrijită de Cornelia Botez, Antologie de Pompiliu Marcea, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

„REZISTENȚA PRIN CULTURĂ”. CERCUL LITERAR DE LA SIBIU

Drd. Florina Daniela MOLDOVAN LIRCĂ
Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș

”Rezistenţa prin cultură”, o sintagmă curentă şi controversată, din ce în ce mai folosită, a fost un fenomen prin care scriitorii români au reacţionat şi s-au opus ideologiei totalitare, abordând o atitudine de disidenţă diferită. Având de-a face cu un concept general şi dificil, care îmbracă forme multiple, ca şi o terminologie diversă, lucrarea îşi propune să prezinte cazul particular al Cercului literar de la Sibiu., dezvoltarea ulterioară a membrilor săi şi actele lor de disidenţă. Confruntaţi cu o ideologie despotică, cu un regim opresiv, contribuţia membrilor Cercului la promovarea şi menţinerea integrităţii literare, culturale, morale şi spirituale în epoca comunistă este semnificativă, validă şi valoroasă pentru literature şi cultura noastră.

Cuvinte-cheie : *Cercul Literar de la Sibiu, rezistența prin cultură, disidenta diferita*

O sintagmă controversată, actuală și intrigantă, „rezistența prin cultură” este un subiect ofertant de dezbatere, de dispută, dar mai ales de polemizare. Lansat în dezbatere aprinsă în 1990, a cunoscut repede o promovare fulminantă. Pentru unii reprezintă un indiciu indiscutabil al cameleonismului unor oameni de cultură postbelici, complici ai ideologiei totalitare, care nu doar că nu au făcut nimic împotriva acesteia, ci chiar au „colaborat” cu ea și au întreținut-o.

Sub presiunea sufocantă a unui regim dogmatic, insensibil la valoarea adevărată, scriitorii, literații, oamenii de cultură și-au valorificat diferit oportunitatea de a-și apăra propriile principii și idealuri de intelectuali, în funcție de fondul afectiv și temperamental propriu sau după cum și-au înțeles apartenența și contribuția la prezent și viitor, cu cât mai puține concesii posibil. Istoria încearcă *post factum* să clarifice și să fixeze aceste atitudini în conștiința posterității, dintr-o nevoie de înțelegere a trecutului din care facem parte.

Cunoscând fețele poliedrice ale fenomenului în cauză, demersul nostru reține câteva conotații ale termenului, unele convergente cu prezenta abordare, altele reliefând și mai mult terenul sensibil al discuției. Ne propunem să prezentăm un caz particular, cel al Cercului literar de la Sibiu, cu o evoluție la limita dintre „rezistență” și „disidență”, dorind să subliniem prin aceasta că generalizarea poate atenua din suferință, dar nu o poate înlătura; în plus, din perspectiva viziunii proprii asupra discuției, încercăm o sensibilă disociere „rezistență” și disidență. Intenția este să punem problema în perspectivele ei largi, să privim și să analizăm întregul tablou, nu să emitem judecăți de valoare pe fondul selectării doar a unor momente ale supraviețuirii elitelor în timpul absurdităților comuniste. Timpul a confirmat rezistența prin cultură a cerchiștilor, dar, uneori, faptele acestora par a fi disidente. Însă e important, pentru valoarea actului lor, a sesiza, de asemenea, conștiința și intenționalitatea faptelor lor, condițiile sociale și politice în care au „rezistat”, perspectiva din care și-au înțeles ei datoria civică.

Terminologia a cunoscut din 1990 încoace o dinamică vizibilă, primind nenumărate nuanțe, în prezent putând fi vorba totuși de o oarecare stabilitate, cu „mici variațiuni pe aceeași temă”. Astfel, sintagma încetățenită actualmente este cea de „rezistență prin cultură”,

uneori cunoscând și declinări: „rezistenții prin cultură”[1] sau „rezistență la *mitocănia totalitară”*[2]. De aceea, opiniile[3] au primit flexibilitate și varietate chiar în interiorul perspectivei aceluiași autor (este cazul lui Andrei Pleșu și nu numai), apărând note particulare.

De puțin timp, conferințele Ateneului Român, desfășurate în două reprize[4], i-au provocat la dialog pe Herta Muller – Gabriel Liiceanu / Adam Michnik – Andrei Pleșu. Cei doi invitați (unul exilat român, celălalt disident polonez) au vorbit despre „rezistența prin cultură” din perspective diferite, chiar opuse. De aceea, i-am considerat ca nume de referință, în fruntea celor două tabere la care au aderat voluntar sau involuntar și alți oameni de opinie de-a lungul timpului; în tabăra celor suspicioși și mefienți, în frunte cu Herta Muller, se încadrează Adrian Marino[5], opinentul din 2001, Andrei Pleșu, cel din prima pledoarie împotriva acestei forme de subzistență; Mircea Martin, de asemenea, catalogheză acest act ca unul caracterizat de echivocitate, indirect, ambiguu, întrucât e pentru cel implicat, oricând, o portiță de scăpare atât în fața celor care i-ar cere socoteală legat de poziția sa apolitică, cât și în fața celor care i-ar contesta refuzul de a accepta noua cultură oficială[6]; Laszlo Alexandru, într-un articol recent, descoperă cinci paradoxuri ale „rezistenței prin cultură”[7], iar Bogdan Crețu[8] îi consideră complici cu puterea pe toți „rezistenții”, cu mici excepții, a „nebunilor frumoși”, solidari cu Paul Goma, cap de listă fiind cerchistul Ion Negoițescu.

De cealaltă parte a baricadei, academicianul Dan Berindei, Ioana Em. Petrescu, Dumitru Țepeneag, Daniel Cristea - Enache sau Ion Simuț[9], spre exemplu, mai toleranți or, poate, pragmatici, susțin cu încredere validitatea acestei forme de moralitate și de reacție, în frunte cu Adam Michnik, direct implicat în disidența în fața elucubrațiilor totalitare, trecut prin focul răzvrătirii.

---

[1] Mircea Vasilescu, în *Dilema veche*, online (20 martie 2011), nr. 369, 10 - 16 martie 2011, consideră că „rezistent” a fost și publicul care a avut curajul să citească pe ascuns și în condiții riscante, în loc să adere la programul oficial impus.

[2] Acest titlu este conferit dialogului de la Ateneul Român dintre Adam Michnik – Andrei Pleșu, 2011din 14 februarie 2011. preluat de revista *Dilema veche*, format online (20 martie 2011), nr. 369, 10 - 16 martie 2011.

[3] Adrian Marino, în 1990, vorbește de „rezistență intelectuală”, nuanțând mai apoi (1991) în „rezistență și cultură”, cu o particularizare, datând tot de atunci, de „rezistență literară”, cu varianta „rezistent literar”, acceptând formula de „rezistență culturală”, considerată mai cuprinzătoare, în 1995. Sanda Cordoș, vorbește, în schimb, despre o „rezistență în literatură”. Dar ar exista și un fenomen de „rezistență la literatură”.

[4] Prima s-a desfășurat în 27 septembrie 2010, iar a doua în 24 februarie 2011.

[5] Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România*, Polirom, 2001. Primul exclude posibilitatea unei „rezistențe prin cultură”, pe care o înțelege ca o formă de sfidare, de situare în opoziție deschisă; în plus, promovarea unei culturi paralele față de cea oficială poate fi suspectată, în opinia lui, de defetism, de ambiguitate și chiar de colaboraționism, dar observă că și perioada în sine a lansat duplicitatea. P 20. În vol. *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, Polirom, 1996, cuprinde toate articolele despre „rezistență”, scrise din 1990 până în 1995, în care e mult mai tolerant cu acest fenomen.

[6] Mircea Martin, „Rezistența prin cultură”, în *Revista 22*, an XII (598), nr 33, 14-20 aug 2001, p. 11-13. Consideră „rezistența prin cultură” doar un colac de salvare pentru autorul ei, din oricare parte ar veni inundația: „libertatea pe care și-o ia presupune curajul provocator, dar și abilitatea de a-l retracta le nevoie, de a se replia înlăuntrul teritoriului artistic, negând implicațiile sociale sau politice ale operei” p 13. Tot el e de părere că fenomenul „rezistenței” este acceptat numai de scriitorii care l-au practicat (sesizând aici o urmă de acuzare).

[7] Laszlo Alexandru, Rezistența prin cultură – cinci paradoxuri” în *Obiectiv cultural*, nr. 1 / decembrie 2010, p. 6-7.

[8] Bogdan Crețu, „Rezistența prin cultură”, *Ziarul de Iași,* 26 septembrie 2006.

[9] Ion Simuț, în *România literară*, nr. 33, 2008, definește „rezistența intelectuală” ca o formă de demnitate și exemplaritate morală, a cărei minimă contribuție e aceea că „a fortificat o alternativă ideologică necomunistă, dacă nu explicit anticomunistă”. Nemulțumit de cei care îmbracă haina de procurori și atacă vehement, evidențiind mai ales lipsurile intelectualilor, se întreabă retoric: *De ce n-am căuta, stimulator, nevinovaţi, rezistenţi, opozanţi şi intelectuali morali, care să ne oblige la o competiţie cu altă miză, radical schimbată?*

Imposibil de abordat dihotomic, sintagma le-a impus unora multe clarificări și precizări. Andrei Pleșu[10] a promovat inițial, cu intransigență, ideea că o meserie ca oricare alta, inclusiv cea de scriitor, poate fi realizată cu conștiința împăcată, onorabil, dar asta nu înseamnă că e automat un act de eroism sau că i-ai rezistat regimului. De curând, însă, a adăugat o „dimensiune ofensivă" profesiei în discuție, care presupune risc și împotrivire, responsabilitate și verticalitate morală, în condițiile în care până și un gest banal de eleganță, o formă de umor, folosirea corectă a limbii pot fi tot atâtea forme de rezistență[11]. Virgil Ierunca[12], în schimb, nu neagă această poziție a oamenilor de cultură, însă nici nu mizează pe ea; părerea sa e că rolul intelectualului în cetate și răspunderea care îi revine sunt mai mari de atât.

Interesant este că „rezistența prin cultură" este luată în discuție și abordată în aceleași contexte și cu aceeași miză, în care se vorbește despre disidență, opoziție, samizdat, literatură de exil[13]. În opinia noastră, aici se impun câteva note de culoare și nuanță, a căror reliefare va divide discuția în două direcții: cea a „rezistenței" și cea a atitudinii de disidență, samizdat ori exil. Potrivit semnificației terminologice, rezistența presupune (nu spunem nicio noutate) a te considera, ca grup ori ca individ, o entitate distinctă față de restul lucrurilor, a te împotrivi, a te apăra, a înfrunta, a nu te lăsa convins, este capacitatea fiecăruia de a persista și a dura nemodificat în structurile profunde la efectul unor influențe și sub acțiunea unor factori externi perturbatori (ca cei totalitari). Gruparea cerchistă a avut un program bine definit, cu un profil intern unitar și omogen, încât să fie considerată o formă de rezistență, deliberată sau imanentă, la o tendință conjuncturală diferită de a lor, la un context intenționat contrastant față de concepțiile ce trasează existența grupului. Structura de idei și principială internă a grupului a rămas în esență aceeași, până la căderea comunismului.

Pe de altă parte, ce înseamnă a fi în situația disidenței, a samizdatului sau a exilului? Această ipostază, care nu le include automat pe toate cele trei atitudini, implică, după părerea noastră, mai mult decât „rezistența" sau chiar derivă din „rezistență". De aceea, „rezistența" este o formă silențioasă de continuitate în aceleași structuri inițiale, subversivă, de perseverență etică, care implică o atitudine defensivă, pe când disidența reprezintă acea atitudine de ruptură, de răzvrătire și automat are ca urmare poziția ofensivă și deschisă, dar care implică și o dorință de schimbare. Altfel spus, „rezistența" e o luptă de supraviețuire, pe când disidența e un război de cucerire. Continuând ipoteza noastră, exilul (atât cel forțat cât și cel voluntar) și samizdatul sunt forme derivate sau efecte ale disidenței, pe când o formă de „rezistență" poate fi considerată literatura de sertar, care implică și ea risc, dar numai în condițiile în care ești descoperit.

---

[10]Andrei Pleșu, „Rezistența prin cultură", în *Dilema veche*, nr. 348, 14 octombrie - 20 octombrie 2010.

[11] Ibidem: „Da, am rezistat prin samizdatul prieteniei, al celor şapte ani de-acasă, al comeseniei şi convivialităţii. Am făcut rost de cărţi pe sub mînă, am gîndit ce nu era voie, am publicat ce nu era conform, am făcut haz de necaz...".

În dialogul cu Adam Michnik de la Ateneul Român își completează poziția sa de partea „rezistenței": „dacă meseria ta e să scrii şi să gîndeşti, iar contextul vrea să-ţi impună un anumit fel de a scrie şi de a gîndi, iar tu nu consimţi la acest mod de a scrie şi de a gîndi, se cheamă că rezişti prin cultură. Şi am rezistat prin cultură, cum am rezistat şi prin umor.."

[12] Virgil Ierunca, intervievat de Libuse Valentova, dialog publicat în *România literară*, nr. 41, 2006, consideră literatura scrisă în țară, în timpul regimului comunist, superioară celei din exil.

[13] Mihaela Azoiței, în *Totalitarism și rezistență în România comunistă. Cazul Goma*, București, Paideia, 2002, distinge între disidență, opoziție și rezistență; „disident e o persoană care se distanțează de regim și, câteodată, și de populație"; opozantul luptă deschis, nu din interior, împotriva sistemului; rezistența e „o luptă împotriva sistemului, atât din interiorul său cât și din exteriorul său", conținând cele două forme ale sale: disidența și opoziția.

Este disidența o contribuție mai veridică decât „rezistența”? Poate pentru că încearcă să schimbe ceva. Dar această poziționare implică acte de curaj și eroism. Or, după cum observă și alți preopinenți, nu se poate să incriminăm întreg „poporul” de intelectuali că nu au fost eroi[14]. Eroismul se simte, nu se impune; e instinctual, nu e programat; e un act liber, nu constrâns. De aceea, avem tot dreptul să constatăm lipsa lui, dar nu să o incriminăm[15]. A judeca și a acuza presupune să ai prejudecăți, iar prejudecata constrânge. Libertatea pe care și-au ales-o elitele de atunci, fie ea eroică sau doar de rezistență, e un act de voință, opus imperativului ideologic *trebuie,* și asta nu e de neglijat. Tzvetan Todorov pune în discuție aceeași idee de libertate și de voință pe care le presupune eroismul, distingând între „a pleca fruntea” și a căuta o soluție extravagantă în raport cu direcția majoritară[16]. Dar intelectualii români și-au dat seama cu adevărat abia după 1990 că a te opune regimului și chiar a încerca să-l răstorni nu ar fi fost chiar imposibil (să nu uităm că „mitul situației ireversibile” apăsa deasupra capului lor ca sabia lui Damocles), de aceea, singurul act eroic pe care l-au întrevăzut unii posibil a fost acela de a se folosi de glasul literaturii ca să-și proclame adevărul.

Anul 1940 aduce forfotă și bulversare în peisajul clujean, unde viitorii cerchiști studiază la Universitatea ”Regele Ferdinand I”. Condițiile politice determinate de Dictatul de la Viena impun studenților și profesorilor ”exilul” forțat în Sibiu, pentru că Ardealul de Nord a fost cedat Ungariei. Studenți studioși, preocupați constant de perfecționare, gustând din deliciul filosofiei, practicanți ai scrisului, majoritatea sunt cunoscuți deja prin prezența constantă în ziarele și revistele vremii[17].

Debutul pe scena literară (considerat de ei ulterior ca o primă formă de protest) se declanșează odată cu realizarea *Manifestului,* sub formă de scrisoare, care a apărut în ziarul „Viața”, la 13 mai 1943, cu titlul *Ardealul estetic. O scrisoare către d. E. Iovinescu a Cercului literar de la Sibiu*[18], moment în care se cristalizează și conștiința de sine a grupului. Cu un program ce se revendica de la preeminența esteticului în literatură, perceput în prima fază numai prin prisma afilierii la modernismul lui Eugen Lovinescu, *Manifestul* a stârnit numeroase controverse, acuzații, ostilități și insinuări. Au fost denumiți ironic „esteții / isteții din Ardeal”[19] „Comuniștii de la Sibiu”, partizani ai ”Comunismului estetic”[20] (confuzia s-a datorat, probabil, simpatiei anterioare față de comunism a unora dintre semnatari, a adeziunii lui Ion Negoițescu la mișcarea legionarilor din 1940 și a participării la rebeliune); presa „națională” i-a acuzat de sfidare, de erezie față de trecutul spiritual național, trădători și

[14] Adrian Marino, idem, susține aceeași idee că „un popor numai de eroi nu există”, p. 104.
[15] Disidentul polonez, Adam Michnik, opinează că „nu-i poți cere nimănui să fie erou, alături de tine sau în locul tău”.
[16] Tzvetan Todorov, *idem*: „Atunci când în ochii indivizilor obișnuiți, este vorba de o situație necomportând nicio alegere, în care trebuie doar să te pleci în fața împrejurărilor, eroul se revoltă împotriva acestor aparențe și printr-un act care iese tocmai din obișnuit, ajunge să forțeze destinul” p. 11.
[17] Radu Stanca are un nume legat de publicații ardelene ca: „Națiunea română”, „Tribuna”, „Transilvania”, „Gând românesc”., Ion Negoițescu publică eseuri și poezii în ”Națiunea română”, ”Țară nouă”, ”Curțile dorului”, ș.a., Ștefan Augustin-Doinaș debutează în ”Jurnalul literar”, colaborând la ”Curentul literar”, mai apoi la ”Universul literar” ca și Radu Stanca sau Ioanichie Olteanu; numele lui Cornel Regman este legat de cronicile din „Curțile dorului”, de „Revista Fundațiilor Regale”, unde a publicat: *Ion Pillat - poet al tradiției*.
[18] Manifestul a fost semnat de V. Iancu, E. Todoran, C. Regman, Damian Silvestru (Ion Negoițescu, autorul articolului), O. Drimba, Ion Oană, Radu Stanca, R. Dăscălescu, Șt Aug. Doinaș.
[19] Ovid. S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, Edit. Universalia, București, 2000.
[20] Petru Poantă, *Cercul literar de la Sibiu– introducere în fenomenul originar,* Editura Aura Christi și Andrei Potlog – București, Ideea Europeană, 2006.

contaminatori cu cosmopolitism (recunoaștem aici o primă formă de disidență a grupului, așa cum se reflectă în percepția societății ardelene). Așadar, respingerea a venit din două părți: atât de la confrații ardeleni, cât și de la realitățile politice pe care singuri le-au renegat. Se regăsește aici intenția subversivă de confruntare a realităților istorice (recunoscută mai târziu deschis de Negoițescu[21]), de înlăturare a mentalităților culturale existente și a amestecului politicului în literatură, toate având un scop militant, tendința de a se opune regimului comunist tot mai iminent, combătând astfel ideea că „rezistența culturală în România comunistă n-a cunoscut o formă organizată, n-a existat, așadar, un proiect colectiv și nici, prin urmare, acțiuni de grup".

Mai apoi, într-o perioadă în care se duceau campanii acerbe de „vânătoare de vrăjitoare"[22] și de atragere spre literatura angajată, cerchiștii sfidează „mersul oficial al lucrurilor" și publică în Revista Cercului literar de la Sibiu (înființată în 1945), profitând de ultimele urme de libertate. Prezența lor provocatoare și incomodă în agora locală a culturii este tot mai evidentă, fiind deranjantă pentru admiratorii noii panoplii sociale și politice. Un astfel de exemplu e polemica lui Ion Negoițescu cu reprezentanții teatrului clujean, nemulțumiți de cronicile dramatice intransigente publicate de acesta în „Tribuna nouă": „cronica mea e radicală, după cum îți poți închipui, răsturnând complet valorile teatrului clujean. A și provocat, în teatrul de aici, un enorm scandal..."[23]. Replica la această dispută a fost încercarea de a fi scos de la „Tribuna nouă", fără succes. În ianuarie 1946, aceeași revistă reține un alt scandal provocat de o cronică negativă a lui Negoițescu la adresa piesei de teatru a lui Puiu Maximilian: „Păcat de tine. Toni", în urma căruia redacția s-a dezis oficial de cerchist și și-a exprimat prețuirea față de actorii teatrului clujean[24]. Libertatea disidentă de a critica pe care și-au luat-o în fața tendinței de captivitate ce urma să se instaureze irecuperabil, apărând în ochii „culturnicilor" ca inși vicioși și inobedienți[25], face din cerchiști o tânără generație eminentă și promițătoare pentru cultura română, dar urmărită de Securitate pentru a fi distrusă. O notă din 1968, a unui partizan al Securității, pe numele său Șerban, preluată și redată de Andrei Bodiu, recunoaște deschis că „dintre toate grupurile (clicile) existente, cea mai unitară, cea mai disciplinată și cea mai puțin preocupată să se camufleze a fost grupa Cercului literar de la Sibiu (Negoițescu, Doinaș, Enescu, Cotruș, Regman și alții)". (R.874I)[26]

Cercul literar de la Sibiu a cunoscut existența oficială o perioadă scurtă de timp (din 1943 până în 1945, după interdicția Revistei Cercului), însă elanul și efervescența ideilor membrilor săi, care i-au rămas fideli și pe mai departe, îl păstrează și azi viu în conștiința posterității, chiar după dispariția membrilor săi, fiind tot mai mult în centrul preocupărilor

[21] Ion Negoițescu, în „Scrisoare către Paul Goma", publicată în vol. „În cunoștință de cauză", Cluj, Edit Dacia, 1990,
p. 15: „în Mai 1943, am semnat împreună cu prietenii mei de condei, manifestul Cercului literar din Sibiu, manifest care și-a avut partea sa de contribuție la demobilizarea ideologiei fasciste în cultură".

[22] Ana Selejan, în *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, Buc, Cartea românească, 2005, definește perioada dintre 23 august 1944 și 1947 prin sintagma puterii, caracterizată prin denunțuri, liste negre, arestări.

[23] Ion Negoițescu în scrisoarea către Radu Stanca (19 decembrie 1945), din *Un roman epistolar,* Bucuresti, Edit. Albatros, 1978, p. 25

[24] Ibidem, p. 26-27

[25] Ana Selejan, idem, p. 55: „ Nicio comunitate – nu numai de indivizi, dar și de idei – n-a putut fi strunită și „călăuzită" în libertate, ci numai în captivitate".

[26] Andrei Bodiu, „A gândi altfel, a gândi împotrivă" în *Spiritul critic în Cercul literar de la Sibiu*, coordonator Sanda Cordoș, Cluj-Napoca, Editura Accent, 2009, p. 74. Bodiu arată aici că această asumare a unei poziții distincte a Cercului față de regim a fost percepută ca o reacție de împotrivire vădită contra dictaturii; astfel, ceea ce demonstrează el este că perioada în cauză nu accepta poziționarea de mijloc a intelectualilor între bine și rău, simpla dorință de a fi „altfel" fiind percepută ca o situare „împotrivă".

actuale, sfidând *post mortem* ideologia comunistă. Membrii Cercului, elemente organice ale aceluiași mecanism, s-au format și au evoluat cu progrese și pași ezitanți, ca un organism în creștere, conturând fiecare latura indisolubilă a personalității cerchiste, completându-se ca un întreg, de aceea în discuția „rezistenței" Cercului trebuie reliefată și atitudinea principalilor componenți ai săi.

Între 1945-1956, după instalarea trupelor sovietice în țară, cerchiștii, reduși la tăcere și „dezrădăcinați a doua oară", refuză să mai publice, nefiind dispuși la concesii, și, departe unul de altul, rezistă prin pregătirea proiectului euphorionist. Acesta ținea trează coeziunea lor și le oferea speranța de care aveau nevoie, în timp ce își semnalau reciproc și își notau lucid drama, prin scrisori[27], cu conștiința acută a pericolului ce-i pândea dacă s-ar fi deschis și cenzurat scrisorile lor. Dictonul latin: *Qui tacet, consentire videtur*[28] le poate fi defavorabil, în această situație, ca o probă de partea taberei prezidate de Herta Muller, care ar vedea în asta o formă de colaborationism sau, cel puțin, de consimțământ tacit. Cerchiștii își asumă retrospectiv „naivitatea" acestei etape: *Da,a fost un moment când unii dintre noi ne-am imaginat (era prin 1946, toamna târziu) că am putea chiar conviețui cu noua putere, că această putere e interesată să favorizeze cultura neînregistrată. Să favorizeze adică euphorionismul nostru ce se orienta spre tradiția mare europeană și spre o „substanță românească majoră", concepută de noi mai aproape de sinteza goethiană,, a spiritului apolinic cu fausticul modern*" [29]. În plus, să nu uităm că este perioada în care suprimarea oricărei forme de opoziție este totală și ireversibilă. Tzvetan Todorov spune că: „omul nu trebuie să se revolte cu arma în mână pentru a rămâne uman, pentru a-și afirma demnitatea sau dorința de libertate"[30] Au rămas, deci, demni și liberi prin tăcerea lor provizorie.

Cu toate acestea, zbuciumul interior și arderea creativă existau, ca o tragică și „dureroasă conștiință a *turnului de fildeș*"[31]. Radu Stanca lasă de înțeles în 1948, într-o scrisoare către Negoițescu, că sunt conștienți de rolul istoric ce le revine în aceste momente cruciale, deci vor acționa în consecință: „Timpul nostru cere un efort intelectualității, cum încă niciun altul. Totul e cum vom ști să fim noi demni de acest apel"[32]. Demnitatea aceasta el o regăsește posibilă în „hipertrofierea lecturii" sau în activități adiacente care prevăd „păstrarea conștiinței în care să poți, în măsura situațiilor date, să aperi bunurile culturii"[33]. Conștiința de sine, un cuvânt de ordine pe masa lor de lucru, este cea care orientează faptele lor. De ce oare? Radu Stanca consideră că aceasta este soluția care îi oferă individului posibilitatea de a deveni erou, prin libertatea de acțiune pe care și-o ia și prin șansa de a-și asuma urmările faptelor sale. Voluntaritatea actelor sale e determinată de luciditate, de aceea eroul nu va fi surprins de consecințe și va fi pe deplin convins că a servit unei „cauze superioare", împotrivindu-se normelor impuse. Iată, așadar, strategia lor pe termen lung: de a acționa onorabil, dar mai ales cu conștiința împăcată, întru servirea culturii, chiar dacă asta nu presupune a dărâma regimul. E chiar ceea ce acuza inițial Andrei Pleșu, când nu acorda credit unei astfel de „rezistențe".

---

[27] Semnificativ este „Un roman epistolar", ce conține scrisori între Ion Negoițescu, aflat la Cluj, și Radu Stanca, destinatar și expeditor sibian.
[28] *Cine tace, aprobă (consimte, e de acord)*
[29] Cornel Regman, „Puțină istorie literară", în Euphorion, an 1, mai 1990, p 1.
[30] Tzvetan Todorov, idem, p. 31.
[31] Ion Negoițescu, în introducerea volumului *Un roman epistolar*:„Fiindcă pentru noi *turnul de fildeș* însemna un blestem de care voiam să scăpăm. De fapt voiam un public, și, când l-am avut, zbuciumul delirant a încetat" p. 7.
[32] Radu Stanca, „Un roman epistolar", idem, p. 133-134.
[33] Ibidem, p. 133-134.

Ideea unei conștiințe nepătate revine ca un laitmotiv în concepția lor ideatică despre „războiul rece" pe care îl traversau: „Conștiința zguduitoare a amoralității înseamnă tocmai implântarea noastră în moral, la punctul neutralizării Binelui cu Răul și posibilitatea de a trăi pe această axă morală"[34]. Cunoscând febra vremurilor de atunci este și acesta un act sfidător, ofensiv, prin îndrăzneala de a-și revendica moralitatea, prin libertatea pe care și-au arogat-o de a promova paralelismul și a oferi continuitate adevăratei culturi, în timp ce megafonul totalitarist solicita permanent cultura de masă. Același Andrei Pleșu, cu alte nuanțări, apreciază în ultimul timp această poziție a intelectualilor.

Deși nu au fost adepții unei forme de protest deschis și clamoros la acea vreme nu îi putem suspecta nici de un refugiu confortabil, care să le ofere indecența subzistenței vinovate. Dimpotrivă, problemele lor financiare sunt recurente în scrisorile lor, traiul este la limita de jos, iar mizeria e un cuvânt de ordine. Asfel, „vina" nealinierii a fost scump plătită, chiar dacă astăzi poate părea un fapt simplificator și irelevant pentru adevărata lor datorie civică de intelectuali. Cazul cel mai elocvent este al lui I. D. Sârbu, după cum observă Daniel Cristea-Enache[35]. Fost comunist, ar fi putut să ducă o viață prosperă, presărată cu ilustre funcții „onorante" și în plin avânt creator aliniat noii „religii", însă a ales solidaritatea morală cu confrații cerchiști, iar repercusiunile nu s-au lăsat așteptate (a făcut pușcărie politică, muncă în mină, domiciliu obligatoriu la Craiova).

Sorina Sorescu îl acuză pe I. D. Sârbu de un „dublu determinism"[36] (realist –socialist și cerchist), conchizând că literatura de sertar este masca ce și-a creat-o pentru cerchiști (scump efort), pe când unele articole vinovate ale sale intenționau să-l salveze în fața dictonului puterii. Chiar de-ar fi fost așa, reținem atunci, în favoarea Cercului, că gruparea se situa divergent față de regim și că nu era un grup indiferent dacă Sârbu a apreciat necesar să se raporteze la oglinda curată a Cercului.

Mai apoi, când se proclama intens necesitatea implicării intelectualului în politică (înțeleasă nu ca o formă civică de libertate, ci ca o datorie constrângătoare de a participa la acțiunile cetății, de a-i susține intenția de „reformă"), opțiunea de a te ține departe de arena ideologică, de a rămâne simplu spectator sau de a te izola în „turnul de fildeș" era catalogată ca o formă de „trădare". Or, situarea politică a acestuia era sinonimă cu aderarea și elogierea anomaliilor regimului; altfel, erai demascat și înlăturat. Căutând exemple de scriitori, care în anii 40-50 să nu fi aderat, Ana Selejan concluzionează dezamăgită că aceștia erau mult prea puțini, pentru că „scriitorii vremii se înghesuiau să adere"[37].

E adevărat că au aderat și unii cerchiști pentru scurt timp, au simpatizat sau au îmbrăcat haina comunistă, publicând poezii ori cronici „pe linie", proaste și neaducătoare de beneficii personale, ce-i drept, lipsite de credibilitate, grav amendate ulterior (Cornel Regman, Ion Negoițescu, Ioanichie Olteanu, Radu Stanca). Să fi fost nevoia de public mai amețitoare, fatală „conștiinței" moralității lor? „Nevoia de public e un stimulent care înțeleg că, atunci când lipsește, poate fi fatal pentru cel care s-a dat lui"[38]. Privind retrospectiv cu maturitatea

[34] Ion Negoițescu, „Un roman epistolar", idem, p. 95.
[35] Daniel Cristea-Enache, *Pentru cine scrie Ion D. Sârbu*, studiu cuprins în volumul *Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu*, coordonator Sanda Cordoș, Cluj-Napoca, Edit. Accent, 2009, p. 205-206.
[36] „ Ambivalențele biografiei auctoriale ale lui Ion D. Sârbu. Dubla determinare cerchistă și realist-socialistă", în: Sanda Cordoș, *Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu*, Cluj-Napoca, Edit. Accent, 2009.
[37] Ana Selejan, idem, p. 75, adaugă resemnată: „Poate că nici nu era altă cale; oamenii parcă nu-și mai aparțineau; o istorie *sui-generis* își începuse marșul ce părea măreț și aducător de iluzii. Câți i se puteau împotrivi? Și cine? Am văzut că foarte puțini..." p. 75.
[38] Ion Negoițescu, „Un roman epistolar", idem, p. 112.

exilatului, Negoițescu disociază între „oportunismul total" (aducător de beneficii personale și materiale) și acela al scriitorilor care „au crezut, sincer, că pot apăra anumite valori dacă se integrează în partidul comunist și acolo vor căuta să salveze ceva. În mare parte s-au înșelat"[39].

Este ceea ce condamnă Laszlo Alexandru, considerând a fi un paradox „să rezişti cu o mână", iar cu alta să te pui în serviciul comunist și să te ocupi cu delațiunea colegilor. Evoluția lor ulterioară a demonstrat că acesta a fost un moment de rătăcire, o încercare neizbutită a unui „impuls dionisiac" de „nelinişte-căutare"[40]. În plus, cum observă Ion Simuț „numai dintr-un amestec de *da* și *nu* rezultă un relief al opțiunilor politice, sociale, morale sau estetice"[41]. La o vârstă încă proaspătă[42], în căutarea propriei identități sociale, morale, estetice, politice, mai ales culturale, și din dorința febrilă, uneori chiar naivă, de a-și vedea proiectul euphorionist împlinit, cerchiștii au parcurs un traseu uneori ezitant, dar care viza reforma societății și culturii pe baza criteriului valoric, ideal care nu le-a modificat, în fapt, esența[43]. Acesta poate fi considerat un moment de „rezistență" la influențele din exterior în esența lor de grupare cerchistă. De aceea, după un *DA* spus partidului comunist, au urmat numeroase momente răspicate de *NU,* adresate aceluiași partid, refuzuri care i-au costat și le-au adus și consecințele inerente: cei mai mulți au făcut pușcărie (Ion Negoițescu, Ștefan Augustin Doinaș, Nicolae Balotă), alții au fost înlăturați prin „demascare" și refuzarea dreptului de semnătură, printre altele imputându-li-se că au făcut parte din Cercul literar de la Sibiu. Dar, întorși de prin închisori, și-au reluat poziția de răzvrătiți.

Cerchiștii nu au trecut în epocă precum un grup indiferent, ignorabil, care s-a închis definitiv în biblioteca personală și a abordat umilitoarea „rezistență prin cultură". Ion Negoițescu, spre exemplu, din 1956 publică articole consacrate marilor scriitori români interziși până atunci, fapt ce determină să fie „demascat" în *Scânteia,* organul oficial al partidului, în 1958, pentru tentativă de „subminare a bazelor lieraturii socialiste". Refuzând autocritica, este interzis alături de alți scriitori și este exclus din Uniunea Scriitorilor. În 1961 e arestat, deținut politic la Jilava, eliberarea survenind în 1964: *Conştient fiind că primejdia e generală, am protestat împotriva acestor stări de lucruri în diversele întruniri din cadrul Uniunii Scriitorilor, am apărat clasicii, mi-am apărat colegii, am apărat pe tinerii scriitori, poate cei mai loviți, căci li se stâlcea și li se sugruma chiar elanul creator*[44]. I se dă funcția de redactor la *Luceafărul* (66-67), apoi la *Viața românească* (68-71). Mai bine de un deceniu este extrem de activ în critica literară scoțând mai multe volume, care îi consolidează atât originalitatea cât și autoritatea, dar îl impune ca un indezirabil pentru că: „Îndrăzneala scrisului se plătea cu pușcăria"[45].

---

[39] Ion Negoițescu, *În cunoștință de cauză*, Cluj, Edit. Dacia, 1990, p.47.

[40] Caius Dobrescu, în „Poate fi estetismul un liberalism? Infrapoliticul la Thomas Mann și (mai ales) la Ion Negoițescu", studiu cuprins în volumul *Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu,* coordonator Sanda Cordoș, Cluj-Napoca, Edit. Accent, 2009, p. 153.

[41] Ion Simuț, în prefața la *Arena actualității*, București, Polirom, 2000, p. 6.

[42] În momentul afirmării, cerchiștii aveau de depășit un dublu complex de inferioritate: al provenienței dintr-un spațiu provincial și al conștientizării apartenenței la o generație „căreia i s-au tăiat fără milă mugurii prevestitori de lume nouă. Suntem poate generația cu aripile smulse de o mână sălbatică" (Ion Negoițescu, *Ora oglinzilor*, Cluj, Edit Dacia, 1997, p. 95-96).

[43] Ideea a fost lansată de Caius Dobrescu, idem, asociind situația lui Thomas Mann cu cea a tânărului Negoițescu, care au rămas în esență aceiași, indiferent de adeziunile lor politice. P. 145

[44] Ion Negoițescu, „În cunoștință de cauză", idem, p. 15.

[45] Laszlo Alexandru, „Scrisori din literatura română" (intervenție în cadrul Colocviilor de la Beclean, pe tema *Genul epistolar în literatura română*, joi, 17 iulie 2008), în Tribuna (Cluj), nr. 142 / 1-15 august 2008, p. 8-9.

În 1977 a aderat la scrisoarea lansată de Paul Goma, textul fiind difuzat la Europa Liberă; în consecință, este arestat din nou și anchetat de Securitate, după care e șantajat cu un proces de homosexualitate. Retrospectiv își atribuie „rezistența" / disidența deschisă, manifestată în mai multe situații, dar recidivează, sub impresia puternică a unui *mit al situației ireversibile*[46] promovat de putere: *N-am fost singurul care am protestat, dar* ***totul era zadarnic****, și ceața deasă continua să se aștearnă implacabil peste republica noastră literară.* Poate tocmai datorită acestei situații fără ieșire a publicat în „România literară" din 14 aprilie 1977 un articol „Despre patriotism" în care se dezice de scrisoare și acuză pe denigratorii străini care îi uzurpă numele, recunoscând, în plus, „meritul" literaturii vremii. E de condamnat acest gest de recul? Negoițescu consideră că lipsa de solidaritate a colegilor l-a împins spre a da înapoi; deși și-au manifestat duioșia în secret, nu i s-au alăturat, iar a schimba ceva pe cont propriu părea imposibil: „mereu se dovedește că, pe această cale, nu se obține în fond nimic, ba mereu se pierde câte ceva, încă chiar numai păstrarea prin luptă a unei poziții anterioare, contestate de partid, începe a fi considerată de scriitorii combatanți drept un triumf"[47]. Bogdan Crețu, aparținător al taberei acuzării „rezistenței prin cultură", apreciază mai mult astfel de gesturi, pe care le consideră respectabile, decât tăcerea „rezistenților prin cultură": „Tocmai de aceea ei merită, indiferent de evoluția lor ulterioară, în unele cazuri dezamăgitoare, tot respectul"[48].

Cornel Regman, după ce i-a făcut pe plac partidului o perioadă, și-a răscumpărat greșeala opțiunii saleși a refuzat să devină informator al Securității în 1955, răspunzând brutal: „Domnilor, ați greșit adresa!"; de aceea, excluderea din partid, „demascarea" și refuzul dreptului de semnătură sunt consecințe firești. A fost repede clasat „duşman de clasă", „interzis" şi refuzat de peste tot, semn că o condamnarea socială viitoare era mai sigură după ce ai fost exclus din partid[49].

Controversatul Ioanichie Olteanu, fost stângist, tânăr admirator al poleielii comuniste, s-a exersat prin redacții ca „România viitoare", „Tribuna nouă" (45-48), „Ardealul nou" (1946), „Lupta Ardealului" (46-49), „Steaua". Ba chiar a fost trimis de la „centru" la Cluj Napoca să înființeze săptămânalul de cultură „Tribuna", în 1957, de unde transpare, pe bună dreptate, bănuiala compromițătoare de „afiliere". Însă, datorită spiritului său moral și justițiar, a demisionat repede de la „Tribuna", în semn de protest la elucubrațiile ideologiei oficiale, apoi și-a luat rolul de intelectual în serios și s-a folosit de redacțiile unor reviste importante (în care și-a adus și confrații) pentru a le imprima o direcție cât mai puțin înregimentată. Astfel, împreună au creat, așa cum sesizează și Ov. S. Crohmălniceanu, o ierarhie paralelă cu cea politică a scrierilor literare valoroase, uneori chiar în contradicție. Curajoși, ei se foloseau de împrejurarea de a se exprima în publicații din provincie și „reparau" greșelile comise de confrații lor de la centru, redând locul unor scriitori pe nedrept înlăturați. Exemplul cel mai caracteristic este acela când, sub conducerea sa, „Viața românească" a menținut un spirit benefic pentru atmosfera literaturii în anii ceaușiști, de recrudescență agresivă a ideologizării. Opțiunea pentru gândirea independentă e ilustată de apariția în revistă a unor texte de C.

[46] A. Marino, idem, definește situația dintre 1944 și 1989 în felul acesta, considerând că intelectualii nici nu mai sperau într-o îndreptare a situației, de aceea considerau inutile actele de opoziție și răzvrătire. P. 104.
[47] Ion Negoițescu, „În cunoștință de cauză", idem, p. 26-27.
[48] Bogdan Crețu, „Rezistența prin cultură", *Ziarul de Iași,* 26 septembrie 2006.
[49] Tzvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în sec. XX*, traducere din franceză de Traian Nica, București, Humanitas, 1996, p. 17-18: „viața este multiplă în aspectele ei, de aceea alegerile care se fac sunt rezultatul luării în considerare a acestei diversități, mai degrabă decât rezultatul unor concesii sau al unui compromis".

Noica, N. Steinhardt, Ileana Mălăncioiu, Andrei Pleşu. I. Olteanu rămâne, de asemenea, legat de lansarea şi impunerea multor scriitori importanţi de la generaţia 60 până la cea optzecistă. Atitudinea sa duplicitară este, în termenii lui Mircea Martin, echivocă şi ambiguă, deci de acuzat. În fond, însăşi perioada istorică este una duplicitară, iar Ioanichie Olteanu a folosit această pârghie de rezervă în scopuri nobile, deci contribuţia sa nu e indiferentă.

Dar ce credeau ei despre rolul lor în societate? „eu însumi am subapreciat politicul, şi am spus lucrul acesta în repetate rânduri. Nu mi-am dat seama de asta. Abia *după* mişcarea Goma am realizat că eu însumi eram pe o cale greşită, deoarece consideram că o politică este şi faptul de a nu te manifesta politic, că abţinerea de la politică este tot o politică. Or, din păcate s-a dovedit că nu este aşa”[50]. „Rezistenţa” ori, uneori, disidenţa cerchistă nu s-a dorit o formă controlată şi programată, în scopul ecoului ulterior, ci s-a ivit firesc ca o necesitate pentru păstrarea nepătată şi intactă a conştiinţei faptelor lor, sub o formă decentă şi demnă, potrivită unor ardeleni echilibraţi, cu bun-simţ[51]. În plus, cerchiştii nu erau adepţii rupturii avangardiste, ci ai continuităţii şi progresului, ai paşilor mici, dar siguri, atitudine vizibilă din declaraţiile lor: „am fost atunci de părere că, pentru a combate mai eficient deficienţele regimului, trebuie să vizăm obiective limitate însă cu perspective mai durabile. Ca oameni de cultură, să pretindem calitatea de expresie. Din poziţii care ar fi fost aici câştigate, s-ar fi putut apoi lupta mai departe”[52]. În sensul acesta, Virgil Nemoianu[53] îi apropie grupurilor de disidenţi din Cehia, Polonia, Ungaria, prin dorinţa lor de a crea şi dezvolta un alt fel de „model societal” şi prin străduinţa lor de a promova alte seturi de valori faţă de cele impuse ingurgitării de către comunişti.

Poziţia Cercului literar este la intersecţia dintre moral şi estetic, dintre civic şi cultural, dintre viaţă şi literatură. Regretul e că cerchiştii au realizat tardiv necesitatea implicării lor ca intelectuali în acţiuni civice şi că metodele lor de apărare a umanului nu erau pentru o astfel de bătălie nesfârşită. De asemenea, nu e de neglijat că s-au născut, poate, într-un moment nepotrivit, văzându-se nevoiţi să supravieţuiască şi chiar să-şi trăiască viaţa, în cea mai mare parte sub presiunea şi teroarea totalitarismului. Oricum, contribuţia lor este una valoroasă, pentru umanitate, dar şi pentru cultură, prin faptul că şi-au dus concepţiile şi principiile până la capăt, au exploatat la maximum fiecare posibilitate, servindu-şi necontenit vocaţia. Mult mai grav ar fi fost, poate, dacă nu ar fi militat nici de partea moralităţii, nici a esteticului, atunci putând să-i învinovăţim de compromis şi sustragere.

Bibliografie:

Azoiţei, Mihaela, *Totalitarism şi rezistenţă în România comunistă. Cazul Goma*, Bucureşti, Paideia, 2002

Crohmălniceanu, Ovid. S, Heitmann, Klaus, *Cercul literar de la Sibiu şi influenţa catalitică a culturii germane*, Edit. Universalia, Bucureşti, 2000

[50] Ion Negoiţescu, idem, p. 48.

[51] Ion Negoiţescu, R. Stanca, „Un roman epistolar”, idem, p. 45: „nici tu nici eu nu suntem ai succesului personal spectacular imediat; arta spre care tindem se nutreşte cu substanţe prea dificile consumului comun, iar pe planul ideilor nu suntem din acei care fac compromisuri”.

[52] Ion Negoiţescu, „În cunoştinţă de cauză”, idem, p. 26.

[53] V. Nemoianu, „Modele de dezvoltare şi alternative de valori sociale în România anilor 940. Cazul *Cercului literar* de la Sibiu”, în *Euphorion*, an 2, nr 5, p 8-9.

***_Dicționarul General al Literaturii Române_, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005
Krauss, Henning, _Literatura între rezistență și colaboraționism,_ în românește de Cornelia Ioncioaia, postfață de Ioan Constantin, Iași, Editura Junimea, 1992
Marino, Adrian, _Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română_, Iași, Polirom, 1996
Marino, Adrian în dialog cu Sorin Antohi, _Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România_, Polirom, 2001
Negoițescu, Ion, _În cunoștință de cauză_, Cluj, Edit Dacia, 1990
Negoițescu, Ion, Stanca, Radu, _Un roman epistolar_, București, Edit Albatros, 1978
Petru Poantă, _Cercul literar de la Sibiu – introducere în fenomenul originar,_ Editura Aura Christi și Andrei Potlog, București, Ideea Europeană, 2006
Selejan, Ana, _Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană_, Buc, Cartea românească, 2005
Simuț, Ion, _Arena actualității_, București, Polirom, 2000
***_Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu,_ coordonator Sanda Cordoș, Cluj-Napoca, Edit. Accent, 2009
Todorov, Tzvetan, _Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în sec. XX,_ traducere din franceză de Traian Nica, București, Humanitas, 1996

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is partly supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU 80641

SINGURĂTATE ŞI SINGULARITATE ÎN PROZA LUI SORIN TITEL

Drd. Ariana COVACI
Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Irizările metaforei singurătăţii, care marchează pregnant proza lui Sorin Titel, se doresc a fi relevate în lucrarea de faţă, ***Singurătate şi singularitate****. Am observat, conduşi de acest gând critic şi artistic, că putem vorbi despre solitudine în opera scriitorului bănăţean având drept repere singurătatea ca lipsă a iubirii, unde am identificat trei feţe literare, pe care le-am numit „complexul Gavrilescu", „lupul de stepă", „complexul Werther", şi singurătatea ca stare empatică. Am coborât în scriitură cât am putut de mult pentru a oferi acele exemple ce pot lumina cititorul la fel de mult ca pe cercetător. Jocul critic de la particular la general tinde să construiască o viziune originală, captivantă asupra prozei lui Sorin Titel.*

Cuvinte-cheie: *singurătate, singularitate, metaforă, supratemă*

MOTTO: *„...tare îi frumoasă lumea şi tare mi-ar plăcea mie să mă pot bucura de ea... Numai că degeaba-i frumoasă, [...] dacă eu o vreau şi ea nu mă vrea, dacă eu o iubesc şi ea nu mă iubeşte!*" (*Femeie, iată fiul tău)*

Opera literară a lui Sorin Titel, de la debut şi până la apogeul său, prin romanul *Femeie, iată fiul tău*, se circumscrie simbolic unei teme majore, cea a singurătăţii. Această supratemă transcrie artistic dorinţa omului de a evada din sine şi nereuşitele acestuia de a înfăptui ceea ce şi-a propus.

Personajul lui Sorin Titel, expresie a unui suflet clocotitor, e condamnatul la singurătate, un intrus în propria familie, un prizonier pierdut într-o lume absurdă, un doctor fără pacienţi, un tânăr care-şi serbează solitar ziua de naştere, o fată căreia căsătoria i se impune prea devreme, un soţ care uită să comunice, un bătrân care refuză moartea soţiei, ascunzându-se într-o goapă, sau, pur şi simplu, un om fără identitate. Toate aceste ipostaze umane sunt metafore ale singurătăţii. Ele stârnesc cititorului dorinţa de a le afla originea, de a le lumina. Cu atât mai mult cu cât am observat că proza lui Sorin Titel e un exerciţiu al căutării şi al evadării, că personajele şi situaţiile prezentate nu par imaginate. Ele există aievea în lumea lui Sorin Titel, constituind mitul său personal. Drumul lor din minte/ suflet pe hârtie pare similar naşterii oricăruia dintre noi. Dacă primesc viaţă fizică, depăşind „tristeţea metafizică" a creatorului, vom vedea.

S-a spus că singurătatea e sentimentul celui care trăieşte „pe buza prăpastiei", iar în proza lui Sorin Titel ea nu e nici ascetică, nici căutată, ea pare a se impune de la naştere, e o stare consubstanţială fiinţei, creşte şi se dezvoltă odată cu omul.

Cuvintele folosite în motto, acelea care au impulsionat demersul investigativ de faţă, evidenţiază starea lăuntrică a personajului titelian de pe tot parcursul prozei. Îi aparţin lui Marcu, cel care a fost construit să simtă cel mai puternic această alteritate a raportului eu-lume. Prin aceste vorbe, personajul recunoaşte frumuseţea vieţii, superficialul de care oricine e atras, însă admite că sufletul său e o altfel de plămadă, el priveşte lumea în profunzimea ei,

doreşte imposibilul, de aceea i se refuză. Personajul trăieşte simbolic drama omului superior, dornic de a simţi lumea la fel ca ceilalţi, înfrânt de povara proprie-i capacităţi de a fi altfel. Nu lumea reprezintă un *alter* pentru el, ci el însuşi e o alteritate pentru lume. Înstrăinarea e dramatică prin suferinţa pe care o aduce, dar tot ea îl face unic, singular. Singurătatea sa e apolinică.

Ne amintim aici că primele cuvinte pe care Marcu, fiul cel mic al Sofiei, din capodopera *Femeie, iată fiul tău,* le rosteşte, după o lungă şi simbolică perioadă de tăcere sunt: „«Pălaria...Am rămas fără pălărie»”[1]. Sesizăm astfel teama copilului (şi nu doar a lui) de a rămâne descoperit, expus în faţa lumii. Pălăria îi asigura protecţia de care avea disperată nevoie. Ceilalţi, în afara mamei, îl ocărau şi râdeau de el punându-l la cele mai umile munci (să îi scarpine pe fraţii lui mai mari pe tălpi, de faţă cu alţi copii, să le întoarcă vacile din porumb, în timp ce ei leneveau la umbră, să stea claustrat în biserică, în timp ce ei se amuzau de ţipetele lui). Retragerea în sine, singurătatea sunt căile fireşti alese de Marcu pentru a-şi trăi existenţa. Ne amintim de asemenea un pasaj în care, precum în basme, mama vorbeşte cu fiul nenăscut încă, iar acesta refuză naşterea, fiindcă „aici tare-i cald şi bine”. Aşadar pălăria e cupola care îi oferă protecţie, izolându-l de lume. Frica de a o pierde îl îndeamnă să prindă glas, vorbele existând deja în stare inconştientă, el a reuşit, precum copilul Blaga, să vorbească de la început coerent: „«Să-mi iau pălăria de pe crenguţă», mi-a spus copilul şi cu mânuţa arăta spre pălărie şi vorbea de-acum ca un om mare. L-am lăsat să şi-o ia singur şi când am dat să mă uit la prunul de crengile căruia i se aninase pălăria, nu l-am putut vedea bine de lacrimi.”[2]. Întreaga operă titeliană este o astfel de cupolă, dar nu una care ascunde, ci una care adună şi relevă cea mai grea boală a omului şi a fiinţei de hârtie, totodată, singurătatea. Nimic nu e mai grav decât a te simţi un străin printre ceilalţi.

Oricare critic al prozei scriitorului bănăţean e contrariat şi uimit, în acelaşi timp, de paradigmele pe care singurătatea ca liant, ca fir roşu, le construieşte pe parcursul creşterii sale. Observăm astfel că există mai multe forme de exprimare a singurătăţii.

Pe de o parte, **singurătatea apare în absenţa iubirii**, înţeleasă ca împlinire, fie în cazul acelora care au avut cândva parte de acest sentiment, dar cumva l-au pierdut (îl putem numi **complexul Gavrilescu**), fie cazul acelora care nu au ajuns niciodată să trăiască o astfel de clipă plină, fiind înşelaţi de pseudosentimente, ei înşişi nişte neînţeleşi ai sorţii (**complexul „lupul de stepă”**), ori a acelora care au atins doar forma ei platonică (**complexul Werther**).

Cei din prima categorie sunt oameni maturi, care au intuit rostul vieţii însă nu l-au putut împlini. Pentru ei, viaţa e o povară, un deal pe care îl urcă sisific, cu obrazul împietrit, şi sufletul pustiit. Este cazul doctorului Tisu din romanul *Pasărea şi umbra*. Căsătorit din iubire, face imposibilul pentru a-şi ferici soţia (aflaţi la un bal, în care ea îşi pierde cerceii mari şi grei care îi atârnau ostentativ din urechi, doctorul opreşte orchestra, strică petrecerea rugându-i pe toţi cei prezenţi să îi caute podoabele). Cu toate acestea, la scurt timp după naşterea unicului copil, femeia îl părăseşte: „Tisu ăsta [...] a avut mult de pătimit cu femeia lui, săracu. [...] a avut o fată care semăna foarte bine cu maică-sa. Când a fost timpul să meargă la şcoală, maică-sa a fugit cu un ofiţer... Tisu a rămas cu fata şi a început să o poarte după el pe la bolnavii lui. O punea să-i ducă cutia cu injecţii, şi fata rar se întâmpla să se dezlipească de el. Era tare tăcută, nu cred s-o fi auzit cineva vreodată scoţând din gură vreun cuvânt. Când a fost

[1] Sorin Titel, *Opere. II. Romane. Scenarii de film*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 440.
[2] *Ibidem*, p. 441.

mai mare a venit maică-sa şi-a luat-o. Tisu a rămas singur, şi, la un an sau doi după asta, a murit."[3] Destinul său e relevat în rândurile care urmează acestei consideraţii naratoriale, important de reţinut însă e că omul acesta, născut trist, îşi transmite genetic boala. Fiica sa, un Tisu în devenire, e salvată în momentul în care va fi înstrăinată de tată. La fel de imposibilă e şi povestea de dragoste relatată de călugărul, care nu fusese dintotdeauna om al mănăstirii, din romanul *Clipa cea repede*. În tinereţe şi-a visat ursita, un moş venit în spaţiul oniric i-ar fi spus numele şi oraşul în care se afla jumătatea sufletului său. A plecat tânărul la drum şi a întâlnit-o, într-adevăr, după o călătorie care a ţinut şase luni. Iubirea i-a împlinit, le-a dat putere de creaţie, astfel că ea a ajuns o poetă celebră, iar el un pictor renumit. Scopul creaţiilor realizate era împărtăşirea prea plinului sufletesc de care erau cuprinşi, dar „fericirea nu ţine nici ea cât lumea. Helda, aşa o chema, s-a îmbolnăvit rău – o durea capul, nu putea să şi-l ridice de pe pernă – şi nu mult timp după aceea a şi murit. Şi atunci el, de durere şi de părere de rău, s-a hotărât să se călugărească. Dar undeva în altă ţară, cât mai departe de locurile acelea."[4]. Omului i s-a dat ce avea de trăit, iar acum alege cea mai înaltă cale de însingurare, cea ascetică. E un personaj singular însă în proza lui Sorin Titel. Niciunde nu vom mai întâlni o astfel de soartă. Mai sunt unii, tot din această categorie, care se amăgesc cu pseudoiubiri. Prinşi în tăvălugul schimbărilor, ajung să se maturizeze sufleteşte şi atunci constată că nu au nimic în comun cu persoana de lângă ei. Suferă pentru ceea ce ar fi putut avea, după un paradis niciodată atins. E mai degrabă o aspiraţie spre ceva ce le depăşeşte puterile, întocmai ca în cazul Gavrilescu, personajul lui Mircea Eliade din nuvela fantastică *La ţigănci*. Precum Gavrilescu, personajele lui Sorin Titel se simt purtate de clipele care trec, iar când se trezesc duc un dor metafizic. Ripisa e că visează la Fata Morgana ori la Ileana Cosânzeana, fără să fie ei înşişi Feţi-Frumoşi. Legate prin acest destin sunt multe personaje. Le întâlnim mai ales în volumele de debut: *Copacul, Valsuri nobile şi sentimentale, Mi-am amintit de zăpadă.* Un exemplu este tânărului din schiţa *Darul*. Îndrăgostit, el caută apreciere pentru munca sa (realizează uşi, ferestre la noile blocuri ale oraşului) în privirea unei adolescente şi se încăpăţânează astfel o bună parte a vieţii sale. Aceasta vede însă doar superficialul în creaţiile tâmplarului, banalitatea, iar cei doi se despart. Singurătatea tânărului e vinovată. Şi-a fixat centrul energiilor sale în ceva fad, fără substanţă. Nu putem spune că iubirea lor e imposibilă pentru că sufletele lor fac parte din „roţi" diferite, că unul ar fi superior celuilalt. Pur şi simplu nu-şi împlineau reciproc „orizontul de aşteptare". Povestirea *Valsuri nobile şi sentimentale* din volumul omonim aprofundează acelaşi eşec al neîmplinirii în cuplu. Şi de data aceasta oglinda celor doi se fisurează, ei nu se mai reflectă unul în celălat, iar bărbatul declară, în cele din urmă: „«o ura pentru că nu ghicise nicioadată artistul din el»"[5], deşi nu putem afirma că făcea parte din tagma „sufletelor tari", avea doar iluzia unei superiorităţi spirituale. Însingurarea în cuplu este şi tema nuvelei *Lumină târzie* din volumul *Noaptea inocenţilor*. Dacă debutul relaţiei de dragoste se înscrie în atmosfera pasională pe care o regăsim şi în alte scrieri similare tematic, „felia de viaţă", prezentată cumva cinematografic de naratorul omniscient şi omniprezent, destăinuie faptul că timpul le măsoară necruţător iubirea,

[3] Sorin Titel, *Ţara îndepărtată. Pasărea şi umbra*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1989, p. 201.
[4] Sorin Titel, *Opere. II. Romane. Scenarii de film*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 115.
[5] Sorin Titel, *Opere. I. Schiţe şi povestiri. Nuvele. Romane*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 162.

transformând-o în monotonie, într-o îmbrăţişare a două singurătăţi: „Peste tot sunt foarte multe ceasornice vechi, prăfuite, care pot măsura timpul cu neîndurare”[6]. Pasiunea se scurge sub imperiul clipei trecătoare, devenind o şăgalnică amintire: „Ea stă acolo melancolică, însingurată. La capătul străzii – o clădire cu luminile aprinse [...] Deci în momentul în care ei se îndepărtează unul de celălalt, sesizând fiecare în felul lui falsitatea acelei îmbrăţişări retrospective, strada încetează să mai semnifice ceva pentru ei. [...] Întunericul va fi din ce în ce mai dens, şi atunci ei vor fi de părere că ar fi bine să aprindă lumina [...] apoi se va stinge şi această lumină şi întunericul va fi din ce în ce mai mare, încât ei se vor vedea cu mare greutate. Ar putea doar mâinile lor să vorbească singure, încercând gesturile obosite de căutare, mimând un anumit patetism, fără însă, să îndrăznească să-şi facă aluzii hotărâtoare.”[7]. Nu le rămâne decât să se întoarcă fiecare în cochilia eului personal. Aceste personaje trăiesc dramatic iluzia unei univers pierdut. Înstrăinarea are loc fiindcă nu s-au înţeles mai întâi pe ele şi apoi pe cei cu care ar fi trebuit să-şi împartă neliniştile ori fericirea.

În a doua categorie se individualizează „**lupii de stepă**”, adică cei croiţi parcă dintr-o cu totul altă plămadă, decât adaptaţii la viaţă. Fiinţe superioare, dar nu în sensul literaturii clasice, aceştia sunt suflete camilpetresciene, nemulţumiţi, neînţeleşi. La exterior, par nişte oameni comuni. Sufletul însă le clocoteşte de stări contradictorii, de traume şi nefericiri, de dorinţe imposibil de atins. E un carnaval care nu aduce decât foarte rare clipe de fericire. De aceea am ales pentru ei un nume aparte, *lupul de stepă*, după definiţia personajului-narator al cărţii lui Herman Hesse este fiinţa în interiorul căreia se găsesc „două firi, una de om şi una de lup”[8], fiecare trăgând după sine alte trăsături, fiecare luptându-se cu cealaltă până la nimicire. Astfel că Harry, protagonistul romanului amintit, ca om era „delicat, inteligent şi deosebit”, dar ca lup îl caracterizau: „libertatea, sălbăticia, imposibilitatea de a fi îmblânzit, surprizele lui periculoase şi forţa”[9]. Fără a se juxtapune total, personajele lui Sorin Titel se simt *altfel* în faţa lumii. Drama e imensă şi îi apropie şi de alte personaje moderne ale literaturii universale. Nuvela *Noaptea inocenţilor*, cea care deschide şi dă numele volumului, e o proiecţie subiectivă a unui suflet de artist. El, personajul fără identitate[10], e victima propriei existenţe, persecutat în planul visului (în care e o simplă păpuşă într-un circ ambulant), cât şi în cel real (un om singur, care în fiecare zi, pe la prânz, iese în „costumul lui negru şi cu bastonul cu mâner în formă de şarpe, în mâna stângă”[11]). Existenţa aceasta monotonă, implacabilă, îl aseamănă cu personajele prozei camusiene. Portretul personajului lui Sorin Titel e acela al „străinului” nu doar în viaţa socială, colectivă, ci şi în cea personală. Precum Meursault, nu simte alinare nici în iubire, care e un sentiment uman, distant pentru „lupul” din el: „În sfârşit, întâlnirea din piaţa din centrul oraşului, filmul poliţist din sala prost aerisită, camera ei – o mulţime de nimicuri risipite peste tot – în care ascultă ultimele discursuri în timp ce ea se dezbracă. Amândoi goi sub cearfaşul alb făcând dragoste. [...] – Nu mă iubeşti? Îl întreabă ea? – Nu te iubesc, îi răspunde el. – Ai iubit vreodată o femeie? întreabă ea în şoaptă. Când se

---

[6] *Ibidem*, p. 240.
[7] *Ibidem*, pp. 240-241.
[8] Herman Hesse, *Lupul de stepă*. Traducere din limba germană de George Guţu, Bucureşti, Rao International Publishing Company, 1995, p. 42.
[9] *Ibidem*, p. 43.
[10] Jean Rocardou afirma că „*noul roman*” trebuie să aducă personaje care se narează pe ele însele, de aceea ele nu au nevoie aproape deloc de însuşiri fizice ori de nume care să le individualizeze.
[11] Sorin Titel, *Opere. I. Schiţe şi povestiri. Nuvele. Romane*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 227.

despart – în dreptul bisericii vechi – îşi spun adio, pentru totdeauna."[12]. Nu din suferinţă, ci din neputinţa de a accepta că această despărţire îl va izola şi mai mult, se sinucide: „Seara, când prietenii veniră, îl găsiră în mijlocul odăii zăcând într-o baltă de sânge. [...] O rană în dreptul inimii, probabil ultima, se părea că-i fusese fatală."[13]. Sinuciderea e o mutilare a inimii care parcă s-a împotrivit în calea fericirilor mărunte. Primele rânduri ale nuvelei *Dimineţi ciudate* din acelaşi volum cu precedenta operă duc inevitabil gândul spre prozele lui Kafka. La fel ca domnul K., tânărul din scrierea lui Sorin Titel trece printr-o experienţă ieşită din comun (în fiecare dimineaţă se trezeşte în altă cameră faţă de cea în care adormise) pe care o acceptă ca atare, nu o divulgă nimănui de frică să nu fie catalogat drept nebun. La nivel simbolic, existenţa tânărului (şi el fără identitate) traversează un proces de alteritate, devenind pe zi ce trece altul, fugind în personalităţi distincte (student, profesor, medic) care nu face decât să-i adâncească pustiul şi nebunia: „Uneori se trezea în odaia unui student sărac, undeva la mansardă, şi pe scaunul de lângă pat descoperea lângă o cană cu apă furoul nu tocmai nou al unei fetişcane. Alteori se trezea în camera bine încălzită a unui crai bătrân, odaia unui medic cu clientelă, profesia fiind uşor descifrabilă după biblioteca cu cărţi groase de medicină, improvizată într-un colţ al încăperii."[14]. Câteodată se regăseşte fugar, ca într-un vis pe care timpul îl şterge. Amintiri prăfuite ies la iveală prin intermediul unei fotografii sau al unui obiect lăsat la întâmplare: „descoperi odată chiar în fundul unui sertar o fotografie a unui şcolar din primele clase elementare, tuns chilug, şi chipul i se păru foarte cunoscut, cu toate că nu-şi putea aduce aminte al cui era, în ciuda eforturilor făcute."[15]. După o fugă atât de lungă, sentimentul de înstrăinare e singurul care îi rămâne familiar. El, o miriapodă în lumea aceasta, a uitat secretul bucuriei, al împlinirii, de aceea renunţă să mai facă pe detectivul. Misterioşii stăpâni ai odăilor în care se trezea dimineaţa rămaseră în continuare nişte străini oarecare. Din dorinţa disperată de a părea un om normal, nu destăinuie nimic, se adânceşte în mediocritate, căci traiul în „cercul strâmt" i se pare sigur. Pe de altă parte, personajul din nuvela *Magnificat* se simte stigmatizat în această lume-cerc, în care el e prizonierul aflat în centrul ei, spre care se răsfrâng răzbunător toate energiile: „au trecut zile şi nopţi de când ei stau în faţa ferestrelor larg deschise cu ochii îndreptaţi spre mine, cel din centrul acestei idei circulare"[16]. Lipsindu-i posibilitatea de a alege, liberul arbitru (depăşind orizontul literaturii putem intra în filosofia lui Friedrich Nietzsche; acesta afirmă, în *Amurgul idolilor,* că liberul arbitru e o invenţie a doctrinei creştine care urmăreşte să-l facă pe om răspunzător de faptele sale), personajul trăieşte în lume, dar nu cu ea, în mod conştient, participativ. Până şi revolta e inutilă, nu rămâne decât un exilat: „Şi eu cresc în umbra lor otrăvită: cresc sub ploile calde ale serii, renunţând de mult să mă mai ascund de ei, pentru că orice încercare a mea ar fi inutilă"[17]. Aceeaşi oprimare a lumii o simte şi Gheran (din *Clipa cea repede*), un om al circului, un simbol al existenţelor mascate, care îşi schimbă mereu domeniul de activitate, fiindcă nu e capabil să ducă la îndeplinire sarcina propusă. Joacă mai întâi rolul unui înghiţitor de săbii, dar va fi bătut de cei adunaţi să-l vadă, fiindcă se eschivează de la gestul promis, mai apoi vrea să meargă pe sârmă, însă i se face frică. Nu deţine nebunia aceea a lui Don Quijote de a

[12] *Ibidem*, p. 229.
[13] Sorin Titel, *Opere. I. Schiţe şi povestiri. Nuvele. Romane*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 230.
[14] *Ibidem*, p. 232.
[15] *Ibidem*, p. 235.
[16] *Ibidem*, p. 313.
[17] *Ibidem*, p. 310.

se lupta cu morile de vânt. Îi lipseşte încrederea în idealul său. Pentru Gheran, lumea e un spaţiu care i se refuză, iar soluţia e să fugă în căutarea lui înşuşi, curios fiind să afle în ce măsură îşi doreşte el traiul în „cea-mai-bună-dintre-lumile-posibile". Întâlneşte, din fericire, o femeie, ea va deveni destinul său. Ana, o fiinţa dulce şi volubilă, un căutător şi ea. Îi va porunci, asistând la una din scenele de eschivare ale omului: „Mergi!", iar Gheran va păşi încrezător pe firava sârmă. Sfidător, asemeni lui Sisif, va ridica ştacheta la o înălţime imposibil de atins. Se simte urcând „muntele vrăjit" unde noţiunile fundamentale sunt altele decât în „vale", iar de coborât nu mai poate. Nu în aceeaşi stare. Pedeapsa cade crunt. Un singur pas greşit îi aduce moartea (poate tot un gest suicidal). Conştiinţa de care nu a ascultat, a bătut sufletul care aspira la mult prea mult. Omul a strivit lupul, arătând, o dată în plus, că idealul rămâne în veci neatins.

Şi mai există o formă a singurătăţii: cea care se întinde ca un gol în urma unei iubiri platonice, din care personajul nu se mai poate desprinde. O numim ***complexul Werther***, pentru că macină personajul întocmai cum experimentase protagonistul lui Goethe iubirea pentru Charlotte. Poate printre cele mai triste poveşti de dragoste regăsite în opera titeliană e cea a lui Ion din *Clipa cea repede*. Deşi e un personaj episodic ce poate fi uşor ignorat, prezentarea lapidară a dramei vieţii sale e cea care imprimă cititorului dorinţa de a nu-l uita. Neîmplinirea vieţii lui este aceasta: părinţii vor să-l căsătorească cu o fată aleasă de ei. Băiatul refuză în momentul în care o întâlneşte pe Minodora. Aceasta nu are însă răbdare ca Ion să-şi clarifice situaţia şi se căsătoreşte cu altul. În aceste condiţii sfâşietoare, Ion ia decizia să se însoare aproape de casa ei, în Mănăştur, pentru a-i fi aproape. E conştient că nu poate iubi pe alticneva: „Şi-a dat seama, însă, că n-o poate uita şi că orice i s-ar întâmpla, o altă femeie n-o să mai fie în stare să iubească."[18]. Cuprins de deznădejde, speriat că ar trăi fără imaginea femeii spre care tânjeşte, se consolează cu gândul că va călca, cel puţin, pe urmele paşilor ei. Subiectul- observăm- nu e original, şi chiar dacă această relatare ocupă un spaţiu restrâns, piesa de puzzle e necesară în completarea tabloului total. Structura operei titeliene se încheagă ca „organism viu" din astfel de trăiri/ experienţe ale eului naratologic. O sentimentală relatare a unui suflet teribil de îndrăgostit este şi povestirea *Daphnis şi Chloe* din volumul *Noaptea inocenţilor*. Deşi numele conduce cititorul spre tărâmul filmelor de acţiune, povestirea e doar o metaforă a doi oameni care ar fi putut face istorie împreună, cu condiţia ca el să o fi abordat măcar. Aşa, sentimentul rămâne platonic, ideal, scrierea aflându-se sub simbolul verbului la condiţional-optativ „ar fi bine". Dorinţa nu coboară însă din idee în senzorial, iar posibilul lor destin se frânge. Şi totul din laşitatea, din frica de a nu fi refuzat. Atâta iubire îl sperie.

Există scrieri în care personajele găsesc variate mijloace de a păcăli singurătatea, urâtul lumii, căci „cantitatea de singurătate pe care poţi s-o suporţi fără să mori are şi ea limite"[19], afirma Faulkner, replica dând cumva credit jocului instituit în câteva povestiri şi nuvele titeliene.

Un astfel de instrument este binoclul. Cu ajutorul acestui „ochi magic", Adam, din povestirea *Stângăcie* a volumului *Valsuri nobile şi sentimentale*, un băiat de 16 ani, reuşeşte să-şi spioneze iubita de care se despărţise. Cu ajutorul binoclului, tânărul intră în viaţa fetei, şi-o reapropie: „Ştii de ce-i binoclul ăsta grozav? îşi dădu cu părerea Adam după ce luă binoclul de la Toma [...]. E grozav pentru că ţi-o aduce mai aproape, ce ştii tu? Învârteşti de

[18] *Ibidem*, p. 65.
[19] William Faulkner, *Cătunul*. În românește de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu. Prefaţa de Radu Lupan, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 187.

rotiţă şi uite că e lângă tine, lângă obrazul tău, e destul să întinzi mâna şi ea e foarte aproape, dar ea nu ştie nimic despre asta, şi vezi, cam în asta stă tot teribiloiu..."[20].

Într-un alt gest de învingere a singurătăţii, un proaspăt absolvent de facultate repartizat la fabrica de acetonă dintr-un oraş anume (o fiinţa anonimă, cu o slujbă banală, sugerând, probabil, generalitatea) formează la întâmplare numere de telefon. Telefonul este mijlocul prin care oamenii stabilesc relaţii, comunică, deci un paleativ pentru sentimentul de apropiere. Întrebând la hazard de o fată pe nume Sanda, tânărul o găseşte şi poartă cu ea discuţii lungi păcălind-o cu identitatea lui falsă. Fără a trăi aievea iubirea sau pasiunea, personajele titeliene se mint cu surogate care fac posibilă supravieţuirea în această lume ostilă, fiindcă „dacă suntem singuri, nu facem două parale". Această fugă de singurătate nu ţine însă de vârstă. Chiar şi doi oameni, după o viaţă trăită împreună, la bătrâneţe, se pot simţi singuri. Atunci fotografiile, crâmpeie din existenţele personale sau ale celorlaţi, pot constitui mijloace de escapadă în „clipe pline". Ultimul capitol al romanului *Dejunul pe iarbă* relatează istoria unui bătrân fotograf care, împreună cu soţia sa, îşi găseşte alinare în culorile şi zâmbetele pline de viaţă ale celor care îşi aduc la developat amintirile. Pe acestea le dezvoltă într-o cheie personală, transformând staticul în dinamic, în viaţă reală, aproape perceptibilă: „Se aplecă deasupra primei fotografii: un bărbat şi o femeie pe o plajă aproape pustie, probabil la ceasul târziu al după-amiezii, spre seară. Femeia, întoarsă cu spatele, purta un costum de baie dintr-o singură bucată, bărbatul cu faţa spre obiectiv, uitându-se undeva dincolo de aparat, părul femeii strâns într-o căciuliţa de plastic. Era un ceas apropiat asfinţitului, se observa asta, după strălucirea mării. «Mai intrăm o dată în apă?» întrebă femeia. «N-ai idee ce caldă poate să fie. Mi-e urât acum să înot singură.» « Anul trecut am păţit-o. M-am dus la hotel în slip.» Soţia fotografului retuşează acum a doua fotografie: femeia era întoarsă cu faţa spre obiectiv, semănând aşa, cu casca de plastic pe cap, cu un băiat tânăr, un adolescent, casca îi masculiniza puţin trăsăturile feţei [...]. În sfârşit, o a patra fotografie, ei uzi la ieşirea din mare, foarte bună fotografie, pe pielea întunecată a femeii picăturile de apă, părul ascuns încă sub caschetă, privirile îndreptate spre soarele care coboară în mare, feţele lor păstrând acea expresie de oboseală pe care o ai întotdeauna la sfârşitul unei zile la mare..."[21].

Pe de altă parte, **singurătatea este o stare empatică** ce cuprinde omul aflat în interiorul unei lumi care îndeamnă la izolare, ce atrage magnetic fiinţa care nu are nimic altceva de care să se agaţe. Naratorul, vocea care se zice pe sine prin personajele sale, şi ea, la rându-i, o voce a omului biografic, demască în nenumărate rânduri dorinţa de a scrie o carte a singurătăţii. Pentru aceasta, alege două căi: una în care mărturiseşte concis, verbal însingurarea (în *Dejunul pe iarbă, Clipa ce repede, Melancolie, Femeie, iată fiul tău*: „Şi nu ştim dacă nu cumva în această carte, în care tema singurătăţii ocupă un loc de prim plan"[22]) şi una în care personajele sunt coborâte din existenţa lor şi păcălite să joace chiar roluri din mitul personal al artistului. Revelator în punctarea acestei idei este incipitul romanului *Dejunul pe iarbă*. Dacă pagina se deschide cu prezentarea a două personaje, soţ şi soţie, care se descoperă reciproc în patul conjugal, mult prea tineri pentru a da curs simţurilor, uimiţi de

[20] Sorin Titel, *Opere. I. Schiţe şi povestiri. Nuvele. Romane*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 130.
[21] *Ibidem*, pp. 525-526.
[22] Sorin Titel, *Opere. II. Romane. Scenarii de film*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 731.

diferenţele fizice dintre ei, subsolul acestei prime pagini aduce informaţii exacte despre actul scrierii, despre lumea naratorului şi a operei sale, într-o tehnică a metaromanului întâlnită la Camil Petrescu şi nu numai: „Aşa se întâmplă întotdeauna când e vorba despre istoria unei familii: femeilor li se adaugă frumuseţea, iar bărbaţilor inteligenţa şi viciul. Nu poate înţelege în numele căror legi o memorie ciudată şi obscură îi poate scoate la suprafaţă, îi aduce atât de aproape de el, încât e gata să creadă că sângele trece în alt sânge, într-o mişcare continuă, într-o legătură fără sfârşit. Azvârliţi dincolo de foamea lor atroce de cei lângă care au trăit, ei coboară din fotografiile vechi şi îngălbenite şi el începe să le urmărească povestea, încurcând poate puţin lucrurile - în aşa fel încât singurătatea lor devine propria lui singurătate, durerea lor taie răni adânci în propria lui carne – o poveste pe care el o inventează pe măsură ce se desfăşoară înaintea ochilor lui, fără a încerca să-i scape aproximaţia. Şi aşa apar cei dintâi eroi ai acestei poveşti, o poveste pe jumătate reală, pe jumătate inventată, legendă şi imaginaţie, istorie şi vis."[23]. Starea de a fi singur sub clopotul de cristal este mutuală, se transferă de la om la personaj, iar după ce acestea prind identitate şi glas o predau încărcată cu sentimente noi creatorului.

În *Lunga călătorie a prizonierului*, singurătatea este înţeleasă sub forma călătoriei spre ţara-de-nicăieri pe care cele trei personaje, prizonierul şi gardienii săi, o întreprind pe drumuri fără întoarcere, prin pieţe pustii, gări, câmpii, pe timp de iarnă, de vară, în ani fără număr, într-o atmosferă kafkiană ori beckettiană. Romanul pune accentul pe existenţa omului ca fiinţă interiorizată, singură şi singulară. Deşi îi lipseşte succesiunea evenimentelor, în carte „există o durată. Lunga călătorie este un timp al descompunerii, al alunecării într-un soi de neant. Amintirile, imaginile se obliterează, confuzia creşte. Cei trei nu-şi mai recunosc, în amintire, nevasta, copiii. Un ciudat joc al preluării, al aglutinării trăirilor are loc. Şi cea mai importantă disoluţie este tocmai aceea a raportului tiran-victimă. Cu timpul, substituirile, uniformizarea, comunicarea operând, cei trei nu mai sunt decât o masă uniformă. Desprinderea din amalgam e imposibilă. Zadarnică e tentativa evadării, a uciderii celorlaţi. Individul nu va mai regăsi, singur, drumul. El s-a înecat în grupul amorf care-l poartă."[24]. Călătoria s-a dovedit o metaforă a singurătăţii omului aflat pe drumul spre moarte.

În *Femeie, iată fiul tău,* singurătatea atinge, după cum am sugerat încă de la început, cote maxime. Aici este prezentată sun forma suferinţei dată de complexul fiului nedorit, dar şi de motivul dublului. Planurile romanului, multe la număr, întreţes vieţile a trei personaje: Marcu, fiul Sofiei, o femeie desprinsă din geografia bănăţeană, un alt Marcu, fiul învăţătorului, ajuns student şi apoi pictor la Paris, şi Ivo Filipovac, un sârb în armata cezaro-crăiasă, imagine în oglindă a primului. Prima coardă a romanului o ocupă însă Marcu, căci relaţia dintre el şi mama sa e cea care explică numele cărţii. Sofia este femeia a cărei suferinţă, aproape biblică, este nuanţată în cele şase sute de pagini. Legătura dintre cei doi nu e doar de dragoste, de suferinţă, ci mai ales de apropiere a două singurătăţi. Marcu este fiul cel mic al familiei, născut la maturitatea părinţilor, ceea ce a dus la înstrăinarea lui faţă de cei trei fraţi mai mari, care îl vedeau ca pe un intrus, la refuzul colectivităţii de a-l accepta (naşterea la o vârstă înaintată a mamei era considerată o ruşine). Aceasta e trauma cu care Marcu creşte şi pe care o transformă într-un complex din care se eliberează doar prin moarte.

[23] Sorin Titel, *Opere. I. Schiţe şi povestiri. Nuvele. Romane*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 459.
[24] Dana Dumitiru, *Sorin Titel. Lunga călătorie a prizonierului*, în „România literară", anul I, nr. 16, 15 aprilie, 1971, p. 17.

Simţindu-se un inadaptat, s-a retras în sine şi a uitat să comunice. Mama era singura legătură cu exteriorul. La rândul ei, Sofia trăia aceeaşi dramă a singurătăţii. La început şi-o masca involuntar în jocul inocent cu cei trei fii ai săi, nu cu mult mai mici decât ea, fiindcă îi făcuse la o vârstă fragedă, ulterior o camuflase în iubirea descoperită mai târziu pentru soţul ei, iar în cele din urmă acceptată în drama singurătăţii mezinului ei, în care se vedea ca într-o oglindă. Singurătatea se împrăştie ca o boală şi cuprinde aproape toate personajele aflate într-o „seculară căutare" de sine. Aici rolul femeii e cu totul important. Declară Ivo Filipovac într-o lungă scrisoare adresată mamei sale vitrege: „Aveţi voi, femeile, o comprehensiune cu totul specială, în faţa nefericirii altora, a bărbaţilor care, cine ştie din ce pricini anume şi greu de descifrat, parcă nu-şi găsesc locul pe pământ. Aşa ati fost întotdeauna, aţi încercat, chair dacă n-aţi ajuns de multe ori la niciun rezultat, să înţelegeţi singurătatea bărbaţilor"[25]. Aşa o fi?! Iar dacă totuşi intuiţia feminină îşi spune cuvântul în descifrarea subtilităţilor sufleteşti, sperăm ca demersul de faţă să fi reuşit măcar o parte din ceea ce şi-a propus iniţial.

Singurătatea ia adeseori forma călătoriei spre un loc fără de nume, pe care omul Sorin Titel şi naratorul, totodată, l-au căutat cu înverşunare ca pe un spaţiu al liniştii paradisiace.

BIBLIOGRAFIE

Cosma, Anton, *Romanul românesc şi problematica omului contemporan,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*. Traducere de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1977.

Hesse, Herman, *Lupul de stepă*. Traducere din limba germană de George Guţu, Bucureşti, Rao International Publishing Company, 1995.

Lasconi, Elisabeta, *Oglinda aburită. Oglinda lucioasă. Sorin Titel. Universul creaţiei*, Timişoara, Editura Amarcord, 2000.

Munteanu, Romul, *Noul roman francez*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Rachieru, Adrian, Dinu, *Scriitorul şi umbra*, Reşiţa Editura Timpul, 1995.

Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*. În româneşte de Liana şi Valentin Atanasiu. Prefaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1988.

[25] Sorin Titel, *Opere. II. Romane*. *Scenarii de film*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante şi repere critice de Cristina Balinte. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005, p. 258.

ŞTEFAN AGOPIAN, *SARA*
DE LA STRUCTURAREA NARAŢIUNII LA CONSTRUCŢIA SENSULUI.

Drd. Laurenţiu ICHIM
Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi

Lucrare realizată cu sprijinul SOP HRD - TOP ACADEMIC 76822

În lucrarea noastră am încercat să surprindem ineditul unui roman în care nu ştii când eşti în timpul prezent şi când într-un fascinant început de secol optsprezece, conduşi fiind de un personaj care te cheamă la evadări în timp, într-un spaţiu care nu accelerează pe panta prejudecăţilor sau a infantilismului, ci, mai mult, spre pendularea dintre real şi imaginar, în care singura consistenţă e dată de iubire, fie ea şi una de voyeuriste, ca a bătrânului Casimir Spurck.

La Ştefan Agopian acţiunea nu curge firesc, întâmplările devenind o provocatoare aşteptare, îmbrăcate într-o formă estetică desăvârşită şi rafinată. Naratorul nu e grăbit şi nu are revelaţii omnisciente, făcând salturi, din carte în istorie şi din realitate în vis, într-o succesiune incredibilă de registre, astfel încât cititorul pasiv va încerca o profundă senzaţie de debusolare în faţa unei fantezii ce transformă orice întâmplare banală într-o poveste. Agopian focalizează multiplu întâmplările, leagă existenţele şi le înnoadă, iar totul se petrece într-un timp reversibil, „alchimia" distrugând limitele dintre firesc şi nefiresc într-o rotire continuă a sferelor cărţii, într-un labirint în care, de cele mai multe ori, întâmplările sunt incompatibile între ele, iar tocmai această dematerializarea a realului ficţional, cu un efect hipnotic, devine marca emblematică a formulei narative agopiene.

Cuvinte-cheie: *personaj, evadare, real, imaginar*

Detaşat de şabloanele ideologice impuse de epoca în care scrie, Agopian îşi selectează subiectele şi articulează complexa structură romanescă pornind de la problematici personale pe care le include într-un cadru istoric, ramă atât a trimiterilor biblice cât şi a analizei ezoterice. Scrie şi publică un roman plin de spiritualitate şi de trimiteri religioase, în plin regim comunist, forţând barierele cenzurii printr-o scriitură relativ încifrată, aparent destinată iniţiaţilor, şi totuşi decriptabilă prin însăşi substanţa sa. Autorul este autonom artistic şi îşi configurează proza din interiorul ei, după o schemă ce nu împovărează cu nimic naraţiunea în sine. În rame diferite, faptele personajelor, gesturile şi replicile lor, sunt prezentate ca într-un ecou, naraţiunea păstrându-şi un grad înalt de originalitate, în ciuda, sau mai bine zis datorită, sintaxei aparent fragmentate: „Dumnezeu este în inima noastră, nu pe buzele noastre. Şi mama a scuipat şi ea şi a spus:

- Iată, mă lepăd de Iisus, dar Domnul nu se va lepăda de mine! Toţi cei de faţă, fiii şi soacra ei, au privit înfricoşaţi în jurul lor, pentru asemenea cuvinte, Sfântul Orificiu nu pierdea vremea cu nimeni, darămite cu nişte evrei botezaţi, oricât de botezaţi or fi fost ei."[1]

Autorul dă dovadă de o fantezie fără limite, transformând întâmplări banale, sau aparent banale, în poveşti captivante, singura „sarcină" a cititorului rămânând aceea de a se apleca asupra textului, nu cu dorinţa singulară de a asimila, ci cu ambiţia de a decripta.

Elocvent, în acest sens, este portretul baronului Spurck surprins, în deschiderea romanului, într-un moment cât se poate de obişnuit, o plimbare într-o zi de toamnă, „o toamnă oarecare, toamna anului 1703, putem spune, cu dreptul de a greşi, desigur, dar şi cu

[1] Agopian, Ştefan, *Opere II, Sara*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 129

certitudinea subiectivă care ne mână spre ceva încă neştiut, dar în mare măsură presimţit şi închipui de noi, …". Astfel, baronul „e ultimul baron dintr-un şir lung de baroni…", „nu este cocoşat, dar, cine ştie din ce capriciu, trecător, desigur, şi-a împodobit spinarea cu o cocoaşă falsă, în lipsa uneia cât de cât adevărate." „Şi nici vizitiul nu este cocoşat. Pentru a fi pe placul stăpânului său, şi-a pus şi el o cocoaşă falsă şi, atunci când s-a hotărât să o facă, dar mai ales după aceea, a fost urmat imediat de toţi servitorii casei…"[2]

Însă nu numai portretele frapează şi intrigă, toate elementele au viaţă proprie, densitate şi culoare, sentimentele, animatele şi nonanimatele fiind legate între ele printr-o reţea de semnificaţii, fire nevăzute intersectate pe alocuri tocmai pentru a oferi savoare textului, subliniind aroma unei epoci şi punctând sentimente adânci.

„Hubner stătea la un pupitru mobil, înţesat cu cărţi şi acum se ridicase puţin … lăsă pana să-i cadă din mână, îl privi. În cameră era puţină mobilă şi o lumină ca de lămâie intra prin vitraliile mari, dându-ţi o senzaţie de cald şi de bunăstare. … Un astrolab de culoarea mahonului trona singur pe o măsuţă, lumina îl poleia şi părţile lui metalice îl orbiră o clipă pe Tobit."[3]

Prima lectură a romanului are un efect hipnotic, analiza critică refuzându-se parcă, mai ales datorită senzaţiei de amestec al planurilor. Voit sau nu, structura romanului nu pare la primul contact deschisă sistematizării raţionale stopând fluxul unui comentariu făcut dintr-o perspectivă detaşată de observator aplicat. Acest sentiment, pe care îl încerci de îndată ce-ţi propui pătrunderea sensului, se datorează fluxului în exces de explicaţii, pe care autorul a ales, voit, să le ofere, complicând desenul romanului în aşa măsură încât efortul de a-i percepe sensul să fie direct proporţional cu valoarea „descoperirii", bucuria de explorator în faţa iminenţei succesului compensând meticuloasa analiză.

Pe de altă parte, cu o fascinantă, chiar derutantă uşurinţă, Ştefan Agopian creează din fraze scene şi din scene fraze, pasajele lungi, ample, conturând somptuoasa construcţie şi subliniind arhitectura romanului în care efortul de a fi cât mai expresiv se combină, în mod evident, cu grija pentru latura stilistică.

Sara este un roman încântător, în special datorită amestecului de realism al detaliilor, dar şi graţie extraordinarei calităţi artistice a scriiturii, în care regăsim mai multe straturi care se întrepătrund, creând, la o primă analiză, senzaţia unui amestec întâmplător. Fie că vorbim despre stratul biblic, cu trimiteri spre creştinism sau iudaism, sau despre cel ezoteric, pe care iniţiatul este invitat să-l decripteze, nu fără efort însă, fie că ne referim la realismul arid, regăsit în minuţioasele descrieri ale fundalului istoric, care pare numai un pretext, întreaga acţiune, întâlnirile şi dialogurile dintre personaje, vizitele şi meditaţia, activitatea şi „blânda lenevire", toate formează suportul „filmului" ce se desfăşoară parcă într-un spaţiu oniric. O a doua lectură, însă, ne apropie uşor de nucleul simbolic al romanului, sesizându-ne simetriile şi analogiile atent insinuate de prozator.

Focalizarea este multiplă, întâmplările şi personajele fiind urmărite de la nivelul lor, prin prisma experienţelor pe care le trăiesc, dar şi de la distanţă, dintr-o perspectivă omniscientă. Astfel, prima perspectivă se doreşte a fi complicată, confuzând cititorul, pentru a-i răsplăti apoi efortul printr-o limpezire a perspectivei, printr-o clarificare a mesajului, atent indusă prin distanţare şi obiectivare.

[2] idem, pp. 18-19
[3] idem, p. 17

Agopian nu poate oferi soluţii epice previzibile, refuzând cu obstinaţie şabloanele şi mecanismele literare clasice, considerându-le acaparatoare şi generatoare de trasee de la care e greu să te abaţi. Aşadar, pentru a anula funcţia predictivă a lecturii, el o atribuie personajelor, cantonate, în majoritate asupra analizei şi proiecţiei propriului lor viitor.

În acest moment, lectorului îi este anulată orice ancoră ce l-ar putea face să intuiască parcursul naraţiunii anticipând, ca într-un roman realist, al cărui algoritm permite, pasul, paşii sau turnura acţiunii. Prin urmare, după acumularea tuturor elementelor expuse, fapt relativ facil, mai ales datorită prezentării şi marcării în detaliu a acestora, acesta încearcă gustul amar al ambiguizării discursului, revelaţia perspectivei omnisciente fiind anticipată de autor şi anihilată. Nu ne rămâne decât să încercăm să introducem noi, cititorii, logica şi coerenţa în universul pe care lectura textelor agopiene ni-l dezvăluie.

Mai mult, persoana întâi plural pare folosită tocmai în scopul de a încifra mesajul, mai ales că acest „noi", de cele mai multe ori nu oferă lămuririle aşteptate de cititorul neavizat, acesta neştiind mai mult decât ştiu cei din carte, iar aceasta curge spre un final imprevizibil impus nu de autor, ci de conţinut, un conţinut încărcat de întâmplări bizare şi situaţii neobişnuite.

Acest plural al majestăţii de cele mai multe ori imaginează, transmite indirect, parafrazează: „Simon Talabă a scris sau şi-a închipuit mai multe scrisori care ar fi trebuit să ajungă la Mikes Kelemen… Nu s-a păstrat niciuna dintre ele, ni le putem închipui: …"[4], însoţeşte episoadele prin care trec eroii, focalizarea fiind însă mai puţin lămuritoare decât ne-am fi aşteptat, mai mult vagă, aproximativă sau intuitivă. Astfel de multe ori „Ni-l putem închipui…" pe un personaj făcând un anumit gest, „ne putem gândi" că el a spus ceva.

Esenţa trăirilor din *Sara* pare să scape de sub controlul romancierului, acestuia rămânându-i închipuirea, amintirea, citarea sau parafrazarea lor, puse într-o sintaxă fragmentată: „Între ei se făcu o pauză, nu lungă, dar destul de lungă pentru ca tăcerea şi foşnetul acelei dimineţi, ne-o putem închipui senină şi încă răcoroasă, acestea două, un fel de linie zigzagată, să aibă timp să se aştearnă peste ei."[5]

La Agopian totul sau aproape totul devine posibil. „Luxurianta imaginaţie fantastică este amplificată de rafinamentul stilistic al romancierului, lirismul senzual al naraţiunii trădând un veritabil poet, atent la rezonanţa misterioasă a universului"[6]. Prezentul se topeşte în viitor, iar viitorul plonjează în trecut. Astfel, autorul construieşte un labirint romanesc în care coexista o serie de poveşti, de cele mai multe ori incompatibile între ele. Consistenţa personajelor sale frapează, fiecare dintre acestea reinventându-se în funcţie de momentul naraţiunii. Dar efectul de densitate sporită este dublat, la rândul său, de unul contrar: dematerializarea realului ficţional şi înscrierea unor personaje centrale în şirul alcătuirilor spectrale, mişcându-se hipnotic, într-o viziune parabolică, cu destule elemente de utopie negativă.

Astfel îl surprindem pe baronul Spurck în ipostaze halucinant construite, atrăgând atenţia, o dată în plus, asupra „talentului" personajelor de a se reinventa: „Ni-l putem închipui grăsuliu şi alb şi aşteptând încordat şi destins totodată, fără gânduri şi cu trupul înfruntând scurgerea anapoda şi continuă a acelei nopţi nesfârşite şi încăpătoare ca burta vreunui peşte

[4] idem, p. 99
[5] idem, p. 60
[6] Muşat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice,* Ed. Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 141

uriaş şi născător”[7], sau trezindu-se „… la ora şase dimineaţa, se dezbrăca în pielea goală şi, uneori dârdâind, alteori simţindu-se bine, mângâindu-l aerul plăcut al dimineţii, se ducea într-o cameră în care singura mobilă era un scaun fără spătar şi se aşeza pe scaun.”[8].

Alte scene propun viziuni de-a dreptul terifiante, în faţa cărora personajele rămân, în mod inexplicabil, la un prim nivel de interpretare, aparent impasibile „- Orice creier, îi va spune cu câteva zile înainte să se sinucidă lui Tobit, este ca o burtă preaîncăpătoare şi flască, şi în această burtă pluteşte fiul nostru adormit şi visând şi ştiind. Tobit l-a ascultat şi l-a privit şi nu a răspuns nimic. Undeva în străfundurile fiinţei lui, ştia, de acolo unde e veşnic un întuneric mocirlos, îl privea, cu ochii larg căscaţi şi cu balele curgându-i puturoase pe la colţurile gurii, fiul lui.”[9]

Nici secvenţele în care sunt ingerate lichidele şi solidele nu sunt extrem de plăcut prezentate, autorul insistând asupra laturii involuntar animalice, subliniind degradarea şi depravarea. Şi pentru a nu-şi dezminte maniera abracadabrantă, emblematică pentru formula narativă agopiană, autorul reuşeşte să impună acestor scene, chiar dacă la început stridente, „eleganţă”, gesturile, prin repetitivitatea lor şi urmărite, în sucul şi sosul lor propriu, apărând în final fireşti, ca un semn concret al viului.

Astfel imaginea bătrânului consilier Gross, consumându-şi ritualic terciul şi berea, trezeşte mai mult un sentiment de milă decât unul de dezgust profund. „Un firişor de salivă începu să i se scurgă din colţul gurii, părea că un păianjen minuscul se joacă, bălăbănindu-se, prin aerul din apropierea consilierului. … Limba lui albicioasă şi subţire se agită cu un plescăit prin aer. …Burta lui ghiorăi prelung, ca un canal nesătul şi de mult secat.”[10]

Infernul domestic, continuă, secvenţele culinare devenind, înfricoşătoare şi datorită percepţiilor amplificate ale personajelor. Simon Talaba izbucneşte în plâns atunci când e îndemnat să bea un pahar cu lapte, descrierea procesului ilustrând în detaliu dezgustul resimţit de personaj: „Cu ochii închişi, bău. Simţi recele dulceag, ca şi cum cineva i-ar fi îndesat un pumn de fulgi ai unei păsări moarte de frig în gură. Fulgii se transformară într-o vreme într-un lichid unsuros în care stătea, nemişcat ca un animal mort şi descompus în mii de franjuri şi împăienjenindu-i toate simţurile, caimacul. Icni şi împroşcă faţa de masă cu mici stropi alburii”[11]. Aceşti obsedanţi stropi alburii care împroaşcă îi regăsim, şi în scena băii de seară a lui Simon Talaba, creionând aceleaşi imagini dezolant dezgustătoare: „Acum stă într-un ciubăr şi în ciubăr este apă şi deasupra apei plutesc clăbuci şi jeg. Jegul poate fi asemuit cu nişte pete de mucegai, clăbucii sunt albi şi din când în când pocnesc, împroşcând cu stropi fini duşumeaua.”[12]

Faptul că nu este vorba de amănunte oarecare, ci de nişte detalii cu sens, se poate observa şi din compararea paginilor în care doctorul Hübner e gazda unor notabilităţi. Aici avem surpriza de a ni se oferi două scene aflate practic la antipod, menite să sublinieze o dată în plus uşurinţa cu care prozatorul punctează prin construcţie idei încărcate de semnificaţii. Scena întâi, la care participă comitele şi primarul, este aceea a unui prânz rafinat şi graţios, felurile de mâncare şi băuturile apărând şi dispărând gradat, efectul fiind atent pregătit, pentru ca în final, stomacurilor pline ale musafirilor ceremonioşi să li se aducă alinare, finele

[7] Agopian, Ştefan, *op. cit.*, p. 81
[8] idem, p. 62
[9] idem, p. 81
[10] idem, p. 56-57
[11] idem, pp. 58-59
[12] idem, p. 115

alcooluri bine plasate fiind preparate, cu îndemânare de vrăjitor, de doctor însuşi. Două sute de pagini mai târziu, cea de-a doua scenă, din finalul romanului, în care ni se prezintă vizita învingătorilor din sângeroasa luptă politică, Eberhard Kinder şi Koork Grell, apare ca monstruoasă. Berea curge dintr-un butoi pe covorul din cabinetul doctorului, iar Grell, icnind, după ce regurgitează tot ce băuse, ia cana de jos, din băltoaca de bere, o umple din nou şi închină caracteristic: „Tot ce a fost a fost o minciună". Apoi, zbierând, răstoarnă berea pe covor şi exclamă aparent inexplicabil, dar atât de clar la o analiză atentă a semnificaţiilor: „Iată burta mea!".[13] Astfel, dacă ospăţul celor doi este prezentat într-o manieră pur kafkiană, burta lui Grell trimite la regăsirea soresciană a sinelui în sine.

Esenţa vieţii şi a morţii pare să nu mai stea în mâinile prozatorului, acestuia rămânându-i închipuirea, amintirea, parafraza lor, insinuate într-o sintaxă fragmentată. Efectul de sporită densitate e dublat, paradoxal, cea mai „centrată" apariţie, în roman, cea a îngerului Rafail, preluat din *Cartea lui Tobit*. Numit „Acela", Rafail, nu este proiectat în planuri diferite, duplicate sau îngemănate, ci capătă consistenţă prin însăşi menirea sa de intervenient benefic în ajutorul unui ales al Domnului, protejându-şi supuşii coborâţi parcă din apocrifa carte biblică, contribuind la curăţirea interioară a demonizatei Sara, entitate care prin puterea de a alterna perioadele de viaţă cu cele de moarte îi face pe cei din jurul său ajung să se întrebe dacă mai trăieşte.

Ori, această dematerializare a realului ficţional şi înscrierea Sarei în şirul alcătuirilor spectrale subliniază abilitatea de poet al aşteptării a lui Stefan Agopian care fascinat de entropia identităţii, ca un adevărat maestru al tergiversării şi întârzierii intrigii, ambiguizează sensul, modificându-i permanent, naraţiunii, structura.

Sara devine personajul impresionant, deopotrivă prin prezenţă sau prin absenţă, prin existenţa reală, sau prin pseudo-realităţile în care pluteşte, alături de oameni şi îngeri. Este surprinsă murind la cinci ani, în timpul copilăriei din Spania, apoi ne este prezentată, douăzeci de ani mai târziu, adoptată şi înviată de către medicul şi alchimistul Israel Hübner. Acum este un personaj elegant, reprezentantă a unei feminităţi surprinzătoare, dar şi un personaj care percepe realitatea cu multele-i straturi şi substraturi, uneori cu o cruzime care îi sporeşte drăgălăşenia, chiar dacă tabloul în care este înfăţişată şochează. Un astfel de moment poate fi cel în care Sara dialoghează cu îngerul Rafail, preluat din *Cartea lui Tobit* cu tot cu natura lui supraumană şi intervenţiile benefice în ajutorul unui ales al Domnului: „Sara se înălţă atunci, picioarele ei subţiri se înfipseră în ţărână, părul sexului ei era în dreptul ochilor Aceluia …"[14], în grajdul păcatului sau al plăcerii, stropit din belşug cu sângele ţapului sacrificat de Tobit pe altarul iubirii lor împlinite, singura autentică şi firească de altfel, prin raportare la diafanul şi grotescul celorlalte iubiri convenţionale, lipsite de consistenţă, dar magistral ilustrate de cele două gemene, Clara şi Gertruda Barberini. Astfel, prezenţa îngerului, chiar într-o astfel de ipostază, este mai coagulată decât prestaţia absentă, cu ochii privind în gol, a bărbaţilor şi femeilor din roman, personaje lipsite de consistenţă ontică, a căror existenţă este iluzorie, la fel cum trupurile lor sunt părelnice, cu contururi ce-şi modifică mereu desenul.

Naratorul face salturi, mai mult sau mai puţin discrete, din istorie în carte şi din vis în realitate, astfel încât, succesiunea ameţitoare de registre, bulversează şi mai mult cititorul cuminte care în naivitatea sa aşteaptă o urmă de claritate şi predictibilitate şi care este atras în

[13] idem, p. 220
[14] idem, p. 156

schimb într-o permanentă pendulare dintre real şi imaginar, la Agopian nu realismul fiind magic, ci magia devenind realitate.

Ori tocmai această „rotire nesfârşită a sferelor cărţii”[15] este imaginea definitorie a formulei narative agopiene, polimorfă, labirintică, făcând din acesta unul dintre cei mai imprevizibili, în originalitatea sa, scriitori români de factură postmodernistă, parodiind convenţiile romanului, însă păstrându-şi apetenţa pentru discursul descriptiv marcat de „ideea nietzscheeană a ciclului arbitrar al existenţei”[16].

BIBLIOGRAFIE

Agopian, Ştefan, *Opere II, Sara,* Editura Polirom, Iaşi, 2009

Balotă, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul românesc, Bucureşti, 1997

Muşat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice,*Ed. Paralela 45, Piteşti, 1998

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediţia a III-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006.

[15] Muşat, Carmen, *op. cit.*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1998, p.142
[16] idem, p. 141

LA PORŢILE NOPŢII – O POEZIE A „RUINELOR" FIZICE

Drd. Livia-Elena NEAGOE
Universitatea din Bucureşti

Publicat postum, volumul-epilog La porţile nopţii expune o sumă de angoase, o varietate de valenţe ale sensibilităţii unui spirit care îşi deplânge în mod convulsiv existenţa valorificând durerea ca stare de spirit poetică, iar în această decantare lirică, particulele estetice absorb viaţa redimensionând-o. Concepută autarhic, această colecţie de poeme constituie un important document care redă cu mijloacele expresivităţii intensitatea dramei trăite de scriitor de-a lungul întregii sale cariere literare.

Cuvinte-cheie: *angoasă, durere, dramă, ruine fizice*

„Dacă nu ţi-ar fi lene, te-ai sinucide. Oricum, te simţi mult mai vecin cu moartea decât cu viaţa. Eşti închis parcă între pereţii umezi şi între oglinzi verzui. Şi ţi-e dor, fără putere, de-o fereastră. Până când, într-o zi, iată, o găseşti în sfârşit; e caietul. Aprinzi atunci lampa – căci numai lampa e dimineaţa unei astfel de ferestre – deschizi caietul, scrii *Tinereţe ciudată* şi începi să trăieşti. Căci literatura nu e altceva decât un drum spre viaţă al celor blestemaţi să nu-şi găsească răsunetul pasului şi umbra decât acolo."[1]

Întreaga viaţă a lui Ionel Teodoreanu este concentrată în creaţiile sale, iar spiritul său, subordonat literaturii, se defineşte prin transparenţa cu care i se închină: „Căci literatura n-aş fi cedat-o nimănui. De pe atunci îmi dădeam seama că literatura, pentru cel care o are în sânge nu e altăceva decât un mod de a trăi. A renunţa la literatură ar fi însemnat pentru mine a renunţa la cea mai substanţială şi veridică formă a vieţii mele... Fără de literatura mea, n-aş fi fost eu (indiferent de valoarea care mi se acordă sau mi se refuză), ci o simplă tentativă de a ajunge până la plenitudinea mea. Aşadar, literatura pentru mine nu era nici podoabă, nici dorinţă de succes..., ci dimensiune a vieţii"[2]. Literatura devine, în acest context, o utopie, o speranţă cu ajutorul căreia, autorul îşi construieşte un drum spre sine spre a se regăsi amplificat. În acest sens, primele sale scrieri *Uliţa copilăriei*, *În casa bunicilor* celebrează copilăria aflată la intersecţia cu adolescenţa, iar *Masa umbrelor* şi *Întoarcerea în timp* tezaurizează trecutul, fără a fi cronici ale timpului, ci, mai degrabă, cvasiautobiografii scrise sub imboldul unei sensibilităţi exacerbate ce-şi revendică, în mod constant, drepturile. Pe lângă succesiunea de evenimente şi personalităţi suprinse, aceste opere constituie deopotrivă şi biografia interioară, spirituală a stigmatizatului „poet al adolescenţei" scindat, în mod constant, între apatie, tăcere, tristeţe şi elanuri explozive de vitalitate.

În consonanţă cu acestea, se află şi volumul postum *La porţile nopţii*, epilog publicat în 1970, în care autorul deplânge în mod convulsiv efemeritatea existenţei unei identităţi al cărei mers lăuntric este consemnat ca într-un jurnal de dureri resimţite atât fizic, cât şi metafizic.

---

[1] Ionel Teodoreanu, *Opere alese. Drum bun*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 402
[2] Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957, p. 49

Încă din primul poem, eul liric declamă impasul care dă expresie fiinţei, cu precădere în cei din urmă ani ai vieţii sale şi caută, prin decantare lirică, drumul spre „porţile nopţii", metaforă ce desemnează limitele, paroxismul trăirii, deconcertarea, descumpănirea survenite în contextul unei arderi cumplite, al unei desfigurări transfigurate poetic: „Am ajuns? Mi-s tălpile sânge/ De-atâta pustie de cale/ Stai frânt, aşteptând pe prag de prăpastie în umeda vale./ Nici pisc. Nici stea. Nici vultur. E tare-/ Ntuneric. Nimic nu răsare: nici licăr, nici zare/ Ce vuie-n adâncuri? Tăcerea? Prăpădul? Ori zvon de urale?/ O, Tată-al speranţei, te-ntreb, Tu răspunde-mi:/ Sînt Porţile Nopţii? Sau Porţile Tale?"[3](*La porţile nopţii*). Într-o continuă disimulare figurativ-metaforică, se resimte detaşarea bruscă de optica optimistă definitorie în favoarea reorientării spre consemnarea unei realităţi interne, a fluctuaţiilor sufletului dirijate de înstrăinare, singurătate şi decepţie: „Numai flacără dreaptă şi limpede-am fost în lampa cea mare,/ Dar arderea mea luminoasă n-a dat funingini./ Şi iată că eu, cîntăreţul viteaz pentru alţii,/ Sînt singur, amar şi pustiu./ Tîmpla mea visătoare s-apleacă mîhnit cu luceafăr de seară pe lume./ Nu vreau să mai fiu"[4] (*Tîmpla mea visătoare s-apleacă mîhnit*). Tot în cadrul acestor versuri, Ionel Teodoreanu îşi întocmeşte şi un testament literar ce are ca principale atribute substanţa afectivă şi consistenţa ideatică a unei convertiri în vegetal dictate de vibraţiile delicate ale triumfului prin artă: „Dar într-o zi, întors în pământ, voi uita de viaţă şi moarte./ Fraţilor mei de atunci, dacă-n file/ Veţi regăsi prospeţimea pădurii în floare, ca cei de pe mare,/ Prin voi, dar fără de mine: cenuşă sub cruce,/ Voi fi iar pădurea-nflorită la marginea mării a dorului mare de moarte"[5] (*Elegie).*

Dihotomia dintre spiritul artistic şi conştiinţa umană este principala cauză care generează un conflict ce străbate întreg discursul poetic, iar acesteia i se alătură şi ameninţarea morţii: „Cum să nu fiu apăsat,/ Luminatule cer al amiezii de vară,/ Când gura de rai a azurului tău e doar o crezare a ochilor mei, iar eu zbuciumatul, cu toată râvna de rod,/ Cresc şi sporesc solitar pe crengile morţii"[6]. Chemarea morţii răsună în fiecare interogaţie retorică, trezeşte eului o serie de sentimente contradictorii: „Mă auzi?/ Noaptea e grea/ Sînt inima ta!/ Alerg!/ Oh! Alerg,/ cu moartea în mine/ şi sânge/ sub cer fără stea."[7] (*Moartea aurului*) şi tot ea pecetluieşte o soartă similară cu cea a aspirantului din basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* „<<Rătăcitorule, ai mers prea mult. Ai ostenit./ Bine-ai venit!>>/ Oh! În sfârşit, mărinimia unui glas şi pentru mine!/ Am spus: <<Cine?/ Tu! Cine eşti, multaşteptatule?>> gata să-ntind din nou o mână./ <<Nici nu ştii de când te-aştept./ Sînt moartea ta./ Întinde-te./ Închide ochii./ Pune-ţi mâinile pe piept>>"[8](*Paria*). Astfel, moartea este folosită în repetate rânduri ca metaforă-argument pentru tensiunea spirituală care produce sciziunea dintre eul empiric şi cel metafizic în particule ce resorb o filosofie a perisabilităţii: „Moartea n-a intrat în casă,/ E la geam,/ Galbenă, între colţul lunii şi întunecatul ram./ [...] Pace mie, pace ţie;/ Tace casa, tace viaţa-/ Niciodată ce a fost n-o să mai fie"[9] (*Agonie*).

Cadru al creionării afectelor, natura devine fundalul descompunerii vieţii, al cărei curs nu mai poate fi deturnat de niciun miracol: „De ce îmi vine deodată atâta pustiu de melancolie?/ Ai cui sînt? Ai mei?/ Genunchii aceştia grei?/ Iată-mă alb ca o navă în ceaţă,/

[3] Ionel Teodoreanu, *La porţile nopţii La porţile nopţii.*, Ed. Minerva, Bucureşti , 1970, p.3
[4] Ibid., .*Tâmpla mea visătoare s-apleacă mâhnit*, Ed. Minerva, Bucureşti , p. 4-5
[5] Op. cit., *Elegie,* p. 6
[6] Ibid., *Elegie,* p. 9
[7] Ibid., *Moartea aurului*, p. 49
[8]Ibid., *Paria*, p. 52
[9] Ibid., *Agonie,* p. 18-20

Ivit în oglindă, faţă în faţă./ Cine e omul acesta nins?/ M-am scuturat de omăt,/ Dar nimic nu cădea fumuriu/ De pe fiinţa nălucă, pe pragul pustiu/ Eram eu – nu nins –/ Singur, bătrân, învins/ Neauzit de încet,/ Moartea clădise din mine un om de omăt”[10] (*Joc de iarnă*). Stările sufleteşti corespund mişcărilor naturii, iar aceste corelaţii, analogii punctează alegoric teroarea din subconştient, stările de penumbră ale psihicului: „Şi iarăşi mă cuprinde noaptea ta, încrucişare a genunilor din mine./ Umbră din răspântii, cine eşti?/ Dar eu?/ Poate totuna./ Sfântul înnegrit de toamne, care a pierdut şi-ncumetarea vieţii,/ Şi poteca de-albăstrimi în zbor a cerului;/ Şi a rămas numai în plângerile lemnului pustiu,/ Putred de ploi,/ Ca sperietorile de pasări din livada udă,/ Eu sînt, Doamne.”[11] (*Întunecare*).

Mărturie directă a sufletului încarcerat în suferinţă, poezia lui Teodoreanu se compune în acest ritm într-un registru al agoniei, al unei defulări a fricii, al luptei, al unei resemnări mascate ce-l determină să invoce scheme arhetipale sau dublete romaneşti din nevoia permanentă de raportare. Astfel, poeme precum *Paria* şi *Hamlet* parafrazează condiţia lui Iov: „Ieşeam din groapa lui Iov/ Cu viermi şi gunoaie,/ În păr şi pe trup cu puroaie,/ Cu nările-aproape lipite,/ Cu ţărnă în ochii rămaşi în orbite,/ Cu neguri de noapte în zdrenţe,/ Cu mînile reci,/ Ca abea deşteptat din somnul de veci.”[12] (*Paria*) şi emfaza discursului hamletian: „Oprit între umbră şi soartă,/ Faţă în faţă cu marea,/ Cuget în turnul fantomei:/ Dacă Aprigul vînt care clatină cer şi corăbii/ Ar tresări,/ Tresăltînd din lucirea pumnalului mînilor mele crispate,/ Vînt n-ar mai bate în lume,/ Ci numai în mine- turbat.../ În gînduri, în spadă, în clopotul nunţii reginei-mame/ (Vai, mamă!),/ Dorul de ducă-n ţărînă înclină spadă şi frunte,/ Luîndu-mi în veci dimineţile faptei./ A fi, a nu fi./ Totuna.”[13] (*Hamlet*).

Nu o dată, fulgerările interioare transferate în declaraţii supradimensionate afectiv devin uşor expresia pură a sensibilităţii: „Dar surîsul, bietul acela surîs,/ Nu era decât rana tristeţelor mele./ Într-un alt fel deschisă,/ Spre toate-amăgirile dulci ale lumii din jalnicul vad al trecerii noastre”[14] (*Joc de iarnă*), dar şi a vulnerabilităţii ce pretextează instanţa protectoare a mamei: „Şi iată că nu pot rosti cuvântul inimii omului./ Mama mea care-a fost nu mai e decât un cuvînt/ Pe care eu, fiul, nu-l mai pot spune/ Fiindcă mă tem/ Mă tem să nu plâng.”[15](*Întunecare*).

Aparţinând în mod organic fiinţei creatoare, metafora încorporează o lume potenţată până la idealizare şi devine formă de meditaţie ce transcende viaţa. Prin intermediul ei, Ionel Teodoreanu radiografiază existenţa pe care o reduce la dimensiunea artificiului, a iluziei, a măştii. În acest sens, tumultul de metafore compuse din culori şi sunete capătă proporţiile unui instrument de investigare a trăirii ce trădează suprasensibilitatea scriitorului şi fixează tensiunea dramatică, al cărei crescendo culminează cu evadarea în vis, într-o contopire de real şi ireal ca în poemul *Ziua copilăriei*, unde are loc o adevărată transcriere narativă metaforic-simbolistă a dorinţei de resurecţie prin retrospectiva practicilor vitaliste ale acestei perioade: „Aş vrea să fiu undeva, departe/ – Nu ştiu dacă-n spaţiu, sau numai în timp –/ C-un salt peste moarte –/ Numai o zi, bunăoară,/ Dar acea deplină, fierbinte, de vară./ Când m-aş trezi dintr-un somn adânc,/ Clipind somnoros şi îndată stârnit,/ În zorii cu fragi de pădure-n surîsul pe zare ivit,/ Să aud trîmbiţând din casă în casă,/ Din lină-colină.../ O! Daţi-mi numai o zi,/ Dar

[10] Ibid., *Joc de iarnă*, p. 14
[11] Op. cit., *Întunecare*, p.17
[12] Ibid., *Paria*, p. 49
[13] Ibid., *Hamlet*, p. 189-190
[14] Ibid., *Întunecare*, p.. 11-12
[15] Ibid., .*Noaptea omului*,, p. 25

s-o văd,/ S-o trăiesc,/ S-o frământ,/ S-o vîslesc,/ Cu ochii în sus fulgeraţi de albastru.../ În vastul aur de soare,/ Să mă simt între cer şi pământ ca un leu./ Eu, singur şi-n voie,/ Să fiu numai eu pe pământ, stăpân după voie."[16]

Linearitatea compoziţională a poemelor mizează pe un exordiu reflexiv ce se deplasează spre declamaţii axate pe un amalgam de transpoziţii, pe o permanentă pendulare între vis, amintire, ficţiune care generează efectul unei suprarealităţi halucinante. Scenariile onirice sunt difuze, facilitează inserţii de fabulos şi suprapuneri de imagini artistice, iar nucleul lor este configurat de metamorfoze ce presupun o confruntare organică şi complexă între structura de adâncime a sinelui şi proiecţiile acestuia: „Te cutremuri?/ Tremur eu în zdreanţa vieţii?/ Tremură steaua?/ Ploaia?/ Inima?/ Dar mâinile mi-s reci/ Ş-o frunză cade ca un nume plâns./ Numai o frunză, toamna mea."[17] (*Insomnie*). Pe acest fundal, defilează accente de lamentaţie regizată de factori intrinseci naturii umane, de egoism, de elegie sau de autocompătimire: „Pe morminte,/ E singurătatea mea,/ A mea, o!/ Cîne negru al unei nopţi de vară./ Că i-aş spune ca oricărui cîne:/ Lasă-mă odată; du-te,/ Dar mi-e milă să lovesc în mine/ Şi mă gonesc,/ Şi-mi rupe inima singurătatea mea."[18] (*Înălţarea*). Drama individuală se amplifică de la un poem la altul până ce dă naştere unor pasteluri lugubre, poeme-argument ale efemerităţii precum *Întunecare*, *Moartea aurului*, *Pastelul desrămării* sau *Moartea lui Tan*, a căror linie melodică şi nuanţe stilistice continuă să cânte ritmurile triumfale ale morţii devenite deja leitmotiv şi postura de victimă a celui bântuit de apropierea ei.

Starea dominantă a lirismului pare a fi melancolia, o melancolie gravă ce dezvăluie fondul sfâşietor al unei treceri fantomatice, căci imnul disperării cântat sub ameninţarea morţii şi realul însuşi devin metaforă, iar materia întrupează prilejul unei teatralizări, al unui spectacol al poeziei înseşi. Nostalgia îşi pierde astfel conotaţiile anterioare, de supliment cicatrizant, pentru a invita la o confruntare directă cu proprii demoni, pentru a certifica prezentul care primeşte valenţa de consecinţă asumată în integralitate: „Numele meu de apus e Toamnă./ Iarnă,/ Clopot de moarte/ Dangăte reci./ Şi totuşi, Eu-împărat/ Acesta,/ Al toamnei, al verii, al iernii,/ Şi al primăverii,/ Al vieţii depline,/ Sînt tare învins./ Numele meu dintre voi, o, fraţi de pe zare, o, fraţi din valea tumultului vostru/ e Singurătatea./ Lăsaţi-mă să mă întind cu braţele cruce pe piept./ Lutului meu zbuciumat- somnul de lut,/ Versul meu s-aprinde făclie de moarte."[19] (*Eu-Împărat*).

Structura poeziilor se sprijină pe asimetrie, pe neconvenţional, pe abolirea ritmului şi a rimei ca reacţie împotriva ordinii prestabilite, iar vocabularul variat, eclectic, impune o viziune tranşantă asupra blestemului condiţiei umane pe care poetul încearcă să-l valorifice şi în cadrul monologurilor unde notaţia febrilă a întrebărilor etic-filosofice tensionează, încarcă afectiv şi ambiguizează discursul liric: „Visam?/ Vedeam?/ Îmi aminteam?/ Sau nu eram decât în starea mea firească,/ Făptuind?/ Sporea necontenit mirarea din ea însăşi,/ Cuprinzîndu-mă din toate părţile:/ Vibram sub osul frunţii unui craniu cosmic?/ Sau mă inelam şerpuitor/ Într-un adînc de pînde?"[20] (*Monolog*). Exclamaţii, verbe explozive, descrieri minuţioase, substantive din câmpul lexical al extincţiei, al crepusculului converg în ilustrarea caracterului lucid, retoric, nebulos, eterogen al acestei poezii de explorare laborioasă a eului şi a non-eului deopotrivă: „Tăcere! Tăcere!/ Pianul de noapte în care vibrează pulberea

[16] Op. cit., *Ziua copilăriei*, p. 39-40
[17] Ibid., *Insomnie*, p. 163
[18] Ibid., *Înălţarea*, p. 131
[19] Op. cit., *Eu-Împărat*, p. 68
[20] Ibid., *Monolog*, p. 137

tainei de-apoi/ Ascultă, Chopin, această postumă nocturnă./ Închide fereastra,/ Pianul,/ Tăcerea./ Aprinde o candelă,/ Roagă-te-o clipă/ Şi lasă în umbrele ei încăperea./ Dar afară/ Din nou izgonit în noaptea de vară/ Tresari deodată./ Cine îţi pune dulce mîna pe urmă din urmă?/ Te-ntorci tresărind în miracol./ Inima pîlpîie iute./ Nimeni. Nimic./ Luna atîrnă, paianjen, deasupra casei tăcute./ Du-te."[21] (*Melancolie*).

Aşadar, creaţie concepută autarhic, colecţia de poeme *La porţile nopţii* reprezintă un document moral revelator, un document de viaţă convertit în poezie, căci redă cu mijloacele expresivităţii intensitatea dramei trăite de scriitor de-a lungul întregii sale cariere literare.

Astfel, atât în scrierile memorialistice, cât şi în elanurile poetice ale lui Ionel Teodoreanu, sublimarea artistică împrumută sensul unei mişcări centripete, în sensul unei permanente întoarceri spre sine în vederea consolării şi conservării prin artă, iar când istoria se pulverizează într-un prezent integrator, când moartea este consubstanţială materiei, ba chiar este principalul ei generator, spectacolul pare mai important decât angoasa.

BIBLIOGRAFIE

PERPESSICIUS, *Ionel Teodoreanu, „La porţile nopţii"*, în Jurnalul de dimineaţă, 22 iunie 1947. Reprodus în vol. *12 prozatori interbelici*, antologie, text îngrijit, cuvînt înainte şi notă asupra ediţiei de Dumitru D. Panaitescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 335-338.

PILLAT, Dinu, *Ionel Teodoreanu, „La porţile nopţii"*, în Viaţa românească, 1970, nr. 10, p. 82-83.

PIRU, Al., *Ionel Teodoreanu postum („La porţile nopţii")*, în România literară, 1970, nr. 29, p.13.

TEODOREANU, Ionel, *La porţile nopţii La porţile nopţii.*, Editura Minerva, Bucureşti , 1970.

TEODOREANU, Ionel, *Masa umbrelor*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957.

TEODOREANU, Ionel, *Opere alese. Drum bun*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

TIHAN, T., *Ionel Teodoreanu, poetul*, în Steaua, nr. 9,1970, p.71-75.

[21] Ibid., *Melancolie*, p. 153

FRACTURISMUL POETIC ROMÂNESC. A FOST SAU N-A FOST?

Drd. Oana-Cătălina NINULESCU
Universitatea din București

De ce fracturismul? Pentru că au trecut treiprezece ani de la publicarea Manifestului fracturist (1998), unsprezece ani de la înființarea cenaclului „Litere 2000”, patru ani de la publicarea ultimului număr al revistei Fracturi (2007) și aproximativ șapte ani de la ultimele ședințe ale cenaclului și dispersarea membrilor ei pe traiectorii individuale. Eseul își propune să abordeze fracturismul ca avangardă a poeziei generaţiei 2000 și să distingă raporturile acestei grupări cu generaţia 80.

Cuvinte-cheie: *fracturism poetic, generaţia 80, cenaclu literar*

Cenaclul „Fracturi” sau „Abator Fracturi” (deși această ultimă denominație nu apare decât în relatărilor membrilor cenaclului) a funcționat, cu întreruperi, din 2000 până spre sfârșitul lui 2004, reunind o serie de tineri scriitori dintre care cei mai valoroși vor fi integrați „generației 2000”: Marius Ianuș, Domnica Drumea, Răzvan Țupa, Elena Vlădăreanu, Ionuț Chiva, Ioana Baetica, Ruxandra Novac, Bogdan Iancu, Zvera Ion, Marius Ștefănescu, Ionuț Cioană, Raluca Baciu, Cezar Nicolescu, Silviu Gherman și alții. Alte câteva nume de tineri care au avut legături cu „Fracturile” (fie au citit la cenaclu, fie l-au frecventat sporadic, fie au colaborat la revista *Fracturi*), fără ca prin aceasta să fie „fracturiști”: Marius Chivu, Alex Matei, un cristian, Dumitru Crudu, Mihail Vakulovski, Alexandru Vakulovski, Adrian Schiop, Constantin Virgil Bănescu, Eva Negru, Denisa Mirena Pișcu, Gabi Pavel și alții.

Apariția grupului „Fracturi” este indisolubil legată de evoluția cenaclului „Litere”, condus de Mircea Cărtărescu în anii `90 (1993-1999). De fapt, cenaclul „Fracturi” a continuat și a radicalizat direcția cenaclului lui Cărtărescu care, la rândul lui se constituia într-o „replică” la cenaclurile din anii `80 conduse de Nicolae Manolescu și Crohmălniceanu.

În acest context, cenaclul *Fracturi* se situează, în același timp, în continuitatea unei tradiții cenacliste, dar și în opoziție directă cu aceasta. În lipsa unei perspective critice, fie că aceasta ar veni din partea conducătorului de cenaclu, fie din partea unor membri ai cenaclului în calitatea lor de tineri critici în formare, însăși ideea de cenaclu literar este pusă sub semnul întrebării. Pentru că, dacă este să dăm crezare mărturiilor celor care au trecut pe la *Fracturi*, nu au existat reale dezbateri pe marginea textelor citite în cenaclu, ci mai degrabă o atmosferă de „gașcă” literară, cumva refractară celor din „exterior”. De altfel, componența grupului *Fracturi* a rămas, cu mici variațiuni, aceeași, de-a lungul celor patru sau cinci ani de reuniuni intermitente.

Vorbim, așadar, de un grup de tineri scriitori oarecum paradoxal în alcătuirea lui: lianturile erau mai degrabă subiective și personale, în detrimentul celor strict estetice, în schimb exista pretenția recunoașterii valorice – dacă nu de instanțele literare omologate (critica de tip „academic” sau instituțiile culturale care au fost terfelite, nu o singură dată, în paginile revistei *Fracturi*), cel puțin de publicul cititor. Și iată cum, din lipsa reală a unor voci critice interne („critice” în sensul derivat de la critica literară, nu în sensul de echivalent al

atitudinii contestatare), grupul *Fracturi* se transformă, încet-încet, într-o variantă de avangardă postdecembristă, similară în multe privințe cu avangarda istorică de la începutul secolului al XX-lea.

Fracturismul ca neoavangardă a sfârşitului de mileniu respectă principiile de bază ale avangardei istorice: existența unui grup de tineri cu convingeri comune (cel puțin în faza sa inițială); prezența unui manifest care încearcă să „teoretizeze" mișcarea; caracterul contestatar, adesea în direcția nihilismului și a anarhismului; respingerea nu doar a valorilor tradiționale, ci și a literaturii și a culturii devenite „mainstream" – în acest caz, literatura deja afirmată și validată de critică a scriitorilor optzeciști – (să ne amintim că, în perioada interbelică, și direcția modernistă respingea tradiția literară, fără ca prin acest lucru să fie văzută ca avangardă); existența unei reviste literare neconvenționale care să popularizeze creațiile grupului; alegerea unui oarecare „-ism" ca nume al grupării, cu pretenția ca acesta să se transforme cât de curând într-un adevărat curent literar; orientarea insistentă și aproape violentă către public, inclusiv cu reprezentații publice „scandaloase" (vezi portretul lui Ianuș făcut de Mihai Grecea și înrămat pe peretele Facultății de Litere, printre scriitorii clasici, ispravă pe care Mihail Vakulovski o povestește într-un interviu publicat în revista online *Tiuk!*) și cu *performance*-uri în stări de ebrietate; injuriile la adresa instituțiilor culturale sau la adresa a tot ce ține, în mod general, de oficialități și de reprezentanții puterii (fie că este vorba de puterea culturală sau de cea politică); dorința de originalitate, de noutate absolută; intenția de a șoca, de a impresiona, de a scandaliza bunele moravuri; aparenta lipsă de etică socială. Și ar mai fi și altele...

Dar putem vorbi despre fracturismca despre un curent literar? Este o întrebare care își poate primi un răspuns prin analiza „Manifestului fracturist". Trebuie însă precizat, de la bun început, că „Manifestul fracturist" a avut mai multe variante şi a suferit multiple transformări şi adăugiri. Primul „Manifest fracturist", semnat de Marius Ianuş şi de Dumitru Crudu, a fost publicat în octombrie 1998, în *Monitorul* de Braşov şi republicat în revista *Paralela 45* (nr. 45, din 1999). Ulterior, Dumitru Crudu a semnat „Prima anexă", iar Marius Ianuş „A doua anexă" a manifestului. Ultima completare i-a adus-o Ionuţ Chiva, prin fragmentul „Fracturismul în proză". Varianta completă a „Manifestului fracturist", pare să fie, aşadar, cea publicată în revista *Vatra* (nr. 2-3/2001).

Este interesant de semnalat că acest text are şi un *intro* semnat de Marius Ianuş, un incipit narativ care explică denumirea de „fracturism" ca derivare de la „fractura" osoasă rezultată în urma unei bătăi, în toamna lui 1998. Fie că este vorba de o fractură inventată sau de una reală (cum ar trebui să fie dacă am da crezare preceptelor manifestului), termenul este un „ism" care se susţine: există din ce în ce mai multe fracturi, fisuri, interstiţii în realitatea societăţii contemporane.

Fracturismul se proclamă, încă din primele rânduri ale manifestului, drept un curent literar („curentul nostru") definit prin „reflectarea literară a unei realităţi noi". Într-adevăr, una dintre caracteristicile oricărui curent literar din orice etapă istorică este o anumită raportare la real. „Fisura" între romantism şi modernism a reprezentat-o, fără îndoială, îmbrăţişarea unei perspective diferite asupra dimensiunii temporale – accelerarea trecerii timpului şi lipsa circularităţii lui, înţelegerea fluxului temporal ca finit şi ireversibil, iată un exemplu al schimbării de paradigmă care s-a produs la sfârşitul secolului al XIX-lea. Altfel spus, o schimbare a realităţii conduce la transformări şi în rândul esteticului. Este un lucru, de altfel, evident, pe care fracturiştii şi-l asumă încă din primele rânduri ale manifestului.

Impresia este, mai ales la început, că în elaborarea manifestului s-a ţinut cont de o serie de „reglementări” specifice oricărui manifest literar, ca de exemplu structurarea şi impactul „curentului”, raportate la mai multe niveluri: „socio-cultural, psihologic, estetic”, ba chiar şi politic, din moment ce acesta corespunde, întrucâtva, anarhismului social. De asemenea, există o nouă justificare a utilizării termenului de „fracturism”, cu un exemplu în acest sens. Totuşi, în continuare, structura manifestului îşi pierde din organizarea incipientă, trecând treptat către o negaţie violentă a poeziei contemporane optzeciste („lunediştii”) şi nouăzeciste (Dan-Silviu Boerescu şi „acoliţii” săi).

Direct sau indirect, manifestul lui Marius Ianuş şi Dumitru Crudu are ceva din spiritul destructiv al oricărui manifest literar, în general, şi al manifestelor avangardiste, în mod special. Virulenţa acuzelor se explică, şi de această dată, prin necesitatea poeţilor tineri de a se afirma într-un context literar în care „stâlpii” sunt deja aşezaţi, aparent imposibil de urnit. Contestările pornesc de la poziţia poeţilor în „societatea” literară („şoarecii de bibliotecă şi poeţii premiaţi”) şi în societate în sens larg („nişte mafioţi care încearcă să folosească puţinele lor reuşite poetice în scopuri sociale (mulţi dintre ei au cinci slujbe şi nu mai scriu nimic valabil), impuşi fiind după modelul sicilian al familiei” sau „nu poţi fi, în acelaşi timp, un profesor universitar academician, un mic-burghez carierist, comerciant, politician şi un poet nonconformist”) şi merg până la desfiinţarea literaturii socotite, după revoluţie, drept „majoră”: „fracturismul desfide cotidianul şi jocurile textualiste ale lui Gheorghe Iova”.

Acuzele sunt generalizate, nihilismul este maxim mai ales în această primă versiune a manifestului, în care fracturismul nu se afirmă ca un curent, ci ca un contra-curent, definindu-se în mod permanent prin negaţie, prin blamarea poeţilor contemporani care „au trădat poezia pentru un ideal mic-burghez”, prin terfelirea „teoreticienilor” văzuţi ca „negustori de idei”.

Puţine lucruri sunt, realmente, afirmate. Printre acestea ar fi constanta echivalenţei dintre existenţa trăită şi existenţa scripturală, o echivalenţă care se vrea deplină, radicală, purtată până la ultimele consecinţe: „Fracturismul este un curent al celor care există aşa cum scriu, eliminând din poezia lor minciuna socială”. Este un deziderat, de altfel, arhi-cunoscut, al suprapunerii perfecte dintre existenţă şi text, cu o nuanţă relativ nouă a accentului pe individualitatea creatoare. Însă pentru ca această identificare să fie perfectă ar fi nevoie – nu-i aşa !? – de o prezenţă foarte concretă a poetului în spaţiul public şi de o supraveghere aproape „voyeur-istă” a acestuia de către cititor. Altfel cum ar putea fi făcută vizibilă suprapunerea perfectă? Altfel cum s-ar putea scăpa de „minciuna socială”? Există, aşadar, o contradicţie inerentă a acestui deziderat – poetul ar trebui să fie *prezent* în momentul lecturii, pentru ca efectul de autenticitate să fie complet. El ar trebui să transmită, prin însăşi prezenţa lui fizică, că nimic nu este contrafăcut.

Deşi scandată în „sloganuri” poetice, dorinţa fracturiştilor pare să fie doar aceea a unei sincerităţi absolute cu sine în momentul producerii unui text, dar şi după aceea, prin păstrarea aceleiaşi „atitudini” în planul realului.

În anexele manifestului, „programul” fracturist trece de la negaţie la afirmaţie. Chiar dacă tonul nihilist se păstrează, se încearcă o explicitare a fracturismului în sine şi a mijloacelor sale poetice. În *Prima anexă*, Dumitru Crudu problematizează raportul textelor fracturiste cu realitate. Da, şi optzeciştii au intenţionat să pătrundă în miezul realului, să fie „autentici”, iar pentru aceasta au ales să reprezinte în textele lor tot ce ţine de cotidian. De asemenea, jocurile intertextuale şi toate procedeele revendicate de textualiştii francezi au fost „adaptate” în contextul literaturii anilor ’80. Însă fracturismul îşi propune „transferul atenţiei

dinspre obiectul / obiectele decupate asupra subiectului emiţător / receptor. [...] Fracturismul revendică reapariția în prim-plan a subiectului „real" al poetului, în detrimentul obiectului (re)prezentat sau a (prezentării) tehnicilor poetice, pentru că numai în acesta am mai putea surprinde nuditatea fragilă a realului. [...] Realitatea există dincolo de concepte și etichete". Astfel, dinspre realitatea obiectivă sau cea conceptuală, se face trecerea către realitatea subiectivă, interioară, dar cu atât mai reală. Este vorba de realitatea senzaţiilor, a simţurilor, a „reacţiilor" în faţa realului, iar nu de procesul de abstractizare specific intelectului. Pentru că „realitatea există dincolo de concepte", iar orice etichetă este inutilă şi desuetă.

Mai mult decât atât, Dumitru Crudu propune o serie de „soluții" ale fracturismului, un set de precepte care pot echivala cu o poetică explicită, dar abstractă, a „curentului". Printre acestea: descrierea (fie ea și excesivă) a cadrului, insolitarea, deconceptualizarea obiectelor, insistența asupra reacțiilor în detrimentul percepțiilor sau „reconstituirea unor situații non-verbale". În acest context, autenticitatea „poate exista numai la nivel de reacții. Toate, în rest, sunt false. Obiectele rămân aceleași, numai reacțiile noastre se schimbă". Spre deosebire de concepte și de noțiuni care sunt „comune", reacțiile (în fața realului) sunt „individuale", subiective și dinamice, în sensul că se află într-o continuă transformare. În esență, tocmai acest fel de reacții constituie noutatea poeticii fracturiste: micșorarea distanței dintre eul poetic și realitate, ca de altfel și apropierea dintre cititor și text. Pentru că reacțiile individuale nu sunt numai ale eului poetic în fața realității, ci și ale lectorului în fața aceleiași realități, filtrate prin text.

În *A doua anexă*, Marius Ianuş insistă asupra „efectului de ingenuitate", considerat a fi efectul pe care arta ar trebui, conform esenţei ei, să îl atingă la receptare. În paranteză fie spus, procesul receptării şi orientarea către cititor nu sunt realmente articulate în cadrul manifestului fracturist. Acestea vor fi descrise şi ridicate la rang de trăsătură *sine qua non* a literaturii mai noi de-abia după câţiva ani, odată cu apariţia teoriei „poemului utilitarist" al lui Adrian Urmanov. Însă nu poate fi contestat faptul că tocmai această insistenţă pe invididualitatea şi pe sensibilitatea poetului, laolaltă cu „ideea empatiei" stau la baza dezvoltării ulterioare a teoriilor despre orientarea intenționată, insistentă, aproape violentă spre cititorul contemporan, care cu greu poate fi sustras mediului societăţii de consum şi mijloacelor media care îi induc o hipnoză continuă.

Un alt deziderat la poeziei fracturiste, ar fi acela că poetul trebuie să lucreze în mod continuu la „perfecţionarea (legăturii cu) stărilor psihice / sufleteşti, în sensul intensităţii trăirii şi capacităţii de receptare a lor". Fracturistul ar trebui să trăiască la maxim și într-un mod extrem, oarecum în ruptură faţă de ordinea socială, oarecum (deşi comparaţia e, poate, exagerată), în stilul romantic-simbolist al poeţilor damnaţi, al decadenţilor. Pentru că „poezia fracturistă este una dintre cele mai atroce forme de artă. Te consumă la infinit". Evident, toate aceste afirmații reprezintă invariabil nişte locuri comune, sunt lucruri deja spuse de atâtea ori dar, poate, cu alte cuvinte. Totuși, nu putem ignora caracterul lor de neo-avangardă postdecembristă, care se străduiește să „rupă" cu tradiția (în acest caz, optzecismul e considerat, deja, istorie): „«manifestul fracturist» semnat de Dumitru Crudu și de Marius Ianuș nu este un program estetic, ci exprimă o atitudine de frondă la adresa literaturii mai vechi, suspectate de inautenticitate, dar și la adresa unei societăți consumeriste în plin proces de constituire, generând frustrări și acte de insurgență", spunea Octavian Soviany într-un articol dedicat fracturismului.

Refuzând „poezia realului", „noul antropocentrism" sau a „textualismul", fracturismul se ia în serios şi se autoproclamă „primul model al unei rupturi radicale faţă de postmodernism". Comentând acest manifest într-un articol din 2001 publicat în *Luceafărul*, Marin Mincu (unul dintre printre primii critici care „ia în serios" fracturismul, probabil şi datorită cercetărilor sale referitoare la avangarda istorică) îl consideră un „act de curaj fie chiar şi prin atestarea publică a unei atitudini de diferenţiere netă faţă de poncifurile răsuflate ale unui «postmodernism» neaglutinat, afişat ostentativ de către promoţia optzecistă, ca un «program paradigmatic» coercitiv care să mascheze agresivitatea demolatoare, motivată, cu rare excepţii, mai degrabă în planul imediat, acela al ascendenţei revendicărilor politico-sociale, şi nu estetice". De aici şi până la înființarea cenaclului *Euridice* (în 2002) sau la declamarea naşterii „generaţiei 2000" nu mai este, în cazul criticului, decât un pas.

În orice caz, contestarea postmodernismului, un curent literar în adevăratul sens al cuvântului, cu rădăcini americane şi europene, chiar dacă – la limită – descins din trunchiul mai larg al modernismului, augmentează similitudinea *Manifestului fracturist* cu manifestele avangardiste şi caracterul lor de „anarhism" poetic.

Evident, în afirmarea unui nou curent literar sau artistic, este absolut necesară contestarea curentului precedent. Totuşi, pare destul de greu de crezut că, în cazul literaturii române, postmodernismul se reduce la generaţia '80, aşa cum dau de înţeles fracturiştii. Postmodernismul ca şi curent literar este indisolubil legat de postmodernitate, iar aceasta îşi trăieşte, încă, ultimele zile. De altfel, unii critici(printre care și Alex Matei) vorbesc despre existența unui „postmodenism fără postmodernitate", în contextul tulbure al anilor `90. Ar fi vorba, așadar, de existența unor formule literare care nu se suprapun decât parțial unei realități existente. Într-adevăr, nu s-a produs cu adevărat o fractură sau o fisură la nivelul societăţii (deşi cu toţii ne-o dorim în setea noastră de noutate), chiar dacă în cazul societăţii româneşti momentul revoluţiei din 1989 constituie o linie de demarcaţie. Prelungirile se resimt, şocul nu pare să fi intervenit în această perioadă de „tranziţie". În acest moment, ne este imposibil să conceptualizăm o nouă paradigmă culturală şi/sau socială, pentru că suntem prinşi în „contemporaneitate", iar limitele analizei noastre de tip istoric nu pot cuprinde prezentul.

Cu toate acestea, fracturismul este deja un „curent" de domeniul trecutului, iar analiza lui devine, pe zi ce trece, posibilă. De fapt, ar trebui făcută diferenţa între diversele „-isme" şi curentele literare (care s-au împotmolit în denumiri cu acelaşi sufix generalizat). Fracturismul nu este un curent literar, ci, mai degrabă, o orientare, o „direcţie" a unui grup de poeţi (şi de prozatori încă în formare) care gândesc (și, eventual, trăiesc) în aceiaşi termeni, fără ca reflectarea acesteia în scris să fie în mod neapărat similară. Este, mai degrabă, o conceptualizare (chiar dacă, în *Prima anexă*, Dumitru Crudu respinge „noţiunile, conceptele, denumirile, etichetele de tot soiul") pe care un grup de tineri înţelege să o realizeze în legătură cu propria literatură. Fracturismul este conceptualizarea unei atitudini în faţa realului şi în faţa literaturii deopotrivă, născută din nevoia de ceva nou, de ceva original, din „plictiseala" locurilor comune, din imobilitatea unei literaturi (culmea!) încă în formare. Și, ca orice „direcţie" sau grup care se ia în serios, construirea unui manifest era necesară şi deloc surprinzătoare.

Fracturismul bifrons. Contestarea generației `80 vs. spre o posibilă generație 2000

Vrând-nevrând, atunci când se discută despre fracturism, trebuie să ținem cont de raporturile pe care această mișcare literară le-a întreținut pe de o parte cu generația `80 (prin

contestarea ei), iar pe de altă parte cu generația 2000, care a înghițit autorii fracturiști, încercând să „șteargă urmele”.

În legătura cu autorii generației `90, scriitorii fracturiști îi respingeau și pe aceștia, dar trebuie precizat, din start, că „vârfurile” acestei promoții poetice au fost asimilate de generația `80. Acest lucru s-a întâmplat probabil datorită faptului că cenaclul *Universitas*, care a adunat majoritatea scriitorilor desemnați ca nouăzeciști, și-a desfășurat activitatea în anii `80, sub conducerea lui Mircea Martin. Așa se face că autori precum Simona Popescu, Marius Oprea, Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Aurel Dumitrașcu sau Cristian Popescu apar antologați de Alexandru Mușina în deja celebra *Antologie a poeziei generației `80*. În volumul-document *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, Mircea Martin contestă această tendință „de a extinde limitele optzecismului mult dincolo de acelea ale generației propriu-zise”, semnalând faptul că autorii citați „propun fiecare o poetică greu reductibilă la modelul optzecist”.

Am adus în discuție această problemă, tocmai pentru a observa faptul că, într-adevăr, există în cazul optzecismului, tendința de a-și asimila, cumva acaparator și devorator, și alte promoții sau generații literare, cum ar fi nouăzecismul sau douămiismul (folosesc aceste etichete pentru a mă referi la autorii care au debutat, cu precădere, în anii `90 sau în anii 2000). Poate mai mult decât alte „generații” poetice (căci ne vom restrânge discuția la poezie), generația `80 și-a declamat, și-a teoretizat și a încercat să-și mențină statutul de „ultimă” generație, de generație inovatoare și originală, asimilând autori care se îndepărtează destul de mult de crezul postmodernist (pentru a da doar un exemplu). În orice caz, este foarte greu să delimitezi două „generații” succesive (cum sunt `80 și `90), însă lucrurile devin mai puțin complicate în cazul unei paralele între optzecism și douămiism (criteriul biologic, unul *sine qua non* în definirea unei geenerații, ne mai putând fi pus în practică).

Dar să revenim la fracturismul poetic. Încă din prima variantă a *Manifestului fracturist* (1998), Ianuș contestă (și aproape denigrează) poezia scriitorilor optzeciști, atât a poeților „textuali” de tipul Traian T. Coșovei sau Bogdan Ghiu, cât și a poeților „cotidianului”, de tipul Alexandru Mușina. De Mircea Cărtărescu nu se ia foarte tare (în afară de două-trei glumițe pe care le publică în paginile revistei *Fracturi*), probabil și datorită statutului, mai mult sau mai puțin recunoscut, de mentor, de pe vremea cenaclului „Litere”. În orice caz, dacă Alexandru Mușina identifica o serie de trăsături care ar putea fi comune poeților generației `80, vorbind despre „încercarea de a da sens absurdului lumii încojurătoare, de a lupta împotriva entropiei. Totul prin (re)aducerea în centru a individualității, a persoanei, care devine sistem de referință”, într-un cuvânt de „noul antropocentrism”, poeții fracturiști îl refuză cu înverșunare. De asemenea, luând în discuție spiritul contestatar al fracturiștilor, nu putem să nu ținem cont de „spiritul de frondă, de refuz al clișeelor de tot felul” despre care vorbește Alexandru Mușina în legătură cu poeții generației `80, atitudine specifică, de altfel, oricărei mișcări literare sau artistice care încearcă să se impună.

Practic, există o serie de similitudini cu poetica generației `80, dar și o serie de diferențe. Faptul că Mariana Marin, de exemplu, se regăsește printre modelele implicite ale unor poeți fracturiști, nu este o întâmplare. De asemenea, fracturiștii încercau, la rândul lor, „(re)aducerea în centru a individualității, a persoanei, care devine sistem de referință”, dar într-un sens sensibil diferit de optzeciști. Dacă aceștia din urmă aduceau în scenă mai degrabă persoana creatoare a poetului (laolaltă cu tot bagajul său cultural, plin de referințe livrești), poeții fracturiști se axează pe latura umană, ancorată în social, a aceleiași persoane. De altfel,

intertextualitatea, livrescul, ironia și parodia le repugnă celor grupați în jurul cenaclului „Fracturi”.

În esență, și optzeciștii și fracturiștii caută autenticitatea, dar fiecare o face într-o manieră sensibil diferită. Să ne amintim, de exemplu, că și generația `27 era în căutarea aceleiași fantasme a autenticității. Autenticitatea poeților generației `80 se fondează pe mărturia directă că „autorul” scrie un text și, prin acest lucru, garantează pentru veridicitatea trăirilor. La poeții fracturiști, această formă de autenticitate este deja implicită, nu mai există nevoia mărturisirii, nu se mai atrage atenția asupra faptului că eul biografic este „același” cu eul liric. Nu, în acest caz, autenticitatea ține mai mult de felul în care i se transmite cititorului senzația de autenticitate, de felul în care cititorul are tendința să se indentifice în momentul lecturii. Iar acest efect de autenticitate este obținut prin profunda ancorare în social, prin rezonarea la „dramele” omului obișnuit sau ale categoriilor defavorizate (un exemplu, din poezia Ruxandrei Novac: „atunci voi lăsa/ inima mea adventiștilor mamelor/ și studentelor sărace/ inima mea pacifiștilor cu ochii cât soarele/ inima mea neagră ca o floare urbană/ celor apropiați și familiilor lor/ generației beat copiilor străzii punkerilor de la tnb/ ca să mănînce din ea/ pînă se fac/ ca petru groza”). Adevărata despărțire a fracturismului poetic de poezia generației `80, ca și „moștenirea” pe care o va lăsa douămiismului, este această formulă (dacă nu nouă, cel puțin diferită) de autenticitate: o autenticitate care dă senzația, mai mult decât oricând, că poezia este desprinsă din viață, că realitatea e prezentă acolo, în text, într-un fel în care nu a mai fost până acum. Bineînțeles, și realitatea s-a schimbat, iar poezia generației `80, deși încă vie, nu poate să nu fie tributară realității din vremea comunismului. Prin urmare, tocmai această formulă de autenticitate va conduce la o trăsătură, pe care o consider incontestabilă, a douămiismului poetic: orientarea către publicul cititor/auditor.

Generaţia poetică douămiistă este una marcat egocentrică şi profund narcisistă, şi acest lucru se întâmplă nu numai la nivelul strict al textelor, ci şi la nivelul mai general al atitudinii. Spre deosebire de „spiritul fracturist”, profund contestatar şi veşnic revoltat, în cazul generației 2000 nu există negări virulente, desfiinţări, tendinţe destructive sau demolatoare. Excepţiile nu fac, în ultimă instanţă, decât să confirme regula. În general, douămiiștii au vorbit mai curând de modele literare sau, dacă nu au făcut-o explicit, cel puțin și-au arătat clar preferințele poetice. Altfel spus, din literatura anterioară anilor 2000, aproape întotdeauna sunt menţionate cărţile considerate esenţiale, în timp ce spaţiul necesar detractării altor scriitori sau generaţii literare se restrânge într-o proporţie considerabilă. Aşa se face că generația 2000, măcar la prima vedere, nu s-a afirmat prin negarea valorilor generației anterioare (în speță, generația `80, căci generația `90 nu a avut, cel puțin până acum, aceeași forță teoretică).

Această afirmaţie trebuie, categoric, nuanţată. Evident, literatura poeţilor douămiişti nu este neapărat o prelungire a unor poetici îmbrăţişate în mod direct. Dacă îmi place un autor şi recunosc asta în public, nu înseamnă că am împrumutat ceva din sintaxa lui poetică. Faptul că tinerii poeţi şi-au manifestat preferinţele livreşti ar putea fi înţeles şi ca o confirmare a ideii că, înainte sau concomitent cu ipostaza lor de scriitori, douămiiştii sunt deopotrivă nişte cititorifoarte atenți. Bineînţeles, orientarea selecţiei către un autor sau altul poate fi psihanalizabilă, în sensul unei influenţe paradigmatice indirecte, inconştiente.

Un alt aspect al acestei discuţii ţine de alegerea preferinţelor poetice din interiorul „generației” (iar la acest capitol, poeții fracturiști se numără printre cei dintâi), dovadă că primii cititori ai douămiiştilor sunt, înaintea criticilor şi a eventualilor cititori, ei înşişi. O nouă

confirmare a narcisismului intrinsec. Caracterul autoreflexiv, această orientare continuă către sine, explică şi eticheta de „teribilişti" care le-a fost aplicată de unii critici. Teribilismul nu este sinonim cu ruptura făţişă şi violentă cu generaţiile anterioare, ci vine, mai degrabă, dintr-o foarte pregnantă focalizare a discursului asupra propriei persoane, asupra propriei scrieturi.

Ce aduce cu adevărat nou generaţia 2000 este foarte greu de spus. Marin Mincu vorbea, în prefaţa antologiei *Generaţia 2000*, despre preocuparea douămiiştilor „de a recupera subiectul scriiturii, în sens lacanian, prin descrierea, adeseori trivială, a reacţiilor la impactul cu un real denudat de orice sacralitate" – cu alte cuvinte, acesta era chiar unul dintre „crezurile" fracturiste declamate în manifest.

Aş insista, aşa cum am precizat deja, asupra unui aspect pe care îl consider esenţial: o relaţie specială cu cititorul, pentru că poetul douămiist este orientat către cititor tocmai din cauza cvasi-absenţei acestuia (şi aici aş aminti discuţiile din ultimii ani despre „moartea" poeziei sau, mai general, a literaturii, despre diminuarea numărului de cititori, despre vânzările de carte în descreştere). În acest sens, tânărul poet trebuie să-şi caute publicul, să încerce să-l atragă prin ceva, să-i arate că poezia nu este doar cea din manual, că accepţiunea ei se poate apropia foarte mult de cotidian şi de contextul mediatic şi tehnologic de azi.

Este cazul lui Adrian Urmanov care propune conceptul de „utilitarism" şi care a lipit într-o vreme scurte poeme pe stâlpii şi zidurile Bucureştiului. Şi, bineînţeles, este cazul lui Marius Ianuş care scrie o poezie declamativă, o poezie care se „strigă" şi care impune mesajul prin tehnici scripturale de o puternică directeţe, o poezie aproape „oratorică", de persuadare. Este şi cazul lui Răzvan Ţupa şi a unor concepte precum „poetica politică", „republica poetică", „corpuri româneşti" sau „casa de poezie". Este, în fine, cazul tuturor manifestărilor literare publice (lecturi în licee sau în cluburi şi cafenele, festivaluri, seri de literatură, cenacluri neconvenţionale, spectacole de teatru poetic şi, nu în ultimul rând, apariţia site-urilor literare şi a blogurilor de scriitori) care au proliferat după anul 2000 şi care încearcă să „implice" literatura în cotidian – pentru că, invers, cotidianul a fost de multă vreme folosit şi inclus în literatură. Iată, aşadar, o schimbare de accent specifică literaturii din preajma anilor 2000: mai mult decât oricând, literatura se orientează spre receptarea ei, scriindu-se, uneori, în vederea unei anumite receptări şi deturnând, astfel, parcursul consacrat – de secole – al scrierii ei. Paradoxal, literatura nu mai porneşte de la viaţă, ci de la modul în care această viaţă ar trebui să se reflecte după lectură. Ceea ce până acum era o finalitate, devine astăzi un punct de pornire. Să nu fiu înţeleasă greşit – nu este în intenţia mea de a absolutiza lucrurile. Încerc doar să spun că tinerilor scriitori de astăzile este imposibil să nu ţină seama, chiar în mod inconştient, de felul în care literatura lor va fi citită.

Iar această diferenţă specifică a orientării către cititor vine, aşa cum arătat aşa, din două direcţii: pe de o parte din utilitarismul lui Urmanov, iar pe de altă parte din poetica fracturistă a autenticităţii, pe care aş numi-o, mai clar, o poetică a sincerităţii. De aici nevoia directeţii, de aici „efectul de ingenuitate", de aici „lirismul elementar" de care vorbea Marius Ianuş după renunţarea la fracturism.

Şi iată cum, încet-încet, păpuşile matrioşka se încapsulează unele într-altele – însă în acest caz avem de-a face cu nişte păpuşi matrioşka de felul căpcăunilor sau de felul lui Chronos devorându-şi fii căci, trăind cu toţii în contemporaneitate, nu poate fi vorba, din păcate, decât despre „care pe care". Fracturismul a fost devorat (sau s-a lăsat devorat) de douămiism, iar acesta din urmă luptă să nu fie înghiţit de paradigma generaţiei `80. Dacă în cazul utimului raport discuţiile sunt încă în toi, fracturismul a fost un fenomen care s-a

(auto)consumat rapid, minat fiind din interior, din cauza dezideratelor sale adesea utopice. Însă rolul de avangardă a douămiismului (orice ar însemna acesta din urmă) nu îi poate fi contestat. Și dacă luăm în calcul teoria conform căreia avangarda (în acest caz, fracturismul) realizează trecerea către o nouă etapă a literaturii „majore", s-ar putea ca generația 2000 să-și câștige pariul. Asta dacă nu cumva ea însăși este o avangardă...

BIBLIOGRAFIE

IANUȘ, Marius, interviu realizat de Mihail Vakulovski în 2002-2003, *Tiuk !*, nr. 8/2005, online la adresa : http://www.tiuk.reea.net/8/mariusianus.html.

IANUȘ, Marius, CRUDU, Dumitru, *Manifestul fracturist* online la adresa: http://agonia.ro/index.php/essay/202813/Manifestul_Fracturist.

MARTIN, MIRCEA (coord.), *Universitas.A fost odată un cenaclu...*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2008.

MATEI, Alex, *Fracturismul românesc: scurta viață a ultimei avangarde*, în *Pana mea*, nr. 3/2007, p. 15.

MINCU, Marin, *„Fracturismul" poetic – o negaţie neoavangardistă a optzeciştilor*, în *Luceafărul*, 7 februarie 2001.

MINCU, Marin, *Generația 2000* (antologie), Pontica, Constanța, 2004.

MUȘINA, Alexandru, *Antologia poeziei generației `80*, Aula, Brașov, 2002, ediția a doua, revăzută și adăugită (prima ediție a apărut în 1993, la editura Vlasie).

NOVAC, Ruxandra, *ecograffiti. poeme pedagogice. steaguri pe turnuri*, Vinea, București, 2003.

SOVIANY, Octavian, *De ce fracturismul?*, în *Pana mea*, nr. 3/2007, p. 3.

TRUP ŞI LITERĂ. EXTRAVAGANŢE ALE CORPORALITĂŢII ÎN PROZA LUI GHEORGHE CRĂCIUN

Drd. Sonia VASS
Universitatea Petru Maior, Târgu-Mureş

Lucrarea abordează problema scrisului ca aventură a căutării trupului, temă recurentă în proza lui Gheorghe Crăciun, şi obsesia de a explica limbajul prin intermediul corpului. Miza demersului auctorial este încercarea de a-şi „scrie" trupul extras din corsetul alfabetizării şi restituirea corporalităţii autentice printr-un limbaj sustras armurii alfabetice. Sondarea lucidă a interiorităţii somatice are ca scop accederea la un limbaj adamic, autentic, care să absoarbă emoţiile, senzaţiile, sângele, bătăile inimii şi viaţa celui care scrie. Scrisul devine astfel „carnea" textului narativ, seismograma trupului care luptă cu stereotipia şi transparenţa depersonalizantă a literei. Scrisul întors către interior reprezintă chemarea mută a „trupului neştiut", în care stă încrustat destinul prescris, imposibil de combătut, înregistrat în memoria somatică.

Cuvinte-cheie: *corporalitate, limbaj, luciditate, autenticitate*

În volumul intitulat *Mecanica fluidului*, Gheorghe Crăciun nota: „Conflictul dintre trup şi literă poate fi rezolvat de multe ori în favoarea trupului. Victoria e însă momentană şi iluzorie. Pentru că eterna soartă a trupului e aceea de a-şi transfera viaţa literei. Trupul viu şi autentic, trupul ca expresie a unei sensibilităţi sincere şi libere nu poate exista decât ca imagine scrisă." [1]

Preocupat de raportul dintre trup şi literă, Georghe Crăciun consideră că în realitate „corpul cuvântului originar se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rând de posibilităţile analogice şi combinatorii ale simţurilor, de un antropocentrism somatic imanent." [2] Afirmaţia prozatorului reia teoria originii limbajului, enunţată de Socrate, conform căreia pentru fiecare lucru există „o dreaptă potrivire a numelui" care ne arată cum este lucrul în sine, iar „dacă nu am avea voce sau limbă şi am vrea să ne indicăm unii altora lucrurile, orare nu am încerca, întocmai celor mulţi, să facem semne cu mâinile, cu capul şi cu restul corpului? (...) Dacă am vrea, de pildă să indicăm susul şi uşorul, am ridica mâna către cer, imitând astfel însăşi natura lucrului; iar pentru jos şi greu am coborî-o spre pământ. (...) Iar în acest fel, zic eu, ar lua naştere o imitaţie prin intermediul trupului, atunci când acesta imită, cum ar veni, ceea ce vrea să indice."[3] De aici problema autenticităţii limbajului, considerat la Gheorghe Crăciun o prelungire a trupului care încearcă să se „scrie" pe sine.

Căutarea unui stil echivalează pentru prozator cu găsirea „trupului meu de autor", ceea ce presupune o aventură a corporalităţii. Disiparea autorului în materia pulsatilă a textului ilustrează procesul, caracteristic scrierilor postmoderne, de contaminare reciprocă a operei şi a trupului. Frgmentul din *Ispitirea Sfântului Anton* de Flaubert, citat de Gheorghe Crăciun în eseul său *Trup şi literă*, încorporat în romanul *Frumoasa fara corp*, oglindeşte edificator fascinaţia materiei şi obsesia diseminării corporale: „să-mi răsucesc trupul, să mă risipesc peste tot, să fiu în toate, să mă volatilizez ca mirosurile, să mă dezvolt ca plantele, să curg ca

[1] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, Chişinău, Editura Cartier, 2003, p. 36
[2] Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, Bucureşti, Grupul editorial Art, 2007, p. 370
[3] Platon, *Opere complete II*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 304

apa, să vibrez ca sunetele, să scânteiez ca lumina, să mă aciuiez în toate formele, să pătrund în fiecare atom, să cobor până-n străfundul materiei - să fiu materia!" [4]

Pentru prozatorul braşovean vădind o mentalitate subsumată „armoniei sferelor" trupul reprezintă „un factor perturbator", un spaţiu dezordonat al iraţiunii, în opoziţie cu litera şi spiritul literei, care şablonează prin echilibru şi transcendenţă contingenţa incertă a trupului.

Literatura, consideră prozatorul, ar trebui să se guverneze după principul *sentio, ergo sum,* pentru a-şi recupera „naivitatea" prealfabetică şi a putea ţine piept asalturilor raţiunii. Când *litera* îşi manifestă supremaţia asupra *corpului* subordonându-l, literatura devine metafizică aridă şi abstractă. Tocmai acest raport conflictual dintre *literă* şi *trup* declanşează maşinăria textuală care gravitează între real şi imaginar.

Conform lui Roland Barthes, textul „are o formă umană", el fiind chiar „o figură, o anagramă a corpului"; pentru Gheorghe Crăciun scrisul „prăbuşire" sau scrisul „salvare" reprezintă *seismograma trupului*. Încercând sentimentul unei egalităţi potenţiale între trup şi literă sau între senzaţie şi limbaj, tendinţa literaturii postmoderne echivalează cu „obsesia recuperării corporalităţii pierdute, fie sub forma *autoficţiunii,* fie sub cea a heteropiei sau distopiei corespunzătoare celor două tipuri de postmodernism - cel imaginal sau antropocentric şi cel ludic şi parodic." [5]

Tema recurentă în proza lui Gheorghe Crăciun este scrisul ca „aventură a căutării trupului", prezentă şi în scrierile lui Mircea Cărtrescu şi Simona Popescu. Roland Barthes sau Jacques Derrida, citaţi de Crăciun în eseul său *Trup şi literă*, oferă argumente solide pentru analiza „valorii estetic-formative a trupului", care primeşte, în proza postmodernistă, statut narativ distinct.

Carmen Muşat remarca oportunitatea unor fenomene ca boala sau iubirea, care oferă individului posibilitatea de a-şi simţi şi explora trupul şi interoritatea. Odată cu Max Blecher, proza românească este impregnată de o „corporalitate maladivă" care se transformă în materie primă textuală. Discursul său este centrat pe explorarea materialităţii trupeşti, actul de a scrie devenind o modalitate de a-şi făuri alt corp, pentru a combate efectele resimţite ale infirmităţii fizice consumate la modul estetic. Izolarea impusă de boală favorizează meditaţii asupra perspectivei iminente a morţii şi sentimentul acut al exilului trupesc. Dorinţa lui Blecher de a-şi trăi şi experimenta moartea din afara trupului compromis de maladie echivalează cu acel *ex-sistere* explicat de Gheorghe Crăciun ca o prelungire în exterior a identităţii şi a destinului, care permite autodepăşirea, „lepădarea de piele." La prozatorul interbelic procesul de recuperare a identităţii se finalizează într-un eu unitar, un singur „trup textual", pe când în cazul postmoderniştilor, eul făurit se risipeşte în entităţi distincte.

Promovând o estetică a trăirii centrate pe atenţia faţă de propriul corp, făcând recurs la senzaţie, percepţie şi imagine, prozatorul conştientizează că distincţia spirit-trup anticipează raportul dintre literatură şi corporalitate. Căutarea unui trup fără consistenţă şi a corporalităţii imateriale instaurează în ficţiune tema trupului ca text şi a textului ca trup. Metafora „frumoasei fără corp" din proza lui Gheorghe Crăciun e o tentativă de construire a unui trup textual capabil să exprime semnificaţiile somatice ale identităţii.

Preocupat de modul în care se manifestă trupul în materia textului, Gheorghe Crăciun încearcă să descopere în romanele sale calea prin care să evidenţieze esenţiala „diferenţă de

[4] Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, Bucureşti, Grupul editorial Art, 2007, p.374

[5] Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Bucureşti, Editura Cartea românească,
2008, p. 160

corp" în raport cu ceilalți. Dacă în *Compunere cu paralele inegale* prozatorul propunea o viziune a „trupului-subiect", *Frumoasa fără corp* modifică valențele, trupul devenind un „obiect textualizat" care dispune de o memorie literară și existențială. [6] Puritatea absolută a temei este conținută în trup, nu în idee. Pariul auctorial are în vedere restituirea corporalității prin limbaj, „posibilitatea de *a scrie* trupul fără a-l alfabetiza."

Gheorghe Crăciun descoperă o interesantă similitudine între literatură și medicină, între chirurg și autor. Conform observațiilor psihologului Marc Alain Descamps, chirurgul nu operează niciodată „un corp gol". În timpul intervenției, corpul uman se reduce la „o gaură într-o pânză albă imaculată, pentru a face oroarea inviziblă." [7] Pentru a putea fi abordat, atât în medicină cât și în literatură, corpul trebuie așadar transformat în obiect iar literatura utilizată ca „un tratat de anatomie". Vitalitatea corpului este nocivă, ea inhibă stabilirea unei relații obiective între observat și observator. Acoperirea corpului în zonele nesupuse intervenției este o formă concretă de anulare a persoanei.

La această concluzie ajunge și Salvatore Battaglia în capitolul intitulat *Entificarea obiectelor*, cuprins în studiul *Mitografia personajului*. Trasând harta mutațiilor suferite de personaj din antichitate până în secolul XX, criticul italian ajunge la concluzia ca literatura actuală și-a abandonat personajul. În jurul anilor 1920 s-a produs o adevărată revoluție literară prin reprezentanți ca Pirandello, Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Musil, Sartre sau Camus. Structura romanului și rolul personajelor nu mai sunt aceleași, raportul dintre erou și societate s-a schimbat. Reprezentativă este fractura dintre conștiința individuală și ordinea universală. Romanul secolului XX dramatizează condiția omului în societatea capitalistă ajunsă în faza monopolului absolut.

Invențiile ce caracterizează noul curs al romanului sunt fluxul conștiinței și monologul interior, bazat pe succesiunea necontrolată gândurilor. Personajul se află în starea dintre somn și trezie. Situația lui nu este irațională ci mai degrabă ilogică, absurdă. Tăind necontenit legăturile dintre el și lume, personajul a fost dizolvat, nimicit, transformat în obiect și trimis la rațiunile neantului, adică la un deznodământ extrem ce constituie limita ultimă a romanului: "În aceste romane eroul (și firește, odată cu el scriitorul) încearcă să fugă din fața forțelor inumane ale societății și să se refugieze în universul conștiinței individuale, un univers ocult și în aparență autonom și imun la influențele exterioare; în felul acesta întreaga realitate obiectivă a vieții, toate forțele sociale sunt expulzate din câmpul lui vizual. (...) izolarea totală (...) duce la distrugerea prsonalității eroului, care se transformă, încetul cu încetul, într-un depozit impersonal de gânduri incoerente." [8]

Aflat pe această pantă care pare a-l duce pe căi fără ieșire, Noul Roman încetează să mai conteze pe realități precise și nu cunoaște eroi pe care să-i exalte. Noii idoli devin *lucrurile* și nu personajele tradiționale, acest proces fiind denumit de Georg Lukacs "reificare". Activă în Noul Roman, criza ontologică este camuflată în anonimatul lucrurilor și obiectelor.

În jurnalul său *Trupul știe mai mult*, Gheorghe Crăciun mărturisea: „nu mi-au plăcut niciodată ideile. Mi-a plăcut să descriu și să analizez ceea ce a apărut în mine sub forma unei

[6] Cf. Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii...*, ed. cit., p.185
[7] Gheorghe Crăciun *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la Pupa russa*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p.145
[8] Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, apud Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*,
București, Editura Univers, 1976, p. 440

idei.” [9] Preocupat de „carnea” textelor narative, scriitorul își focalizează atenția asupra corpului și a felului în care acesta dă consistență textului. Într-un interviu publicat în revista „22”, Georghe Crăciun își mărturisea interesul pentru creațiile unor scriitori ca Simona Popescu, Mircea Nedelciu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu sau Ștefan Agopian și în ce măsură trupul devine obsesia personală a scrisului: „mă interesează să descopăr la unii scriitori felul în care corpul dă consistență textului. Se spune deseori ca unele texte narative au sau nu au carne. Ele pot avea un schelet de idei, o construcție bine articulată, dar le pot lipsi acele elemente care dau formă, volum, individualitate, specific, adică amprentă somatografică. (...)am încercat să văd cât de mult este hrănit scrisul de materia de senzații, sentimente, stări, pulsiuni ale corpului.” [10]

Pentru prozatorul brașovean literatura nu se putea împlini fără o revalorizare a problematicii trupului: „Literatura își dorește corporalitatea, luptă să și-o câștige. Dar e luptă pentru o himeră. Condiția literaturii va fi mereu aceea a unei frumoase fără corp. Ea îi pune omului în față frumosul, frumusețea, dar nu-i va putea arăta nicodată realitatea acelei frumuseți care nu poate fi îmbrățișată, ci numai privită.”[11]

Într-o însemnare inclusă în volumul *Pactul somatografic* Gheorghe Crăciun așează începuturile scrisului său în perioada infantilității, „la vârsta cuvintelor mitice”. Nevoia de a scrie înseamnă a avea „curajul de a înfrunta opacitatea fenomenelor vieții. ” Ros de ambiția unui „limbaj adamic”, prozatorul descoperă încă din copilărie că scrisul înseamnă „puterea de a avea putere”. Autorul își explică ideea prin episodul în care, aflat la o vârstă infantilă, își mânjește mâinile cu cerneală dintr-o călimară spartă găsită pe stradă, doar „pentru a părea mai mare, pentru a avea astfel mai multă putere, pentru a deveni cineva.” [12]

La vârsta de 18 ani, aflat la cinematograf, într-o seară de sâmbătă, vizionând un film de Antonioni, prozatorul descoperă că ceea ce interesează cu adevărat sunt mișcările de pe ecran, dialogurile actorilor și acțiunea rămânând în planul secundar. De aici observația legitimă că aparatul de filmat descrie o mișcare lipsită de logică, fără vreun punct de vedere și fără a trăda prezența unui „ins exterior întâmplărilor, privind neutru și fără întrerupere ceea ce se întâmplă.” Bolnav de continuitate, autorului îi repugnă salturile temporale, viteza sau întreruperile. Atât cititul cât și scrisul trebuiau să fie niște operații savurate pe îndelete. Descoperirea atrage după sine concluzia că lumea nu este „o unitate continuă”, și cu atât mai puțin, pelicula nu furnizează senzația cursivității .

Poezia este și ea nesatisfăcătoare, deoarece nu reprezintă „o artă a continuității”. Așadar, abandonarea poeziei (asemenea personajului Vlad Ștefan) după nenumăratele încercări mărturisite în ultimul capitol al *Frumoasei fără corp,* presupune inaugurarea etapei de proză. Scrisul lui Gheorhe Crăciun se autodefinește prin metafora unui om coborând scările, iar ochiul său înregistrează continuu, asemenea aparatului de filmat, cele mai mici detalii. Acțiunea presupune însă un efort enorm: „Era îngrozitor de greu să scrii proză. Să compui o muzică de cuvinte care se înlănțuie ca pașii în mers. Să găsești cuvinte potrivite

[9] Gheorghe Crăciun,*Trupul știe mai mult...*, ed. cit., p. 245

[10] ***Marius Chivu,* Mulți contemporani sunt oameni ai secolului XIX*, interviu cu Gheorghe Crăciun, în Revista „22”, nr.666/2002***

[11] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului,* ed. cit., p. 37

[12] Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2009, p. 179

pentru ceea ce vezi și auzi. Era îngrozitor de greu să scrii încet, să simți înăuntrul tău greutatea fiecărui cuvânt pe care îl pui pe hârtie.” [13]

Grja principlă a scrisului ar fi „anularea blancului paginii”, pagina e „ceva ce trebuie distrus prin acoperire, pentru a-i anula astfel virginitatea, albeața infernală, nevrotică, orbitoare (la propriu!).” [14] Ca să instaureze sens și autentcitate, scrisul trebuie să absoarbă emoțiile, senzațiile, sângele, bătăile inimii și viața celui care scrie. El devine un „act de bravură” care atenuează funcțiile vitale dar tinde astfel „să ia în posesie lumea”.

Actul scrisului este învestit cu forță generativă iar mecanismul cuvintelor instituie lumea. În acest registru formulează Octavian, unul din protagoniștii *Frumoasei fără corp,* întrebarea – cheie a cărții: „Oare cu scopul ăsta să existe lumea, ca materia să se piardă în aburul unei fraze?”

Odată cu trecerea timpului, scrisul lui Gheorghe Crăciun se transformă, resorturile limbajului se destind iar diemsiunea experimentală a prozei se cronicizează. Spațiul lingvistic se dilată în căutarea formulei sintactice satisfăcătoare. Volumul Mecanica fluidului îmbină contrapunctic proze ale autorului care încă nu împlinise treizeci de ani, cu secvențe izolate de jurnal, urmărind, așa cum autorul însuși mărturisea în prefață, „să-i ofere cititorului o construcție și nu o culegere disparată de texte.” [15]

Între cele două compartimente ale volumului se stabilesc corespondențe atât la nivel somatic, cât și reflexiv, dar nu trupul în sine interesează, ci expresia lui și mecanismul cărnii care produce senzația. Hortensia Papadat Bengescu era bântuită de obsesia de *a reda senzația însăși*, adică de a reface drumul înapoi spre trup. Literatura lui Gheorghe Crăciun se transformă astfel, dintr-o formă de cunoaștere într-una de recunoaștere a lumii și a sinelui intim, la care ajungem prin simțuri și gândire.

Un autentic manual de lucru al scriitorului, *Mecanica fluidului* trasează „biogafia corporală” a autorului obsedat de sondarea interiorității somatice. Volumul încearcă să explice, cu ajutorul unei sintaxe corporale, construcția și funcționarea fluidului identității, al sinelui auctorial.

Miza cea mare este încercarea de a-și „scrie” trupul extras din corsetul alfabetizării. Știindu-se și simțindu-se scris, trupul se revoltă împotriva restricțiilor și convențiilor literale. „Armura alfabetică” este înlăturată doar în puținele momentele în care se ajunge la situarea „în afara limbajului”, într-un spațiu de refugiu, departe de condiționările lumii în care suntem siliți să ne disputăm existența. Încercând o defniție a semnului lingvistic, autorul nostru ajunge la ideea că limbajul ordinar este unul epuizat, care deteriorează dimensiunile semantice ale scriiturii: „Ce este de fapt *Litera*? Ea este uzajul, uzura cuvintelor, sensul comun și comunitar al noțiunilor noastre. Litera înseamnă obișnuitul, banalitatea, transparența depersonalizată, ceea ce pare propriu, limpede, firesc, recognoscibil. Litera este stereotipia.” [16]

Pupa russa, romanul cel mai bine recepționat și apreciat de criticii contemporani, reprezintă experimentul emblematic pentru poetica autorului. Transformat într-un exerciţiu atât al formei cât şi al fondului, atât compoziţional cât şi lexical, romanul „cu viscerele la vedere”, cum îi plăcea autorului să-l numească, se subordonează exclusiv încercărilor de a

[13] Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autourl ei). Fargmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2003, p 130
[14] Gheorghe Crăciun, *Reducerea la scară*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999, p. 150
[15] Gheorghe Crăciun în prefața la volumul *Mecanica fluidului*, ed.cit., p. 5
[16] Ibidem, p. 10

valorifica latenţa epică a cuvintelor. Aşa cum mărturisea însuşi autorul, limbajul său suferă presiunea constantă de epuizare a expresivităţii. Concentrat artistic, suprasaturat prin exacerbare senzorială, limbajul prozatorului etalează o abundenţă de tropi antrenati în curgerea textului care depăşeşte stadiul recluzionar al naraţiunii sau al intrigii convenţionale.

Ceea ce frapează este remarcabila încercare a prozatorului de ipostaziere în postura unui personaj feminin, capacitatea extraordinară de a iradia consistența somatică a acesteia și a expune realitatea percepută din interor, prin simțurile dilalate ale acestei făpturi complexe. Într-o însemnare din Mecanica fluidului, autorul încearcă să explice sentimentul teribil al proximităţii viscerale: „un om trăind cu toate organele în afară, la vedere! Unde ar trebui să vieţuiască el? Sub un clopot de sticlă? Să-ţi vezi ficatul palpitând, zvâcnetul violent al venelor, viscerelor, intestinele învelite în subţirile lor membrane de grăsime, să-ţi vezi inima! Să-ţi auzi zgomotul acela de organism în mers, acea simultaneitate galactică de sunete şi murmure defazate, cu înălţimi şi timbruri atât de diferite, să percepi auditiv pârâitul alveolelor care se umplu cu aer! Să-ţi simţi creierul care se umflă de sânge în tresăltări ritmice...Ah, ce spectacol insuportabil, de-a dreptul inuman!” [17]

Prozatorul este un obsedat al explorării corporalităţii prin prisma senzorialităţii. Trupul susține intenţia scriitorului de a explica limbajul prin corp. Această „anatomie corporală” reprezintă până la urmă şi o fromă de eliberare spirituală, în acelaşi timp conferind textului „materialitate, densitate, expresivitate şi putere de fascinaţie.” [18]

Fiind de nenumărate ori constrâns de situaţie a da lămuriri poeţilor tineri la început de drum, autorul ne asigură, parafrazându-i pe Mallarmé şi Eliott, că „poezia nu se face cu sentimente, ci cu cuvinte”, ea nu pleacă de la exprimarea propriei trăiri interoare ci urmăreşte să declanşeze în cititor, prin rezonanţa limbajului, o emoţie. Concluzia, greu de acceptat, este că autenticitatea presupune o invenţie lexicală: „Cum să fii de acord cu faptul că, pentru a deveni cu adevărat personale, trăirile tale trebuie să fie într-o considerabilă măsură inventate? Că nu există decât o contradicţie aparentă între un sentiment real şi invenţia lui prin limbaj? (...) a inventa un sentiment înseamnă, în realitate, a-l corporaliza. Când vorbim despre el şi despre tăririle lui, corpul nostru există graţie imaginarului lingvistic.” [19] Corpul uman reprezintă o esenţă nedefinită, aproximabilă, datorită faptului că simțurile și sentimentele noastre nu au un limbaj propriu și nu pot fi redate decât în măsura în care li se construiește un înveliș de cuvinte cu care acestea să relaționeze. Limbajul reușește să transmită cu adevărat trăirile emoționale atunci când reușim să acceptăm că interoritatea, ca să poată fi exprimată, trebuie, întâi de toate, „inventată”.

De la Miuguel de Unamuno autorul preia imperativul de a gândi „vital, iar nu logic”. Limbajul este o formă necesară de ordonare a spațiului exterior conștiinței, dar este nociv sentimentelor și senzațiilor. Pentru a putea înfățișa realitatea obiectivă, ar trebui să posedăm un „limbaj procesual al conștiinței” și unul al „acțiunii și percepției simultane.” Lumea există pentru că invadează trupul prin gândire și organele de simț, dar limbajul în care este transpusă nu ne aparține nouă, ființelor viscerale, nu este „invenția” noastră. Așadar, manifestarea interiorității reprezintă o formă subiectivă, alterată de reprezentare a lumii înconjurătoare: „Poți avea conștiința faptului că lumea obiectivă există indiferent de tine. A o percepe în

[17] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, ed. cit., p. 10
[18] Gheorghe Crăciun, *Corpul în literatură*, în „Cuvântul”, nr. 7/2005
[19] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, ed. cit., p. 13

deplina ei obiectivitate, a o gândi așa e însă imposibil. Orice percepție îți aparține și ea nu reprezină decât o formă deformată a ceea ce te înconjoară." [20]

Eugen Ionescu spunea într-o însemnare: "ca să fii original trebuie să fii autentic şi a fi autentic înseamnă a trăi o perspectivă proprie". Această perspectivă particulară înseamnă pentru Gheorghe Crăciun un nou tip de scriitură, redactată în limbajul subiectiv, inventat, al propriei corporalități, eterna încercare de a se detașa de condiția iluzorie a literaturii văzute ca o „frumoasă fără corp". Specialist al „exhibării" viscerale, prozatorul știe că trupul reprezintă adevărata lume (subiectivă, ce-i drept) a ființelor, iar ceea ce sublimăm și exfoliem prin simțuri și se situează în afara percepției noastre, reprezintă lumea obiectivă, adică „adevărata ficțiune."

Astfel, orice încercare de a ține un jurnal se dovedește inautentică, consderată „produsul unei ficțiuni neintenționate": „Jurnalul e suprema invenție a unei vieți. (...) Jurnalul e o imagine a spiritului tău raportat la real. Dar el nu înregistrează realul, ci rezonanța lui în conștiință. O rezonanță indirectă, literaturizată. Pentru că imediat ce vrei s-o notezi, ai și deformat-o. (...) Ființa ta intimă îți scapă oricum. Și asta începând de la faptul că limba în care încerci să-ți aproximezi interioritatea nu este invenția ta."[21]

Jurnalul simulează viața și vidul existențial, actul scrierii reprezentând compensația care salvează autorul din platitudinea tentaculară. Canalizat către un eventual cititor, jurnalul devine o încercare nesfârșită de reinventare a sinelui, o construcție inextricabilă alcătuită din „invariantele" propriei vieți, o evidentă încercare de armonizare estetică a existenței. În aceste condiții, autentic poate fi cosiderat jurnalul unei ființe înstrăinate întru totul de orice tentativă de literaturizare, originalitatea acestuia rezidând tocmai în caracterul său liniar și previzibil.

Prind densitatea sa, jurnalul reprezintă o înșiruire imprevizibilă de instantanee ale trăirilor momentane. Autorul nostru suferă de un acut sentiment al insatisfacției, generat de raportul existență-scris. Torturat de profunzimea limbajului, nicio încercare scrisă nu pare concludentă pentru eforturile sale de a restitui corporalitatea lumii exterioare: „orice și oricât aș scrie despre o Singură zi, nimic nu mă va putea lecui de senzația că un alt ansamblu de propoziții ar fi putut constitui un text la fel de semnificativ." [22]

Pornind de la ideea că Homer era orb, iar *Iliada* și *Odiseea* sunt scrieri care se disting tocmai prin concretețea și acuratețea lor, prozatorul conchide că, pentru a putea restitui prin limbaj corporalitatea lumii, „scriitorul trebuie să atingă condiția orbului." Privat de cel mai important dintre simțuri, orbul prelucrează lumea prin toate celelalte organe complementare. Reușind să-și ignore facultățile senzitive disponibile, realitatea redată în momentul scrisului reprezintă o „iluzie consistentă" prin care lumea transpusă în pagină își redobândește corporalitatea.

Pentru a putea fi conștienți de propria noastră soma, autorul *Meanicii* consideră că trebuie să ne canalizăm atenția senzorială spre carențele funcționale ale organismului: „Oamenii perfect sănătoși sunt, la urma urmelor, oameni lipsiți de trup. Sentimentul propriului trup e un produs al maladiei sau al hipersensibilității. Senzațiile exterioare (văzul, auzul, mirosul etc.) sunt atât de obișnuite, atât de în firea monotonei noastre funcționări, că ele pot părea manifestări de la sine înțelese. Am trup atunci când trupul îmi cere să-i acord

[20] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, ed. cit., p. 36
[21] Ibidem, p. 31
[22] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, ed. cit., p. 95

atenția, când el mă domină." [23] Un exemplu elocvent în acest sens ar putea fi prozele lui Max Blecher, pentru care scrisul reprezenta o sublimare a invalidității, singura modalitate de a-și epuiza estetic exilul trupesc.

Gheorghe Crăciun distinge trupul interior de trupul exterior, referindu-se nu la structura somatică a organelor ci la „raporturile noastre cu interioritatea." Făcând referire la tehnicile indiene de meditatie, prozatorul consideră că superioritatea ființei față de fiziologia intimă, dominarea și depășirea materiei interne constitutive înseamnă transferul propriei existențe într-o altă „dimensiune somatică", optimizând funcționarea mecanismelor reflexive.

În *Addenda* la *Mecanica fluidului*, prozatorul aduce în discuţie relaţia dintre arta fotografică şi literatură. Fotografia, sau „scrierea cu lumină", reprezintă o alternativă de captare a lumii exterioare. Un instantaneu cu valoare documentară, fotografia își spune propria poveste, închizând în planul ei spectrul amintirilor și sentimentele aferente acestora. Având propria-i corporalitate, ea reprezintă o fereastră decupată în continuitatea existenței. Gheorghe Crăciun vorbea despre nevoia funciară a omului de a conserva lumea, de a secționa fluidul temporal printr-o „pauză" iluzorie „operată în materia continuă". Fotografia „nu este o intervenție în real, ci o captare, o reținere a unei secvențe de realitate putând provoca iluzia suspendării timpului într-un prezent perpetuu. Fotografia este (...) urmarea unei intenții profund metafizice. Ea reprezintă o încercare disperată și ridicolă de a ține lumea în loc sub egida imperativului <<oprește-te, clipă!>>" [24]

Fotografia mai are însă și proprietatea de a dubla obiectele reprezentate, de a suprapune sentimente amintirilor, de a transforma interiorul în exterior, toate acestea însă în regimul implacabil al imobilității. Dublând viața însăși, perspectiva mecanicizată a fotografiei evidențiază latura imparțială, obiectivă și, deci, pe deplin credibilă a acesteia. Cu toate că ea reprezintă un „mijloc mimetic de restituire a imaginii lumii", autorul *Mecanicii* observa că la Roland Barthes fotografia întruchipează, prin simulacrul ei vital, un „sinonim al morții."

Prozatorul plasează primul contact cu tehnica fotografierii în timpul adolescenței, când după două săptămâni de muncă asiduă la strânsul fânului, își sacrifică o parte din banii câștigați pentru achiziționarea unui aparat de fotografiat *Smena*, o mașinărie fără mari pretenții, numai bună pentru un novice în ale artei vizuale. Spre deosebire de întrebuințările comune ale unui astfel de aparat conceput pentru imortalizarea celor apropiați sau a unor momente semnificative ale existenței, prozatorul, pe atunci încă licean, se dovedește un adevărat explorator, fascinat de exploatarea „adevărurilor imediate, misterioase", revelate ochiului din spatele aparatului.

Într-o însemnare datând din 1980, prozatorul își mărturisește însă dezamăgirea vizavi de tehnica nesatisfăcătoare: „Obiectivul aparatului de fotografiat nu este ochiul meu. El nu vede nici ceea ce vede ochiul meu, nici cum vede el. Pentru a putea percepe lumea fotografic, ochiul are nevoie de educație. El trebuie să fie reeducat. Cred că diferența dintre actul privirii și al fotografierii este cu mult mai mare decât aceea dintre vorbire și scriere." [25]

Nutrind vocația detaliului de la o vârstă fragedă, prozatorul tânjește după obținerea unor imagini profunde, asemenea celor văzute prin lupă. Însă ochiul aparatului nu înlesnește o viziune unică sau de adâncime; el reprezintă convenția unei imagini globale, în opoziție cu ochiul uman, care sondează perspectiva revelatoare, rafinată a amănuntului. Dorința sa de a

[23] Ibidem, p. 120
[24] Ibidem, p. 143
[25] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, ed. cit., p. 133

accede la o viziune diferită, singulară, este ilustrată, conform mărturisirilor auctoriale, de încercările poetice din jurul vârstei de douăzeci de ani: „ o poezie vizuală, statică, punând accentul pe decupaje și analiză.” [26]

Atras în mod special de „tăcerea obiectelor”, autorul conștientizează distanța care se interpune între realitate și fotografie, datorită „tăcerii asurzitoare” care izolează cadrul dislocat; așezată însă în contrast cu o imagine plastică - un tablou - care transfigurează lumea exterioară prin subectivitatea cromatică a tușelor sau a raporturilor dimensionale, fotografia rămâne cea mai apropiată de realitate prin fidelitatea reprezentării.

Confruntând fotografia cu literatura, critica vehicula într-un timp sintagma „realism fotografic” în sens peiorativ, referindu-se la creațiile „de serie”, fără rezonanță estetică, „maniheiste, aflate la mare distanță de profunzimea și complexitatea vieții. (...) fotograficul desemnează platitudinea, schematismul afirmat cu brutalitate, stereotipia percepției. (...) bidimensionalitatea imaginii (de unde, în situația care ne interesează, acuza lipsei de profunzime), culorile contrastante, alb și negru, condiția statică a obiectului, caracterul de obicei preparat, studiat dinainte al faptelor și lucrurilor reprezentate.” [27]

Odată cu apariția realismului, prozatorii par să fie stăpâniți de o acută „foame de concretețe”, care duce la necesitatea reevaluării privirii creatoare. Se întrevăd în literatură influențele fotografiei și artei cinematografice, influențele reflectându-se mai ales la nivelul limbajului, în tendințele Noul Roman sau în poezia obiectivă americană. Interesată de tehnica fotografiei, proza își generează un nou tip de discurs cumulat din notații instantanee și procedee specifice: „decupajul ferm”, „evidențierea amănuntului revelator”, „schimbarea perspectivei și a unghiului de percepție”, „mărirea sau micșorarea succesivă a distanței față de un obiect”, fragmentarea cadrului, toate aceste tehnici fiind deopotrivă prezente atât în poezie cât și în proză. [28]

Din mărturisirile autorului reiese că aparatul de fotografiat furnizează purtătorului sentimentul exaltării la gândul că obiectivul mecanic ar putea să absoarbă concretul realității într-o mai mare măsură decât eternul chin de a corporaliza existența și a duce astfel eterna luptă cu limbajul-corset și propoziția care abstractizează.

Vederea mediată de obiectiv îndeamnă la o descriere a detaliului, dar nu mijlocește dislocarea unui fragment de realitate, fotografia fiind condamnată la condiția de simulacru, de semnificat al obiectului pe care-l reprezintă. Adevărata provocare o reprezintă chemarea mută a „trupului neștiut”, în care stă încrustat destinul prescris, imposibil de combătut, înregistrat în memoria somatică. Scrisul întors spre interior râmâne eterna căutare a corpului în crevasa filei nescrise, efort care furnizează senzația că lumea a fost învinsă, distrusă și absorbită în întregime în limitele albe ale bucății de hârtie.

BIBLIOGRAFIE:

Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, București, Editura Univers, 1976
Booth, C., Wayne, *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1971

[26] Ibidem, p. 135
[27] Gheorghe Crăciun, Mecanica fluidului, ed. cit., p. 147
[28] Ibidem, p.149

Chivu, Marius, *Mulţi contemporani sunt oameni ai secolului XIX*, interviu cu Gheorghe Crăciun, Revista „22”, nr.666/2002
Crăciun, Gheorghe, *Frumoasa fără corp*, București, Grupul editorial Art, 2007
Crăciun, Gheorghe, *Pupa russa*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004
Crăciun, Gheorghe, *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la Pupa russa*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006
Crăciun, Gheorghe, *Mecanica fluidului*, Chișinău, Editura Cartier, 2003
Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2009,
Crăciun, Gheorghe, *Cu garda deschisă*, Iași, Edtitura Institutul european, 1997
Crăciun, Gheorghe, *Reducerea la scară*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999
Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă.Generația ’80 în texte teoretice*, Piteşti, Editura Paralela, 45, 1999
Crăciun, Gheorghe, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autourl ei). Fargmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2003
Crăciun, Gheorghe, *Corpul în literatură*, „Cuvântul”, nr.7/2005
Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, București, Editura Cartea românească, 2008
Platon, *Opere complete II*, Editura Humanitas, București, 2001
Ursa, Mihaela, *Gheorghe Crăciun. Monografie*, Brașov, Editura Aula, 2000

SPECIFICUL FANTASTICULUI DIN PROZA ANEI BLANDIANA

Drd. Viorel CHIRILĂ
Universitatea din Oradea

Comunicarea analizează specificul fantasticului din proza Anei Blandiana, subliniind principalele sale caracteristice. Este relevată apartenenţa acestuia la strategiile fantasticului mitic şi de mister. Se demonstrează că autoarea valorifică în proza sa motive din categoria mutaţiilor fantastice (călătoria miraculoasă; amalgamarea visului şi a realităţii; amalgamarea vieţii cu moartea; dispariţia fantastică) şi a apariţiilor fantastice (ambiguitatea ivirii demonice; apariţia thanatică- spectrul; apariţia unor zeităţi insolite). Alte caracteristici ale fantasticului analizate sunt: subordonarea evenimentului fantastic unui mesaj subversiv, fragmentarismul episodului fantastic, atenuarea spaimei în favoarea unei atmosfere ambigue, interferenţele fantasticului cu liricul, vizionarul sau simbolicului

Cuvinte-cheie: *fantastic, mister, călătorie, vis, realitate, fragmentarism*

.

1. În eseuri şi interviuri, dar şi în unele consideraţii metanarative din povestiri, A. Blandiana face referire la fantastic, în definirea căruia porneşte, când dinspre real, considerându-l o „montare neobişnuită" a acestuia, când dinspre liric şi-l consideră o consecinţă a asimilării liricului în epic. Un text intitulat *Pe pământ şi în aer*[1] pune problema înrudirii fatasticului cu realul: „Înrudirile realităţii cu fantasticul nu ţin de literatură şi nu s-au născut în mintea autorilor de basme. Aşa cum fantasticul nu poate exista fără realitate (mai precis, aşa cum el nu este decât o montare neobişnuită, *nenaturală*, a unor fragmente de realitate), viaţa nu poate exista fără fantastic, nefiind nici ea, la rândul ei, decât o ansamblare firească, *naturală*, a unor elemente care, la o analiză atentă, a unui cercetător suspicios îi apar numai ca travestiri nebătătoare la ochi a unor miezuri miraculoase, fantastice.". Modul autoarei de a defini fantasticul e oarecum diferit de cel canonic, ca „ruptură" în coerenţa realului (Piérre-Georges Castex: „o irumpere brutală a misterului în cadrul vieţii reale"[2]; Roger Caillois[3]: „o spărtură în coerenţa universului" sau „o ameninţare, o ruptură, o rupere aproape insuportabilă, în lumea reală"; Marcel Schneider[4]: „o intruziune brutală a misterului în cadrul vieţii reale"), sau ca ezitare şi spaimă în faţa evenimentului insolit (Tzvetan Todorov[5]: „fantasticul nu durează decât doar cât ţine ezitarea: ezitarea comună a personajului şi a cititorului, aceştia fiind chemaţi să decidă dacă ceea ce percep ţine sau nu de realitate"). Autoarea concepe fantasticul ca o categorie estetică mai largă decât „terifiantul" sau „ezitarea" definiţiilor occidentale, fie ca ansamblare „neobişnuită, *nenaturală*", a elementelor din realitate, unde pot fi subînţelese unele deformări, alterări, dispuneri nefireşti ale elementelor cunoscute, fie ca „travestiri nebătătoare la ochi a unor miezuri miraculoase, fantastice", unde se pot presupune, de asemenea, unele tendinţe de atenuare a insolitului, de

[1] Blandiana, Ana, *Spaima de literatură*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, pp. 78-79;
[2]Castex, Piérre-Georges, *Le conte fantastique en France*, José Corti, Paris, 1951;
[3] Caillois Roger, *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, şi *În inima fantasticului, trad.* Iulia Soare, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
[4] Schneider, Marcel, *La litérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964;
[5] Todorov, Tzvetan, *Intoducere în literatura fantastică*, trad. Virgil Tănase, Editura Univers, Bucureşti, 1973, pp. 655-686;

camuflare a fantasticului în real. În primul caz efortul autorului de proză fantastică vizează descoperirea unui unghi particular din care realul să-şi reveleze dimensiunea fantastică, fantasticul fiind în acest context rezultatul unei strategii narative, o consecinţă a exacerbării simţurilor. În al doilea caz fantasticul îşi ascunde esenţa, caută să se nege pe sine, înveşmântându-se în trăsăturile firescului, eforturile autorului mergând în direcţia ignorării elementelor terifiante, şocante, care contrazic bunul simţ. Cum se vede, Blandiana e preocupată de eliminarea tensiunii radicale dintre insolt şi real, de apropierea celor două moduri de reprezentare a vieţii în proză. Preferă, la nivel teoretic, un fantastic cu trăsături atenuate, în substanţa căruia fundamentul realităţii să nu poată fi anulat sau ignorat . În eseul intitulat *Lentile*[6] problema este reluată din perspectiva creatorului care este definit prin metafora „lentilei" ce subiectivează imaginea lumii până la treapta fantasticului: „Scriitorul, ca orice artist, este o lentilă în spatele căreia imaginile se refac altfel decât în realitate, deformate, dar tocmai de această mereu surprinzătoare deformare are nevoie realitatea pentru a fi înţeleasă". Apărându-şi domeniul epic, eseista afirmă că orice literatură realistă în intenţie ajunge „mai mult sau mai puţin fantastică", în schimb, literatura declarat fantastică devine paradoxal „singura literatură realistă". Opiniile eseistei contrazic vechile canoane şi delimitări, pentru ea marile capodopere ale realismului (scrierile lui Dostoievski, Dickens, Caragiale) prin deformările şi descompunerile subiective ale realului sunt expresii ale fantasticului. Autoarea este convinsă că se poate vorbi de un fantastic dostoievskian, dickensian sau caragialesc în comedii. Prin aceste extensii, în perimetrul său intră toate deformările, îngroşările şi supralicitările realului operate în actul transfigurării. E vorba de a pune semnul egalităţii între fantastic şi caricatural, grotesc, sarcastic, supralicitarea urâtului, nebunie, sadism, masochism, proiecţie în infernal, ambiguitatea demonic-angelic, societatea-menajerie etc. Deformările, descompunerile, caricaturizările înseamnă „interpretare" şi proiectarea unui sens. Reducând toată demonstraţia la elementele sale esenţiale, fantasticul blandian s-ar putea reduce la binomul: deformare şi sens. Un alt eseu, *Poezie şi proză*[7], susţine că proza contemporană s-a îmbogăţit nu atât prin asimilarea achiziţiilor recente din psihologie şi psihanaliză, cât a celor din lirică. Înnoirea prozei înseamnă evoluţie dinspre realitatea aparentă înspre cea secretă, complicată, nebănuită, de dincolo de aparenţe; înlocuirea perceperii logice, ambiţios obiective a universului printr-o umilă şi uimită percepere magică, intuitivă şi profund subiectivă a acestuia. Acest proces de subiectivizare şi deschidere spre liric este regăsibil la Proust, V. Woolf, în savantele mistere borgesiene, vrăjitoriile lui Ghelderode, rostogolirea generaţiilor la G. Marquez, amalgamarea până la confuzie a vieţii şi a morţii la Juan Rulfo. Eseista consideră că toţi aceşti prozatori împrumută din poezie „nu numai spiritul, ci şi procedeele", printre ele aflându-se metafora epică, transformată în nou mijloc de investigare a lumii: „Metafora a adus prozei moderne ceea ce a adus microscopul ştiinţei: posibilitatea de a vedea însăşi structura elementelor din care este compusă viaţa." Printre trăsăturile prozei fantastice eseista menţionează: valorificarea ambiguităţii metaforice, camuflarea conflictului ce devine de nerecunoscut, înlocuirea lui cu tensiunea dintre cei doi poli, exprimat şi substituit, ai metaforei, dispariţia relaţiei tranşante cu realitatea exterioară, adâncirea privirii auctoriale în miezul realităţii până la deformarea ei semnificativă, ignorarea concordanţei cu lumea de afară, necesitatea unor chei de lectură apropiate de cele utilizate în descifrarea poeziei etc. Adesea A. Blandiana inserează în povestirile sale unele consideraţii

[6] Blandiana, Ana, *op.cit*. pp.84-85;
[7] Blandiana, Ana, *op.cit*., pp. 116-118;

despre modul cum percepe fantasticul, e cazul povestirii *Biserica fantomă*, unde reflecţiile de factură metanarativă ale naratoarei pornesc de la premisa că există mai multe tipuri de fantastic literar, unele mimează atât de bine realul încât pot fi confundate cu acesta. Nici realitatea nu e totdeauna atât de certă, uneori aceasta îşi lărgeşte cu aroganţă hotarele şi unele zone ale sale rămân ambigue, intrând în spaţiul echivocului. În câmpul narativităţii există şi cazuri de scurgere a realului în tiparele fantasticului, sau de invazie a fantasticului în real: „simpla întâmplare a unui fapt, nefiind capabilă să-l scoată din perimetrul imaginarului, după cum umbrele fantastice ale unei întâmplări nu sunt suficiente pentru a o sustrage pe aceasta imperiului efectivităţii. Între realitate şi irealitate există o linie trasată de la facerea lumii, o linie a cărei încălcare nu înseamnă nesocotirea, ci încercarea forţei ei, aşa cum luarea unui drog nu înseamnă subaprecierea, ci experimentarea lui”[8]. Strategiile naratoarei merg înspre a convinge cititorul că există momente privilegiate, când cele două se ating, se amestecă şi efectul este un câştig pentru fiecare: „un element fantastic trecut prin realitate se întoarce în imaginar întărit de autoritatea acestei verificări, iar un element obiectiv, ajuns în irealitate se încarcă de semnificaţii capabile să-i prefacă existenţă din care, pentru o clipă doar, a evadat”[9]. Consideraţiile naratoarei pot fi corelate cu viziunea lui Mircea Eliade despre camuflarea sacrului în cotidianul banal: „această etapă ultimă ilustrează camuflajul desăvârşit al «sacrului», sau, mai bine zis, identificarea lui cu «profanul»”[10]. În *Proiecte de trecut,* naratoarea se întreabă, pe bună dreptate, dacă repovestirea succesivă a unor drame, cum e cea a deportaţilor în Bărăgan, nu se îndepărtează prin diferite deformări de adevăr. Imaginea vieţii riscă să devină doar „o refracţie” a adevărului. Prima selecţie deformatoare e realizată de conştiinţa participantului la eveniment, pentru că „priceperea lui de a-şi turna gândurile în cuvinte (timpul) a mai strâmtat-o puţin”, a doua selecţie e operată de naratoare: „capacitatea mea de înţelegere aburită de halucinaţiile, devenite amintiri, ale copilăriei a mai denaturat ceva”. Se mai adaugă deformarea determinată de strategiile exprimării naratorului: „propria mea capacitate de exprimare a continuat să altereze sensurile, aşa cum înclinarea unui ecran alterează forma imaginilor proiectate pe el”. La sfârşitul efortului creator autorul poate rămâne doar cu un adevăr schematic, aproximativ, a unui „proiect” de realitate: „Tot ce povesteam eu nu erau decât nişte proiecte pentru reconstituirea acelei realităţi definitiv misterioase ca orice lucru îngropat definitiv în timp, tot ce realizasem eu era un proiect de trecut care putea fi acceptat sau nu la concursul reconstituirii pe care îl declară în fiecare clipă istoria”[11]. În *Dragi sperietori*, imaginea lumii pe care naratoarea îşi propune să o reconstituite este pervertită de un mecanism al amintirii ce funcţionează cu sincope. Profitând de lacunele memoriei, de oboseala logicii, fantezia naratorială umple golurile „cu pete de culoare capabile să schimbe întregul aspect al întâmplărilor”[12]. Fără o intenţie expresă, fantezia sa este înclinată să proiecteze realul în fantastic, ne avertizează eroina: „Fantasticul nu este opus realului, este doar o înfăţişare mai plină de semnificaţii a acestuia”[13].

2. Raportând configuraţiile fantastice ale Anei Blandiana la tipurile de fantastic acceptate de critica autohtonă (feericul basmelor, miraculos, mitologic, filozofic, enigmatic şi absurd), vom observa că **predilecţia autoarei merge spre fantasticul mitic şi enigmatic**. În

[8] Blandiana, Ana, *Proiecte de trecut, proze*, p. 226;
[9] Ibidem, p. 227;
[10] Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, traducere de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 130
[11] Blandiana, Ana, *op.cit*., p. 164;
[12] Ibidem, p. 41;
[13] Ibidem, p. 41;

unele texte se valorifică toposurile, experienţele şi ipostazierile din sfera fantasticului mitic, evenimentele la care participă protagonistul intră în tiparul riturilor şi experienţelor de iniţiere.Interlocutorii fantastici, care provoacă evenimentul ireal, iniţiatorii, sunt apariţii angelice, demonice sau thanatice inofensive, rareori vag ameninţătoare, pentru iniţiat. În raportul afectiv ce se stabileşte între protagonist şi iniţiator sau evenimentul ireal nu se instalează teroarea, terifiantul, agresiunea şocantă, ci confuzia, provocarea de a înţelege misterul, o atmosferă enigmatică. Prin desfăşurarea ambiguă, atmosfera de mister şi solitudine, evenimentele fantastice din această proză aparţin şi fantasticului enigmatic. Situaţiile epice concrete relevă faptul că fantasticul disidenţei maschează revolta în faţa răului prin elemente ireale obţinute din interferenţa fantasticului de tip mitic şi a celui de mister. Aspectele fantasticului mitic ce se impun primele atenţiei, la lectură, sunt **configuraţiile spaţiale mitice**, construite în opoziţie cu realul: o capelă abandonată, extratemporală, invadată de fluturi în plină iarnă (*Capela cu fluturi*), un straniu depozit de cărţi ce devine labirint infinit, o livadă mirifică de gutui cu fructele arzând în crengi şi o casă ţărănească imaginară, situată în afara timpului (*Amintiri din copilărie*), un oraş ale cărui clădiri încep să se topească sub presiunea soarelui (*Oraşul topit*), locuinţa unui mort devenită bizară sală de spectacol (*Lecţia de teatru*), o biserică zburătoare (*La ţară*), altă biserică devenită fantomă ce traversează veacurile şi apare din când în când în calea oamenilor (*Biserica fantomă*), un pustiu situat în inima Bărăganului (*Proiecte de trecut*), o insulă-obstacol în mijlocul Dunării, ce trebuie să dispară (*Reportaj*), o altă casă infinită, cu camere ce se deschid una din alta, vizitată în somn (*Rochia de înger*). Aceste configuraţii aparţin fantasticului mitic şi trăiesc mai ales la nivel descriptiv şi vizual. De fiecare dată vocea narativă le construieşte prin detalieri şi inventarieri cumulative, sugerându-se stranietatea lor. Progresia descriptivă este direcţionată şi polarizată dinspre exterior spre interior, fiind susţinută de un punct de fugă. Spre exemplu, ţesutul descriptiv de natură fantastică din *Capela cu fluturi* porneşte de la aspectul exterior vetust: un grilaj de fier, o curte minusculă, un lacăt ruginit, spre interiorul întunecat în care ninge, imaginea vitraliilor şi se opreşte asupra unei presupuse catapetesme de altar invadată de fluturi. Descoperirea straniilor invadatori lepidopterini, provocarea şi zborul lor demonstrativ vor constitui experienţa ireală. Descrierea va înregistra dansul fluturilor, subtilă demonstraţie de fascinaţie şi teroare, momentul reaşezării pe altar, unde pervertesc cu desenele aripilor lor pictura sacră. Aceeaşi strategie descriptivă cu mizã mitică, evoluând dinspre exterior spre interior o putem întâlni în evocarea celorlalte toposuri: biserica prizonieră în carcasa de lut, labirintul-bibliotecă, casa lui Ostafie, insula din mijlocul Dunării etc. De remarcat apoi aspectul stilizat şi poematic al acestor descrieri, ele vădesc un cert rafinament şi o intenţie estetizantă. Detaliile acestor toposuri mitice aparţin picturalului sau decorativului şi fascinează prin cromatică sau eleganţa formelor. Liniile, formele, culorile au graţie, armonie, generează efecte de ordin estetic, devin obiecte de artă. Evocarea lor presupune un ochi de scenograf sau de artist plastic. Toposurile mitice blandiene vizează sublimul (livada mirifică de gutui, poarta ce se deschide pentru a accede în spaţiul lunar, refugiul în coroana teiului), alteori identificăm în desenul autoarei resorturi ale esteticii urâtului (hidoasele cuiburi de rândunici, spectacolul dezgustător şi imund al lavei, apa Dunării plină de hoituri). **Experienţa** sau **aventura fantastică** suscitată de relaţia cu reperele mitice cuprinde cam aceleaşi momente, desfăşurările respectă un anumit scenariu: o intrare sub impulsul curiozităţii, descoperirea uimită a semnelor irealului, contemplarea atentă a evoluţiilor specifice acestui tărâm, voinţa de a descifra taina ascunsă în ceea ce se întâmplă (scene simbolice, reprezentări

stranii, detalii contradictorii) şi ieşirea contrariată spre orizontul profan sau alte orizonturi urmată de confruntarea cu alţii în legătură cu semnificaţia evenimentului. Acest scenariu poate fi uşor identificat în: *Capela cu fluturi, Lecţia de teatru, Imitaţie de coşmar, Rochia de înger, Amintiri din copilărie, Oraşul topit, La ţară, Cel visat,* iar experienţele personajelor care se aventurează în toposul mitic **se înscriu în tiparul** mai larg al **ritualurilor de iniţiere.** Marea încercare la care trebuie să facă faţă iniţiatul e aceea de a înţelege, de a descifra tainele ce-i sunt dezvăluite prin diferitele limbaje sau semne specifice locului. Tainele se comunică mereu în forme încifrate: dansul unor fluturi ciudaţi, un spectacol bizar de teatru popular, urmele lăsate pe zăpadă, confiscarea unei mâini, topirea sau arderea cărţilor, regăsirea unor relicve ale copilăriei, gesticulaţia unor îngeri etc. **Actanţii fantastici,** ce operează în interiorul toposului mitic, sunt preluaţi din recuzita creştinismului popular sau din cea folclorică. Ca frecvenţă se impun actanţii angelici, figurile de îngeri: îngerul-călăuză, puii de îngeri, îngerul-actor, îngerii-flori, îngerul justiţiar, aceştia fiind conturaţi ca prezenţe enigmatice, fascinante, ce uimesc prin insolit şi contrazic legile realului. Ei exercită o influenţă tainică asupra iniţiaţilor, le determină trezirea, aspiraţiile, dorinţa de schimbare (*Dragi sperietori*). Puii de înger vin să tulbure definitiv convingerile profane ale profesoarei de ateism şi ale colegilor ei, sunt dinamici, concentraţi în propria joacă, esenţă suficientă ei înseşi, nu au nevoie de hrană terestră, nu scot sunete, derutează cloşca şi pe stăpână. Ambiguitatea e deplină: ori profesoara a înnebunit şi confundă puii de găină cu îngerii, ori îngerii au coborât în sufletul ei pustiit de necredinţă şi raţionalism, şi atunci putem vorbi de simbolul recuperării credinţei (*Zburătoare de consum*). Îngerul-actor pare la început un ţăran travestit, ulterior masca i se sudează pe chip şi după executarea rolului, iese din scenă, zburând pur şi simplu pe fereastră. Întreaga sa evoluţie e derutantă, intonează o arie disperată, pare a milita pentru salvarea sufletului celui decedat şi că face pe avocatul în disputa cu Necuratul. Din tonul implorator se deduce că este de partea omului. Mesajul său rămâne obscur pentru invitatul lui Ostafie, înţelege că i se comunică ceva fundamental, dar sensul acestuia nu se întregeşte (*Lecţia de teatru*). Copiii-flori sunt alte ipostaze angelice, înrudite cu puii de îngeri, ei cresc în iarba cimitirului de cartier, suferă de singurătate, se simt abandonaţi, dialoghează ispitind, provoacă raportarea la valorile morale, se oferă a fi culeşi şi duşi acasă, invitând la împlinire maternă (*Dragi sperietori*). Nici îngerul trimis să judece oamenii pentrul răul săvârşit nu înspăimântă cititorul, acesta îşi ascunde misiunea, atribuţiile divine, se travesteşte în pământean, este un perfecţionist al camuflajului, face pe actorul şi sfârşeşte prin a deveni concesiv şi tolerant în faţa fragilităţii umane. Din atributele divine mai păstrează câteva la vedere: deschide uşa blocului cu degetul în loc de cheie, nu consumă alimente, de aceea le aruncă, îşi exersează aripile numai cînd nu poate fi văzut de pământeni, la adăpostul garsonierei, înainte de culcare. Nu-şi anunţă demisia pentru a evita înlocuirea cu un semen mai exigent. Acceptă că oamenii fac rău, dar mai copleşitor e răul pe care îl suferă ei. Din iniţiator virtual, îngerul devine adevăratul iniţiat al acestei experienţe (*Gimnastica de seară*). Nici personajele demonice sau thanatice nu generează teroare. Fluturii sunt emanaţii ale demonicului, transmit o difuză senzaţie de ameninţare prin sunetul şi duhoarea degajată. Dansul lor e subversiv, exprimă fascinaţie şi lascivitate, ei cultivă mesajul ambiguu, manipulează prin promisiuni şi sugestia unor ameninţări. Îşi ating scopul, lumea sfârşeşte prin a-i imita din oportunism (*Capela cu fluturi*). Actorul cu mască demonică pare la început un ţăran travestit cu stângăcie, îşi exprimă rolul printr-o pantomimă grotescă, concurează cu îngerul pentru a dobândi pentru sine sufletul mortului, în final iese din scenă devenind brusc

invizibil. E o apariţie enigmatică, indescifrabilă pentru oaspetele invitat la spectacol. Spectrul, fantoma, poate fi umană sau obiectuală. În fond, secvenţa finală din *Lecţia de teatru,* ce cuprinde mărturiile navetiştilor, care nu pot fi puse la îndoială, adeveresc faptul că Ostafie şi publicul de la spectacolul de teatru popular erau spectre venite din cealaltă lume. Formează o armata de iniţiatori pentru un singur iniţiat, actorul bucureştean, ce nu şi-a cunoscut tatăl pentru că acesta decedase în timpul detenţiei politice. Spectralul Ostafie, la sosirea invitatului, e întins pe catafalc, apoi se ridică şi stă de vorbă cu acesta formal, refuzând totuşi să-i dea informaţiile cerute, în final se reîntoarce în lumea umbrelor. Spectru poate deveni şi o biserică, fantasma ei alunecă pe firul apelor ca o arcă, apare în faţa muritorilor, venind din eternitate pentru a aduce enigmatice mesaje. În ea ard lumânări ca la Înviere şi cântă preotul cu cei doisprezece moţi, amintind de apostolii lui Isus. Cei ce o văd îi descifrează mesajul în manieră proprie, ei devin iniţiaţii ivirii fantastice: grupul de ţărani din Subpiatră, călătorul muntean, pescarii lipoveni şi naratoarea (*Biserica fantomă*). O caracteristică a evoluţiei acestor actanţi mitici este discreţia, în cele mai multe cazuri, se strecoară fără a perturba grav ordinea lumii, mecanismul social; aceste apariţii afectează doar experienţa unor inşi singulari. **Pregnanţa atmosferei de mister** devine numitorul comun al tuturor textelor, autoarea învăluie apariţiile mitice într-un halou de mister tipic fantasticului enigmatic. Spectrele sunt benefice şi protectoare, demonul e inofensiv, îngerii sunt călăuze îngăduitoare, ce simpatizează cu nefericirea umană. La început spaţiile fantastice sunt străine, neprimitoare, pustii sau abandonate. Misterul se instalează repede tocmai prin absenţa interlocutorilor umani. Când sunt prezenţi, semenii devin stranii, nu pot intra în dialog cu iniţiatul sau au alt tip de gândire. Desfăşurările în care sunt implicaţi iniţiaţii sunt la limita comprehensibilului, totul e incert, confuz. O voinţă certă de mister domină textele, centrată în jurul unor motive enigmatice, uneori indescifrabile, alteori neexplicate suficient. Confuzia cititorului e indusă şi prin metafizica incertă a unor situaţii şi motive, cum se întâmplă în *Cel visat* sau *Rochia de înger*, în alternanţă cu realul transpus în forme coşmareşti din *Reportaj, Proiecte de trecut* sau *Imitaţie de coşmar.* Când apelează la irealul oniric, confuzia derivă din absenţa semnelor de trecere dintr-un plan în altul. Aşa cum observa şi R. Caillois, „orice lucru perceput în vis e demn de crezare”. Cu toate că e un fenomen iluzoriu, conştiinţa visătoare îl percepe ca real. Utilizând aceleaşi mijloace de percepţie în stare de trezie şi în cea de visare, eul nu mai face distincţie între lumea reală şi cea visată. În vis eul vede, aude, gândeşte şi acţionează ca în realitate, ceea ce constituie baza confundării visului cu realitatea şi a generării misterului. Autoarea preferă perspectiva ambiguă, în care lumea visului e descrisă ca reală (*Oraşul topit, Cel visat, Rochia de înger* etc.). Misterul survine şi din strategia inversă, realul e împins să copieze lumea coşmarelor, absurdul oniric se inserează în evenimentul cotidian cu aceeaşi lipsă de raţionalitate şi enigmă provocatoare (*Imitaţie de coşmar*). Sursă de mister, la nivel secvenţial, este uneori invocarea unor limbaje indescifrabile, cum ar fi urmele paşilor pe zăpadă, ce sunt considerate hieroglife de nedescifrat pentru destinul propriu (*Cel visat*). Astfel de limbaje tainice sunt considerate direct: evoluţia actorilor, apariţiile sau dispariţiile fantastice, interdicţiile, barierele ce survin în calea eroilor. Între strategiile secvenţiale intră şi amnezia invocată de actanţii-naratori, aceştia descoperă brusc că nu ştiu cu ce scop se află în acel loc, nici cum au ajuns acolo. Îi auzim întrebându-se: „Ce caut eu aici?”, şi încercând să-şi inventeze un sens măcar provizoriu. E un laitmotiv al personajelor ce-şi conştientizează rătăcirea, acestea ajung să susţină la un moment dat că nu cunosc, nu înţeleg, nu descifrează sensul evenimentelor prin care trec. Acest tip de inaderenţă la eveniment face parte din

strategia narativă favorabilă misterului. Se remarcă preferinţa pentru formula poematic-evocatoare, din care lipsesc dialogurile, dezbaterile de idei, chiar o tramă cât de cât mai consistentă. Locul conflictualităţii tranşante fiind luat de o succesiune de stări, trăiri, revelaţii derutante şi o stare tensională fluidă. Prin urmare, regăsim în aceste texte ce cultivă fantasticul subversiv unele din trăsăturile clasice ale fantasticului enigmatic, relevate de studiile de specialitate.

3. **Specificul motivelor fantastice blandiene** rezultă din raportarea lor la tipologia temelor de gen a lui Sergiu Pavel Dan[14]. De amintit că profesorul clujean operează cu trei scheme tematice: interacţiuni, mutaţii şi apariţii fantastice, care cuprind aproximativ cincizeci de teme şi motive specifice fantasticităţii. Precizăm că tematica prozei blandiene este axată pe problematica majoră a condiţiei umane care-şi subordonează motive de natură fantastică. Identificând şi extrăgând motivele fantasticităţii, utilizate de autoare în volumele de proză scurtă, putem observa gruparea lor bipolară, fapul că acestea se integrează în categoriile: mutaţii şi apariţii fantastice. Domeniul **mutaţiilor fantastice** este reprezentat de următoarele motive: călătoria miraculoasă (*Amintiri din copilărie*) ; amalgamarea visului şi a realităţii (*Imitaţie de coşmar, Reportaj, Oraşul topit, Cel visat*); amalgamarea vieţii cu moartea (*Rochia de înger, Lecţia de teatru)*; dispariţia fantastică (*Lecţia de teatru*, *Dragi sperietori*). Al doilea domeniu, **apariţii fantastice**, grupează motivele: ambiguitatea ivirii demonice (*Capela cu fluturi)*; apariţia thanatică, spectrul (*Lecţia de teatru, Biserica fantomă*); apariţia unor zeităţi insolite (*Dragi sperietori, Zburătoare de consum, Gimnastica de seară*). În total şapte scheme fantastice, care uneori se manifestă doar ca motive secvenţiale. Nota definitorie a acestor ipostaze ale fantasticului este că ele nu funcţionează autonom, nu structurează textele, sunt doar scheme epice anexate revoltei. Sunt cadru de organizare a imaginii lumii şi a socialului pentru mărturisirea unei conştiinţe revoltate. Încadrările sunt formale, ele se justifică prin natura şi esenţa evenimentelor ireale descrise de autoare. Nu devin teme propriu-zise, rămân doar motive epice. Traseul parcurs de bibliotecara bucureşteană din *Amintiri din copilărie* e suficient de surprinzător, incluzând spaţii şi experienţe ireale: labirint, tărâm paradisiac, eternitate, ieşirea din timpul real etc. pentru a se înscrie în schema călătoriei miraculoase. În cadrul ei apare ca motiv şi oprirea timpului. Schema fantastică cu cea mai semnificativă frecvenţă este amalgamarea vieţii cu visul, prezentă în *Imitaţie de coşmar, Reportaj, Oraşul topit, Cel visat,*. În primele două texte, realul cotidian se apropie brusc de caracteristicile coşmarului. În *Imitaţie de coşmar*, aşa cum sugerează şi titlul, realul imită bizareriile visului, eroina e sechestrată simbolic de un ins cu aspect de brută, fără explicaţie sau motiv. Pierderea libertăţii e sursă de teroare, mai ales că agresiunea nu are sens. Cam acelaşi traseu de coşmar este imprimat vieţii şi în al doilea text, zone întinse de pe malul Dunării cad pradă diluviului, agesorul e acum marele fluviu ce se răzbună pe cei ce i-au pus stavile iraţionale în cale. În al treilea text, visul e trambulina ce pregăteşte deschiderea spre spectacolul oniric al topirii ordinii materiale, al disoluţiei unui oraş şi a valorilor sale. Istoria e proiectată în scenariu oniric, prin urmare viaţa şi visul se amalgamează într-o structură accentuat ambiguă, suprarealistă. Aceeaşi confuzie vis-realitate, savant administrată, ne întâmpină în confesiunea eroinei din *Cel visat*, despre periplul său hibernal din preajma mării. Aici lumea şi oamenii ei sunt doar creaturi efemere ce locuiesc în visul unui Demiurg apatic. În *Rochia de înger* avem

[14] Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975; *Feţele fantasticului, Delimitări, clarificări, analize,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2005;

suficiente detalii şi sugestii pentru a plasa casa cu odăi nenumărate, ce se deschid una din alta, vizitarea periodică a acestui tărâm ispititor şi atemporal cu ideea mutării definitive aici, în schema amalgamării vieţii cu moartea. Aceeaşi structurare fantastică a realului poate fi identificată în popasul de o noapte al actorului bucureştean în casa unui bărbat decedat, prilej de a asista la o scenă din celălalt tărâm, în care are loc judecarea sufletului şi disputa pentru obţinerea acestuia între înger şi demon (*Lecţia de teatru*). Dispariţia fantastică rămâne motiv epic, cu dimensiune secvenţială, ilustrat de modul în care ies din scenă cei doi actori din *Lecţia de teatru* sau îngerul-călăuză ce se volatilizează brusc din *Dragi sperietori*. A doua categorie de evenimente fantastice blandiene corespund **apariţiilor ireale**, din tipologia lui Sergiu Pavel Dan. Putem recunoaşte motivul ivirilor demonice în tabloul capelei invadate de fluturi în plină iarnă, ce fascinează şi terorizează pe cei ce-l privesc, iradiind în jur o posibilă primejdie pentru vieţile oamenilor. Din aceeaşi categorie a apariţiilor demonice fac parte sperietorile ce păzesc şi interzic orice evadare, anulând libertatea cetăţenilor unui alt oraş. E prezent în secvenţa de pantomimă a demonului din spectacolul lui Ostafie. Schema apariţiilor thanatice e legată de întoarcerea lui Ostafie (şi a oaspeţilor săi) din celălalt tărâm, pentru a înscena un spectacol pentru invitatul său, chiar în casa în care locuise până cu câteva zile în urmă. În aceeaşi schemă se înscrie fantoma bisericii plutind pe ape, în interiorul căreia se văd lumânări aprinse şi se mai aud duhurile celor treisprezece moţi horind. Cel de al doilea motiv cu ipostazieri multiple este irupţia unor zeităţi insolite. „Puii de înger" ieşiţi din banalele ouă clocite pe balcon de o găină de împrumut ilustrează schema în mod ironic, în varianta unei farse (*Zburătoare de consum*). Tot aici se înscrie povestea îngerului justiţiar travestit în biet pământen, ce face eforturi cam naive să pară om de rând (*Gimnastica de seară*). Ivirea angelică devine motiv fantastic în secvenţa actorului-înger din spectacolul de teatru popular, în cea a îngerului-călăuză ce o trezeşte la viaţă pe eroina din *Dragi sperietori*, dar şi în secvenţa copiilor-flori din cimitirul de cartier bucureştean, din acelaşi text.

4. Dacă fantasticul literar cultivat de romantici sau moderni traduce aspiraţii general umane, în contextul absolutei gratuităţi estetice, dând frâu liber imaginaţiei, Ana Blandiana **adaptează structurile fantastice unor nevoi de exprimare subversivă**, de demascare a unor realităţi specifice societăţilor totalitare. Specificul său poate fi surprins cel mai bine de formula: **fantastic subversiv** sau **disident**. Disidentul (scriitor) gândeşte altfel decât ceilalţi, mai ales decât puterea, imaginează un fantastic hrănit de o altfel de înţelegere a lumii. Fantasticul său pune în mişcare o gândire opusă celei dominante, e un fantastic adaptat, subordonat unui mesaj demascator de primă urgenţă. Disidenţa este factorul dominant ce structurează textele şi nu libera imaginaţie fantastică, construirea tensiunii sau a terorii în sine. Fantasticul blandian e mijloc, nu scop, e instrument de inserare a ideii disidente, de mijlocire a revelaţiei unui adevăr tragic. El este subordonat funcţiei pur ideatice. Chiar dacă dobândeşte uneori caracter de aventură sau apare ca simbol, rămâne subordonat dominantei ideatice. Vorbim de un fantastic anexat funcţiei revelatorii sau intermedierii ideaţiei subversive. E un fantastic ideologizat, un fantastic al demascărilor, un fantastic disident sau al disidenţei, ce nu se rupe de funcţia revelatorie. Jocul cu cititorul, provocarea derutei se leagă de mesajul subversiv, identificarea lui, descoperirea atitudinii antisociale a instanţei auctoriale. Prin această subordonare a fantasticului unor imperative de comunicare cu obiective specifice, evenimentul insolit îşi limitează autonomia şi gratuitatea. El trebuie să se adapteze nevoilor prioritare ale mesajului antitotalitar. Fantasticul irupe, creşte, înfloreşte în cutele unei scrituri în care sancţionarea abuzului de putere şi a absenţei libertăţii e identificabilă aproape în toate

textele. Cum prima miză a textelor este un mesaj protestatar, inacceptabil pentru mai-marii zilei, apelul la fantastic e legat de ocultare acestuia, ocultarea şi ambiguizarea criticii sociale. Prin urmare fantasticul este croit pentru aceste nevoi cerute de procesele mistificării. Imaginaţia fantastică nu are libertatea deplină să-şi experimenteze spontaneitatea creatoare. Dezvoltările fantasticităţii nu se pot extinde în orice direcţie, cu toată inocenţa dorită. Fantasticul devine mereu un veşmânt croit cu rigoare pentru diversele forme de indignare şi protest ale unei conştiinţe ultragiate de absurdul realităţii. O primă consecinţă a acestei subordonări este **fragmentarismul irealului**, condensarea în secvenţe limitate, inserate în diferite momente ale scenariului epic. Fantasticitatea nu acoperă întreaga lume a textelor, are zone de ocupare limitate, condensate în secvenţe proprii. În *Capela cu fluturi*, evenimentul ireal e plasat în prima jumătate a textului, pentru ca restul textului să vizeze realul universului moral al personajelor aflate în faţa agresiunii. Invazia fantasticilor fluturi generează spaimă şi derută suficientă pentru a pune eroina în stare de panică şi cititorul în tensiune, pentru a-l face să ezite în faţa fenomenului supranatural. Tensiunea e maximă tocmai în această secvenţă construită cu abilitate în producerea ambiguităţii şi misterului. Dar intervin celelalte nevoi derivate din mesaj, legate de sancţionarea laşităţii umane, a compromisului jalnic, a oportunismului egoist, care împing scenariul mai departe, solicită alte secvenţe care să evidenţieze consecinţele evenimentului nefast la nivelul colectivităţii. Textul se dublează astfel, aducând în prim plan secvenţe mai puţin marcate de fantastic: atitudinea precaută şi retractilă a unui bătrân, inconştienţa unei femei simple, laşitatea unor actori şi oportunismul unui grup de tineri. Textul se lungeşte excesiv în dauna tensiunii fantastice, însă în beneficiul criticii sociale, chiar dacă un anume mister învăluie toate aceste evoluţii ale precarităţii morale. După mai multe mostre ale neputinţei umane în faţa răului, imaginea fluturilor malefici revine – e adevărat – în secvenţa finală – ilustrând o revoltă prin transfer – când unul e devorat de pisica eroinei, tocmai când intra în apartament, semn că şi locuinţele oamenilor au fost infestate de demonicul lepidopterin. Este evident că mesajul şi structura discursului epic, cu dublă miză, nu favorizează extensia fantasticităţii, din contră, o limitează şi-i rezervă un loc marginal. Altă consecinţă este **atenuarea spaimei, degradarea momentului de panică în atmosferă ambiguă**, ce-şi asociază misterul şi incomprehensibilul. Adăugarea sau alternarea momentelor de ireal cu secvenţe ce aparţin orizontului social, fie ele chiar şi tragice, afectează tensiunea fantastică. Un exemplu avem în structura povestirii *Amintiri din copilărie*, unde dialogul cu bătrâna despre magazionerul enigmatic care nu a fost întâlnit niciodată de clienţi e în măsură să genereze un şoc în planul raţionalităţii, tensiunea creşte prin intrarea în labirint, dar inserarea unor amintiri legate de copilărie, ascunderea bibliotecii familiale în pod, amintirea tatălui ce-şi arde unele cărţi, amintirile despre refugiul în coroana unui tei etc., micşorează tensiunea acestei avansări în ireal. **Inducerea conştiinţei că fantasticul e o strategie deliberată**, devine alt element definitoriu, ce este susţinut programatic chiar de vocea narativă, care lasă să se înţeleagă că straniul faptelor evocate s-ar datora alterării actului perceptiv sau jocului scriptural, că preferă proiecţia realului în fantastic („scurgerea realităţii în tiparele fantasticului") şi a fantasticului în perimetrele realului („invazia fantasticului asupra realităţii"). Aşa cum arată şi criticul Ioan Derşidan, fantasticul este înainte de toate o tehnică specifică autorului epic, la care apelează pentru a sugera o altă dimensiune a realului, care poate scăpa controlului raţional şi încălca legile firii: „Insolitul îşi face loc în real, deteriorând numai în aparenţă plauzibilitatea recognoscibilă a logicii acestuia. Fantasticul are nevoie de temeiul realului, aşa cum nefirescul încorporează scheletul

firescului. Verosimilitatea prozei fantastice provine din referirile sale la cunoaştere şi din formele de asumare a imaginarului. Putem vorbi, aşadar, atât de categoria estetică a fantasticului, cât şi de genul literar al acestuia: epicul"[15]. Reţinem şi **interferenţele fantasticului cu liricul, vizionarul sau simbolicul**. Uneori irealul e constituit dintr-o proiecţie vizionară, alimentată de indignare şi revoltă. Irealul e viziune poetică, o exacerbare a mâniei la dimensiuni cosmice (*La ţară*). Se distinge forţa interioara, voinţa de a destructura ordinea lumii, transformările ce au loc nu mai sunt o surpriză pentru personaj, pentru că el le pune la cale. Tensiunea nu mai vine dintr-o ameninţare, ci exprimă o bucurie a reuşitei, uimire în faţa împlinirii unei aspiraţii. Mânia umană e în măsură să salveze biserica pângărită , smulgând-o din teluric. Ceva asemănător se întâmplă în *Reportaj,* unde realul se deschide spre apocaliptic şi simbolic, două modalităţi ale liricului prin excelenţă, agresiunea acvatică e transformată în tablou apocaliptic, revanşă stihinică. Irealul ia forma grotescului, în secvenţa confiscării vizitatoarei în pătulul de porumb de către grupul de bătrâni alienaţi de singurătate (*La ţară*). Alteori autoarea lucrează cu forme esenţializate, cu valenţe de simbol, nu caută fenomenele, ci esenţa lor. Or, această voinţă de esenţializare, de reducere a diversităţii la unic, este proprie strategiei simbolizante. Adesea formele irealului sunt ajustate şi din perspectiva nevoii de simbolizare: insula din mijlocul Dunării (*Reportaj*) sau insula terestră pe care-şi trăiesc calvarul deportaţii (*Proiecte de trecut*).

5. Fantasticul subversiv blandian valorifică elemente ale miticului şi misterului, se deschide spre orizonturile poeticului, ale vizionarului sau alegoricului şi introduce cititorul într-o zonă mai puţin accesibilă a realului. Faptele, personajele, aspiraţiile lor antrenează lectorul în ispititoare aventuri spirituale revelatoare. Textele sunt gândite să exercite o misterioasă putere de atracţie asupra cititorului prin ineditul evoluţiilor, dar şi să-l conştientizeze asupra propriei condiţii, prin transpunerea subversiv-mitică a realului. Pe urmele lui M. Eliade, textele fantasticului blandian invită la recuplarea omului modern la sacru şi metafizic. Prozele Anei Blandiana au un fond corosiv indiscutabil, trebuie citite în primul rând ca nişte satire la adresa societăţii dictatoriale, abundând în poziţii polemice, ironice şi sarcastice, făţişe sau ascunse, faţă de ideologia şi practicile totalitare.

Bibliografie:

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana, monografie,* Editura Aula, 2000;

Ciobanu, Vitalie, *Miraculosul subversiv al Anei Blandiana* în *Contrafort,* decembrie, 2004;

Cristea, Dan, *Somnul din somn, Cele patru anotimpuri*, în *Faptul de a scrie*, Editura Cartea Românească, 1980;

Idem, *Proze fantastice*, în *Luceafărul*, nr. 7/18 februarie,1978, p. 2;

Cristea, Valeriu, *Cu viziera zâmbetului*, în *Modestie şi orgoliu*, Editura Eminescu, 1984;

Derşidan, Ioan, *Fantasticul prozei Anei Blandiana* în *Tranziţii literare*, Editura Fundaţia Culturală „Cele Trei Crişuri", Oradea, 1995,

Dimisianu, G., *Fantasticul poetic*, în *România literară*, nr. 38/22 septembrie, 1977, p. 10;

Ivănescu, Mircea, *O stare poetică intensă*, în *Transilvania,* nr. 11,1977, p. 35-36;

Moraru, Cornel, *Ana Blandiana : Cele patru anotimpuri*, în *Flacăra*, nr. 37/15 sept., 1977, p.17;

[15] Derşidan, Ioan, *Tranziţii literare*, Ed. Fundaţia Culturală „Cele Trei Crişuri", Oradea, 1995, p. 196;

Manolescu, Nicolae, *Livada cu gutui*, în *România literară*, nr. 11, 1982, p. 9;
Idem, *Ana Blandiana* în *Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu)*, vol. I *Poezia*, Editura Aula, 2002;
Raicu, Lucian, *Ana Blandiana – Spiritual şi terestru, Calitatea de martor* în *Critica, formă de viaţă,* Editura Cartea Românească, 1976;
Raicu, Lucian, *Cunoaştere de sine*, în *Fragmente de nisip*, Editura Cartea Românească, 1984;
Simion, Eugen, *Ana Blandiana*, în *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, 1989;
Zaciu M., Papahagi M., Sasu A., *Dicţionarul Esenţial al Scriitorilor Români*, Editura Albatros, 2000;

POEZIA SORESCIANĂ ŞI IRONIA SIMULACRĂ

Drd. Veronica BUTA
Universitatea „Petru Maior”, Tîrgu-Mureş

Ironia dramatică este o formă lirică a ironiei conjugate cu teoria jocului, manifestată prin paidia şi ludus, pe de o parte, şi prin simulacru sau înscenare, pe de altă parte, care păstrează din conceptul obişnuit de ironie dramatică caracterul jocului teatral, al înscenării, al reprezentării dramatice, dar şi complicitatea cu cititorul.

Cuvinte-cheie: *ironie, joc, simulacru, înscenare*

Ironia dramatică este un concept ce vine din Antichitate, referindu-se la tragediile inspirate din mitologie, unde subiectul acestora era, aşadar, bine cunoscut de spectatori, plasându-i pe aceştia într-o poziţie de superioritate faţă de personajele de pe scenă, oarbe faţă de adevăratul lor destin. Publicul devenea astfel o instanţă superioară, cu un punct de vedere privilegiat, pentru care acţiunile sau cuvintele personajelor făceau parte dintr-o perspectivă mai largă, de care însă ele nu beneficiau. Cu timpul, ironia dramatică a ajuns să fie folosită şi în literatură, ca tehnică literară prin care, beneficiind de simpatia şi încrederea autorului, cititorului i se împărtăşesc mai multe informaţii, acesta putând urmări acţiunea sau personajele de pe o poziţie confortabilă şi dintr-o perspectivă mai largă, văzând contradicţiile cărora se supun, prin acţiune, sau la care se expun, prin propriile declaraţii, personajele. Ironia provine tocmai din această distanţă pe care cititorul sau spectatorul o are faţă de text sau piesă, el putând să înţeleagă de ce o acţiune sau un discurs al personajelor au altă semnificaţie decât cea pe care le-o atribuie acestea. Ironia ţine, în acest caz, de o observaţie exterioară, este atribuită publicului şi intenţionată de autor.

Vom considera însă ironie dramatică ironia derivată din teoria jocului, manifestată prin *paidia* şi *ludus* pe de o parte şi prin simulacru sau înscenare, pe de altă parte, care păstrează din conceptul obişnuit de ironie dramatică caracterul jocului teatral, al înscenării, al reprezentării dramatice, dar şi complicitatea cu cititorul. Conjugând acest tip de ironie cu simulacrul sau *mimicry*-ul teoretizat de Roger Caillois[1], vom obţine un tip de ironie dramatică numit în lucrarea noastră ironie simulacră.

Dacă asocierea celor două roluri ale jocului, cel cultural, cu al său „te joci” şi a celui social, care înseamnă „eşti jucat” înseamnă gratuitate recuperată şi creare de cultură, perspectiva ironică asupra acestei gratuităţi, ca şi asumarea la modul ironic a celor două roluri ale jocului care conduc viaţa omului nu pot decât să aducă o reabilitare a acestuia prin libertatea oferită de ironie.

„Debutul în poezie al lui Marin Sorescu e o «înscenare»”, scrie Mihaela Andreescu[2], referindu-se la *Am zărit lumină*, prima poezie „serioasă” a lui Sorescu, unde acesta neagă orice urmă de confesiune în favoarea interogării. Ea îi interpretează gestul ca pe acela al unui

[1] Cf. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1958
[2] Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983, p. 15

timid care foloseşte ca armă de apărare atacul, căci a pune întrebări e o nevinovată tactică a inocenţei. Într-adevăr, Sorescu îşi stabileşte singur, de la bun început, regulile jocului: personajul principal al poeziei este el, aflat într-un dialog mai degrabă monologal cu publicul, ale cărui răspunsuri nu are timp să le asculte, dar pe care şi le doreşte şi pe care le va provoca sistematic. Poziţia sa este una de superioritate, după cum scria şi Mihaela Andreescu: „autorul şi-a regizat situaţia de dominare: cel care vorbeşte e mai puternic decât cel care tace (locvacitatea este viciul operei)" [3]. Aceeaşi superioritate a fost observată de Nicolae Manolescu, acesta scriind despre un autor care e superior operei sale şi care se manifestă ca umbră omniprezentă în poezia sa, „el e stânjenit de imaginea lui faţă de o operă care n-are puterea să-l amăgească, să-l smulgă luciditătii lui, să-l nască a doua oară, Marin Sorescu nu caută s-o ascundă, ci o acceptă şi o cultivă"[4].

Înscenarea este un mod ironic de a oferi cititorului o imagine indirectă a poeziei de dincolo de convenţie. Folosind un registru uşor recognoscibil, de roluri şi recuzită, de regizor şi actor totodată, poetul vrea să fie recunoscut ca atare, semnalând însă discret spre ceea ce se află dincolo de spectacolul strălucitor pe care îl montează. Ea îi permite „jubilaţia copilărească şi refuzul pactului şi pathosului sentimental"[5], dar scopul nu este de mascare a unui timid sau a unui sentimental. Că ironia simulacră face şi acest lucru este un beneficiu indirect şi oarecum secundar. Ceea ce trebuie ea să facă este, în schimb, să intermedieze gestul unui poet care se prezintă ca actor strălucit, dar dezabuzat şi care crede, în realitate, în importanţa gestului său, adică în chiar convenţia în care a intrat de bunăvoie.

Dublat de o conştiinţă de dramaturg, Sorescu va fi mereu atent la publicul său, în ciuda oricăror declaraţii sau aluzii. Însuşi gestul întrebării e unul de curtoazie, iar gentileţea e dovedită şi de acceptarea graţioasă a unei cafele, fie ea şi amară („O cafea neagră voi servi, totuşi,/ Din mâna ta"). Va urma o faimoasă relaţie cu publicul, în urma căreia poetul va fi iubit, respectat, dar şi blamat şi acuzat de pactizare şi reţete facile. Interesant însă că şi această relaţie va fi regizată de poet, cel puţin în vremurile poeziei sale de vârf, Mihaela Andreescu scriind despre „imprevizibilul «şoc» al textului sorescian, seninătatea «necomplicată» cu care mimează inerţii şi convenţii a dramatizat şi continuă să dramatizeze relaţia cu publicul şi critica. Dar, în acelaşi timp, se poate spune că tehnica sa e o «oglindire» a viziunii scenice, a resimţirii «lumii ca teatru» şi «teatrului ca lume»"[6]. Întreaga viziune lirică soresciană ar fi una derivată din dramaturgie. Contaminarea lor este indiscutabilă. Ceea ce-i permite însă poetului asumarea unei astfel de viziuni derivate şi impregnate de dramatic, conducându-l de fapt spre ea pentru a-i facilita expresia cât mai îndepărtată de formulele tradiţionale ale poeziei este o ironie dramatică, ironie care ştie mai mult decât textul pe care îl înscenează şi care ascunde în el sensul unei poezii resimţite ca autentică. Viziunea poeziei Sorescu o are, indiferent de viziunea sa dramatică, care nu-i oferă decât o cale de manifestare mai alambicată, mai interesantă, mai spectaculoasă şi poate mai potrivită cu firea de regizor-actor a poetului, neputând însă să o deturneze definitiv în spectacol.

Codul cotidianului este, s-a văzut, cea mai evidentă transcreiere a relaţiei cu lumea, a problemelor vieţii şi-ale morţii, travestit, însă, în multe poeme într-un joc, ba de şah, ba de

[3] *Ibidem*, p. 16
[4] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I. *Poezia*. Editura „AULA", Braşov, 2002, p. 162
[5] Mihaela Andreescu, *op.cit*., p. 99
[6] Mihaela Andreescu, *op.cit*., p. 100

bile şi cercuri, ba de table. Atitudinea afişată este mereu una sceptică, detaşată şi evident relaxată, cu o regizare prea accentuată a calmului ca să nu ridice întrebări.

Cotidianul va fi uneori înscenat o a doua oară şi prezentat sub forma unui joc tragic, în care jucătorii sunt, de fapt, viaţa şi moartea, cum se întâmplă în *Şah*, unde eul liric e prins într-o partidă de şah cu destinul. Miza e viaţa. „Chibiţi"-i: „soţia, copiii/Soarele, luna şi ceilalţi". Jocul începe degajat, cu mişcări de tatonare a adversarului: „Eu mut o zi albă/ El mută o zi neagră". Apoi, destinul contracarează dur la mişcarea eului liric: „Eu înaintez cu un vis,/ El mi-l ia la război". Următoarea mişcare e tot a destinului, dezvăluind deja existenţa unei tactici: „El îmi atacă plămânii". Poetul e scos pe tuşă: „Eu mă gândesc un an în spital", iar mişcarea următoare, de un noroc amar, e şi de un succes autoironic: „-i câştig o zi neagră". Nenorocirile şi cancerul încep să strângă cercul în jurul poetului, care nu se dă bătut însă: „eu îi pun în faţă o carte/ Şi-l silesc să se retragă. Îi mai câştig câteva piese/ Dar, uite, jumătate din viaţa mea/ E scoasă pe margine". Existenţa însăşi e un joc, pare a spune Marin Sorescu, a cărui miză e viaţa noastră. Suntem jucători şi jucaţi în acelaşi timp. Lumea întreagă e o imensă tablă de joc pe care noi suntem nevoiţi să ne mişcăm şi astfel, să *ne* jucăm. Contaminat de ironia sorţii, poetul încearcă s-o minimalizeze. Singura noastră salvare e gluma (umorul): „O să-ţi dau şah şi pierzi optimismul,/ Îmi spune el./ -Nu-i nimic, *glumesc* eu,/ Fac rocada sentimentelor" (*subl. n.*) şi detaşarea (ironia): „Eu îmi aprind o ţigară/ Şi continui partida". Astfel, conştiinţa ludică e vecină cu aceea tragică. Jocul alunecă în serios, dar se apără tocmai prin întărirea, prin sublinierea condiţiei sale de simplu joc.

Alteori, nostalgia şi nevoia poetului de joc e sinceră şi nedisimulată de nimic, ca în *Jucării*, unde tonul e de-a dreptul amar: „Noi care suntem îngrozitori de mari,/ Care n-am mai căzut pe gheaţă/ Dintre cele două războaie,/ Ori dacă din greşeală am alunecat vreodată,/ Ne-am şi fracturat un an,/ Unul din anii noştri importanţi şi ţepeni/ De gips.../ O, noi cei îngrozitori de mari,/ Simţim câteodată că ne lipsesc jucăriile". Aici orice transcendeţă este negată ironic: „Dar nu putem nici măcar să fim trişti/ Din cauza asta/ Şi să plângem din tot sufletul/ Ţinându-ne cu mâna de piciorul scaunului,/ Pentru că noi suntem nişte oameni mari/ Şi nu e nimeni mai mare ca noi/ Care să ne mângâie". Transcendeţa e goală, rolul ei iind jucat de un destin orb şi implacabil, care face ca orice jucărie şi posibilitate de joc copilăresc să fie pierdută pentru cei dureros de mari.

Atât sensibilitatea ulcerată de artificial, cât şi imaginaţia debordantă a lui Marin Sorescu contribuie la reprezentarea tot mai frecventă a unui „univers-scenă" (Ion Pop) în care se instalează jocul lumii. Şi manifestările eului poetic vor fi, ca atare, manipulate în aşa fel încât să corespundă teatralităţii lumii. În acest sens, masca va deveni instrumentul predilect al poetului ce va putea juca astfel orice rol în teatrul vieţii. Prin urmare, îi va fi mult mai uşor poetului ascuns sub chipul de bufon, de saltimbanc, de jongleur sau clovn să comunice profunda sa nemulţumire faţă de inautenticitatea lumii. Tema era familiară şi avangardiştilor noştri: Adrian Maniu, Tristan Tzara, Ion Vinea, unde apărea ca semn al conştiinţei „moderniste" ce pipăia, cu neîncredere, edificiul poeziei, dar şi al lumii.

Marin Sorescu e vrăjit de spectacol, iar un astfel de *show* total, ce implică diverşi actori şi o largă gamă de modalităţi de reprezentare, e circul. Pentru el însă, întreaga lume nu e decât câmpul de operare al „jongleurului din circ" din *Bile şi cercuri*. Şi cum acesta „mi-e tată", nimic mai firesc decât ca fiul să-i ia locul când primul „A fost chemat urgent până-n noapte". Acesta ar putea fi un prim indiciu că bufonul e, la Marin Sorescu, trist. Misterioasa retragere a tatălui „în noapte" este pentru Cornel Regman corespondentul arghezianului „O să

lipsească tata vreo lună", iar poezia *Bile şi cercuri*, o *De-a v-aţi ascuns* soresciană. Cea mai importantă lecţie de circ şi deci, de viaţă, pe care tatăl i-o dă fiului este: „Tot ce vezi în jur/ Nu-s decât bile şi cercuri,/ Mi-a spus, ţine minte:/ Bile şi cercuri". Eul e abandonat mecanicii jocului lumii, care e fără sfârşit. Şi din moment ce universul are nevoie de un motor prim, care să menţină întregul mecanism în mişcare, pot apărea întrebări asupra adevăratei identităţi a jongleurului-tată care se retrage din lume, lăsând-o fiului, odată cu pachetul de instrucţiuni atât de buf şi grav, în acelaşi timp. De altfel, jongleurul, „ ca reprezentant alegoric al poetului, conservă ambiguitatea tradiţională [de-acum, *n.n.*], aliajul de amuzament şi melancolie cunoscut"[7]. „Măscăriciul trist", „clovnul farsor" ascund, sub râs şi ingeniozitate, o dramă: nu omul joacă un joc, ci el însuşi e cel jucat. Prin mecanismul infernal de bile şi cercuri, jongleurul nu are altă soluţie decât să continue a le învârti. Ceea ce-l salvează de la tragism e însăşi convenţia jocului, masca strălucitioare şi veselă a bufonului-jongleur, ce pare că se joacă atunci când de fapt e jucat. Cât timp păstrează însă aparenţa degajării, cât timp crede în convenţia străvezie a spectacolului pe care el însuşi îl dă, drama nu-l poate afecta. E, în fond, libertatea pe care o oferă jocul cultural, prin care se depăşeşte obligativitatea rolului social pe care fiecare îl joacă şi care permite asumarea de noi jocuri prin care fiinţa se poate manifesta plenar şi liber, la adăpostul aceleiaşi convenţii a jocului.

Eul nu e străin nici de alte reprezentări scenice şi de schimbarea de roluri, faţă de care dovedeşte o veritabilă predispoziţie. Ca personaj principal al propriei poezii[8], poetul va schimba, ironic şi de multe ori autoironic, măşti, se va înveşmânta ba în jongleur, ba în regizor, ba în clovn, ba în demiurg somnambul, jucându-şi uneori propriul rol de scriitor de succes, suprasolicitat de viaţa însăşi, ce doreşte să-i intre în poezie. Identitatea sa poate părea ambiguă, dar e mereu autoritară şi stăpână pe spectacolul pe care îl pune în scenă. „Exhibiţionismul prezenţei poetice, oralitatea formulării sunt un truc, o mistificare. Artistul este, în universul inauntentic al spectacolului constituit din poezia sa, un autor fals. Comedianul, scamatorul, saltimbancul – aceste ipostaze degradante ale «prezenţei» auctoriale sunt expresii ale unei false implicări, necesare pentru a crea comunicarea afectivă cu cititorul. Pentru a crea emoţia, arta teatrală recurge la un limbaj convenţional, iar Marin Sorescu s-a servit de legităţile dramaticului încă de la primul său volum"[9]. Nu e vorba doar de o falsă implicare, pe care o înscenează autorul pentru se feri de alte convenţii tradiţionale, ci şi de nevoia de a credita cititorul şi de a institui o cale de comunicare aparte cu el. Complicitatea instaurată de Sorescu între el şi public este un semn de încredere, de consideraţie presupus cu necesitate de strategia ironiei, care are nevoie să fie înţeleasă, dar şi de cea a spectacolului, care oferă o întreagă gamă de procedee pentru *captatio benevolentiae*.

Tema lumii ca teatru apare în *Spectacol*, ilustrare aparent dezinvoltă a vechii teme, dar nu fără o urmă a obosirii de convenţie: „-n faţa tuturor scena,/ Una singură/ Unde urmărim toţi o piesă./ Piesa nu s-a mai schimbat de multă vreme,/ Spectatorii care vor să vadă mereu/ Ceva nou pe scenă/ Schimbă când şi când între ei/ Locul în sală". Similar procedează de multe ori şi poetul, a cărui noutate de concepţie vine tocmai din schimbarea perspectivei, ceea ce dă prospeţime unor teme vechi ale literaturii. Dar tot aici se simte şi solitudinea celui care citeşte dincolo de regulile scenei şi vede că totul e, de fapt, acelaşi spectacol, că nimic nu e nou cu adevărat, creatorul fiind singur, dureros de singur. De aici şi tema lirică a solitudinii poetului

[7] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006, p. 308
[8] Cf. Ion Pop, *Poezia unei generaţii*, Editura Dacia, Cluj, 1973, pp. 299-323
[9] Mihaela Andreescu, *op.cit.*, p. 155

[10], actor lucid printre profanii în ale teatrului, care nu văd limitele spectacolului, crezând în autenticitatea jocului în care sunt jucaţi, fiind însă şi ironic în singularitatea sa: „Numai eu nu vreau să renunţ/ La locul meu.// E enervantă această lipsă de mobilitate,/ Spectatorii chiar se enervează,/ Mă îmbrâncesc,/ Dar eu mă încăpăţânez/ Şi nu mă clintesc din locul meu”.

Inserţia teatrului ca viaţă se face uneori direct, ca în *Capriciu*, o artă poetică dezabuzată şi aproape cinică: În fiecare seară/ Strâng de prin vecini/Toate scaunele disponibile/ Şi le citesc versuri”. Patosul este eliminat, iar reprezetanţiile „sunt de obicei sobre,/ Fără entuziasme/ De prisos”, totul fiind redus, ironic, la simpla datorie a celui care e poet prin meserie şi-a publicului insensibil şi surd uneori la adevărata poezie: „În orice caz,/ Înseamnă că fiecare/ Ne-am făcut datoria,/ Şi putem mergem/ Mai departe”.

Contaminarea vieţii de spectacol până la confuzia lor şi la prezentarea teatrului ca „adevărata lume adevărată” ţine de o exacerbare a *mimicry*-ului, de o inversare a unei ordini fireşti, prin care simulacrul îşi arogă, din ce în ce mai posesiv, prerogative de realitate. *Actorii* e o parabolă a măştii ce îşi cucereşte purtătorul, făcând să se uite că în spatele ei mai există o altă identitate. „Cei mai dezinvolţi – actorii! (...) Cum ştiu ei să ne trăiască!// N-am văzut nciodată un sărut mai perfect/ Ca al actorilor în actul trei (...) Moartea lor pe scenă e atât de naturală,/ Încât, pe lângă perfecţiunea ei,/ Cei de prin cimitire,/ Morţii adevăraţi,/ Grimaţi tragic, odată pentru totdeauna,/ Parcă mişcă!//Iar noi, cei ţepeni într-o singură viaţă!/ Nici măcar pe-asta n-o ştim trăi”. Jocul actorilor devine mai natural decât viaţa, Din simplă reflecţie a realului, trece prin pervertirea acestuia, prin idealizate, prin corectitudine excesivă, prin proprietatea mecanică a reprezentărilor (sentimentele se clarifică abia în actul trei la teatru, fără a avea însă termene limită sau preferate în viaţă) la asumarea pretenţiei de realitate. Dacă la Jean Baudrillard acest al treilea tip de reproducere apare unde nu există un model, în cazul teatrului care îşi arogă calitatea de lume veridică modelul, adică realitatea, este discreditat şi prezentat ca imperfect faţă de veridicitatea sau verosimilitudinea artificială şi excesiv de pedantă în detalii a spectacolului.

Revolta împotriva teatralităţii excesive, a convenţionalităţii (auto)impuse este *Tuşiţi*. Eul e aici un actor raissoneur, căruia unii critici i-au sugerat discret să-şi schimbe rolurile, demonstrând aceeaşi virtuozitate cu care îşi obişnuise spectatorii, pentru ca publicul să nu mai tuşească[11], ca răspuns la aluzia care circula în epocă, a poeziei născute din reacţia negativă a criticii. Pentru alţii, ca Lucian Raicu[12], poetul resimte uneori o pierdere a răbdării de a înscena efecte, „de-a-se-preface-că-se-preface”, textul nemaireuşind să ascundă un strigăt sincer şi-o exasperare directă, nu mai puţin voluptoasă în defularea eufonică permisă în sfârşit: „Tuşiţi,/ Răguşit, piţigăiat, dogit,/ Cu pauze, în accese, uscat, pistruiat,/ Ca la vocalize, ca la doctor,/ Tuşiţi!”. Eul liric neagă zeflemitor încă o dată actul poetic realizat pentru cititor; dacă poezia era recitată altădată unor scaune, actorul declamă acum „becului roşu dun fundul sălii/ Pentru el vorbesc,/ Lui îi spun sufletul meu învăţat în nopţi de insomnie,/ Becului roşu care arată locul pe unde, la sfârşit,/ Voi trebuie să evacuaţi sala,/ Scorpii bătrâne”. Poemul poate, foarte bine, să fie unul cu adresă directă la criticii veninoşi care nu mai voiau să aplaude la prestaţia poetului-actor. Poate, de asemenea, să-l apere de acuzaţiile repetate de băi de public şi comercializare. Dar poate şi să arate, la modul ostentativ, arogant şi frondeur, presiunea unei convenţii exasperante uneori şi singurătatea celui prins în spatele acelei convenţii, pe care n-o

[10] Cf Ion Pop, *Poezi unei generaţii*, ed.cit., p. 308

[11] Cf. Aurel Martin, *Poeţi contemporan,* II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 216 şi, pe aceeaşi linie, Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985

[12] Lucian Raicu, *Structuri literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 353

mai poate rupe şi dindărătul căreia fiecare gest al său va fi interpretat doar ca încă o declamaţie persiflantă, ca încă o mimare de gesturi grave, ca încă o subminare a seriozităţii.

Cea mai spectaculoasă încenare a textului se produce însă în ciclul *La Lilieci*, unde măiestria şi plăcerea jocului ating cote maxime. Impresia covărşitoare, s-a scris, este de „mare spectacol”[13], mergând pe umele sugestiei chiar autorului *Liliecilor*, care evocă „un teatru mare cât satul”. Strategia e una dublă: pe de o parte, se produce aceeaşi înscenare a lumii cu care cititorul era deja obişnuit; pe de altă parte, vocaţia polemică e exacerbată în încercarea de a readuce în memorie şi text o întreagă lume rurală, demers potrivit cu etnografia sau istoriografia, dar nu cu poezia. Nu doar convenţiile epicului sunt plasate deasupra liricului, ci şi cele ale dramaticului, deoarece naratorul este de fapt un povestitor ţăran, ce introduce în scenă diverse personaje şi evenimente, făcându-le prezentarea şi creându-le atmosfera potrivită. E o condiţie originară de care Marin Sorescu părea că se distanţase, demostrând aici o capacitate extraordinară de a relua legături niciodată dispărute cu un trecut aruncat în groapa de var încă viu şi pe care îl resuscitează acum, vrăjit de strălucirea lumii trecute la Lilieci. Este, în acelaşi timp, o altă mască pe o va purta autorul, pentru că universul *Liliecilor* „cu toată «obiectivitatea» lui este (...) o mască stilistică, un apel la convenţia oralităţii ţărăneşti”[14], aşa cum se va dezvălui în ultimele volume ale ciclului.

Efortul constă în reconstituirea culturii şi civilizaţiei rurale, cu obiceiurile, tradiţiile, valorile ei, cu tehnica rudimentară folosită în agricultură, mai degrabă parte din natură, decât inventată de om şi cu respingerea tehncii mecanicizate de mai târziu pe motiv că se pirde contactul direct cu pământul. Toate acestea sunt readuse însă în memorie prin intermediul cuvântului, şi aceasta e adevărata realizare a poeziei soresciene din *La Lilieci*, un cuvânt suficient de puternic încât simpla lui rostire are putere de instituire. Cuvântul îşi va crea o lume proprie, bine delimitată în spaţiu şi timp, aceea a satului oltenesc de primă jumătate a secolului XX, permiţând rare incursiuni în lumea de dincolo de graniţele acestei cetăţi ţărăneşti, după cum o numeşte autorul. E o lume ce se pliază perfect pe universul jocului, fictivă, pentru că numeşte ceea ce în lumea reală e dispărut de mult, neproductivă în sensul instituirii temporare a lumii rememorate şi a posibilităţii de fixare a ei doar în cuvânt şi în text, existenţă secundă şi mediată, reglementată, supusă convenţiilor lingvistice ale oralităţii ţărăneşti derivate din graiul oltenesc, din care îşi trage, paradoxal, şi libertatea. Câtă vreme rămâne în acest cadru, inventivitatea lingvistică este nelimitată şi exuberanţa autorului se manifestă nu doar în „culegerea” de limbaj autentic, ci e naturalizată prin internalizarea convenţiei şi crearea de cuvinte noi, prin calchieri sau compuneri după regionalisme ascunse şi ştiute doar de iniţiaţii satului Bulzeşti. În aceasta stă şi un oarecare grad de incertitudine a jocului, pentru că poetul va respecta convenţia oralităţii olteneşti, dar o va şi îmbogăţi şi o va face să se plieze pe cele mai neobişnuite subiecte. Ceea ce va rezulta va fi un univers complet, sufieicnt sieşi, un cosmos al satului prezentat ca spectacol total al existenţei. „Colorat şi gălăgios, satul însuşi îşi alcătuieşte treptat fizionomia, memoria şi relieful psihic din conversaţii şi replici: o lume în cosmosul larmei”[15]. Interesant e antagonismul cosmosului, ordonat şi-al larmei, haotice, neorânduite. Cel care va aduce ordinea în această dezordine a memoriei este autorul. El va aranja fiecare întâmplare, scoţând-o din propria memorie sau din cea a rudelor (cel mai ades a mamei) şi dându-i un număr de ordine pentru a şti când e

[13] Ion Pop, *Jocul poeziei*, ed.cit., p. 308
[14] Ion Pop, *Jocul poeziei*, ed.cit., p. 309
[15] Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 63

momentul să intre în scenă. Autorul se configurează ca instanţă superioară care poate controla universul amintirii şi al cuvântului care trebuie să îl reprezinte, aducându-l în actualitate. „Sentimentul că avem de-a face cu un joc imitativ, teatral, e cu atât mai accentuat cu cât sugestia rememorării, a recuperării unei lumi pe cale de dispariţie e prezentă peste tot”[16]. De-aici şi caracterul muzeistic al titlului, scrie Ion Pop, de reconstituire a unui Spoon River oltenesc.

Liliecii nu vor fi nicodată muzeul „mortăciunilor” din alte poezii soresciene, unde autorul încearcă să insufle viaţa poeziei peste un banal uneori complet incompatibil cu viaţa lirică şi insensibil la eforturile sale. Efortul e aici redus şi sprijinit de „marea deschidere spre comedie”[17] pe care o manifestă lumea bulzeştiană, avidă de senzaţional, după cum notează şi Mihaela Andreescu. E o lume pe care poetul nu trebuie să se chinuie în a o face să zâmbească, aşa cum făcea, regizor frustrat şi exasperat de nesfârşita convenţie a rolului pe care şi-l asumase, pentru că această lume de-abia aşteaptă să râdă şi să fie lăsată să vorbească. Tot ceea ce trebuie să facă aici poetul este să-i împrumute propria voce, iar efectul va fi imediat. Mai mult, ea va fi acoperită de hărmălaia gureşă şi veselă a bulzeştenilor, iar sentimentul de continuu monolog, fie el şi senzaţional, glumeţ, ireverenţios şi ironic din celelalte poezii va fi aici în sfârşit depăşit prin multitudinea vocilor care se aud zumzăind în text şi care se pot desprinde de vocea superioară care le conduce şi le dirijează, într-un veritabil spectacol heteronomic. Poetul e regizor şi scenograf totdată, dar nu va mai fi unicul actor în *Lilieci*, unde inventivitatea şi manipularea limbajului sunt atât de reuşite, încât se va putea realiza „restituirea vocilor reale ale protagoniştilor, dincolo de vocea poetului însuşi”[18]. Interesantă e şi observaţia autorului însuşi, care atrage atenţia că scrierea *Liliecilor* coincide cu nevoia resimţită în dramaturgia sa de a trece la piesele cu mai multe personaje.

Ca în orice sat, totul se pretrece în şi sub văzul lumii, iar bulzeştenii sunt oricând pregătiţi pentru un spectacol bun: „Ochii tuturor sunt pe drum:/ Cine mai trece la deal, la vale?” (*Lumea albă*), alteori lumea „râdea pe prispă, cu coatele pe pridvor, parc-ar fi/ Stat în balcon la un teatru mare, cât satul” (*La strigat*). De altfel, însuşi profilul psihologic al Bulzeştiului din poezie e de aşa natură încât să spijine şi să încurajeze orice manifestare teatrală şi să însoţească ironic orice acţiune sau poziţie a membrilor săi. E o lume „de o neobişnuită mobilitate spirituală, cu un ascuţit simţ al observaţiei, sancţionând ironic tarele semenilor, gata să se amuze în faţa «bâlciului» existenţei. E o lume carnavalescă pentru care, bunăoară, poreclele sunt măşti pitoreşti”[19]. De altfel, chiar în interiorul satului, masca e cea care acompaniază şi îmbracă viaţa obişnuită, sătenii fiind recunoscuţi după poreclele lor. Masca se impune în faţa existenţei reale din spatele ei, atrăgându-şi întâietatea atunci când e vorba de identificare, deci de stabilirea rolului social al individului. Semnificativ, copilul nu recunoaşte oamenii după numele lor reale, pe care ei înşişi le folosesc doar duminica, deci într-un timp sărbătoresc, opus celui cotidian, al carnavalescului vesel sau mascat în voioşie prin chiar intermediul măştii oferite de ironie. În condiţiile în care viaţa e una grea şi sărăcia îi pândeşte cu fiecare nou război sau schimbare politică, evadarea bulzeştenilor din *La Lilieci* este ironia, prin care maschează tragismul existenţei, zeflemisindu-l şi ascunzându-l sub hohotele de râs ale colectivităţii. E un *modus vivendi* persiflant, singurul care le permite însă o

[16] Ion Pop, *Jocul poeziei*, ed.cit., p. 312
[17] G. Dimitriu, *Lecturi libere*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983, p. 122
[18] Nicolae Manolescu, , *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I. *Poezia*, ed.cit., p. 169
[19] Ion Pop, *Jocul poeziei*, ed.cit., p. 310

supravieţuire veselă. De aici şi deturnarea multor texte în snoavă, tipică pentru o viziune asupra lumii colorate de un „spectacular ironic”[20], ascuzând însă, de multe ori, un sens tragic.

Indiferent de temă, scrie Ion Pop, „marea performanţă a acestor texte este, de fapt, de ordinul invenţiei lingvistice, perfect adecvate «scenei» evocate, psihologiei ori condiţiei sociale a «personajelor»”[21]. Copleşitoarea materialitate lingvistică, pentru a folosi formula lui Mircea Iorgulescu[22] şi potrivirea aproape naturală a măştii ţărăneşti fac ca personajele jucate să îşi dobândească o identitate proprie, să devină de sine stătătoare şi nu doar nişte partituri jucate de un povestitor proteic şi talentat la vorbă. Logosul redevine *nomine* şi readuce o lume în prim plan, chiar dacă puterea sa este limitată la posibilitatea înscenării textului, a aducerii unei lumi în prezenţă sub formă de spectacol, nedepăşind, astfel, condiţia de convenţie. Substantivul e cel abundă, generând descrieri minuţioase şi savuroase, dar fiind îndeajuns de puternic pentru a putea funcţiona chiar în simpla enumerare. În radicala *Cine mai trece pe drum*, poezia e dată de simpla înşiruire de porecle şi nume, aducând cu ele parfumul nostalgic al unei lumi bogate şi variate, salvată de la nefiinţă prin numirea şi înregistrarea ei în cuvântul scris.

Mihaela Andreescu ilustrează procesul transcrierii şi înscenării vieţii bulzeştene printr-o afirmaţie a lui Camus: „faptul de a trăi este, desigur, oarecum, contrarul faptului de a exprima”. Doar această exprimare neobosită le-ar putea umbri noua existenţă personajelor, toate trecute prin spaţiul Liliecilor, fie definitiv, fie ritualic şi temporar doar, la vreme de sărbătoare sau de ceremonial religios şi obicei al comunicării cu morţii.

Nu e, în acelaşi timp, o *mise-en-scène* străină de practicile postmoderne, care îşi interiorizează tradiţia şi convenţia, prelucrând-o la modul parodic sau ironic. Demersului lui Sorescu îi lipseşte aici ce desăvârşire orice intenţie de persiflare a unei convenţii dramatice; dimpotrivă, el se foloseşte la modul activ de procedeele lumii ca teatru şi realizează un spectacol cu personaje şi situaţii-cuvinte. Persiflările, multe, şi le aduc personajele unele altora sau sunt provocate de situaţii, dar nu trec în metatextual. Ceea ce-a trecut în postmodernism a fost prozaismul extrem şi structura intens dialogică a versului, toate cu sentimentul unei nonşalante detaşări şi relaxări, mărci indiscutabile ale ironiei[23].

Bibliografie

Referinţe critice

Andreescu, Mihaela. *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983

Boldea, Iulian, „Spectacularul ironic”, în „Studia universitatis «Petru Maior»”, Series philologica, Vol. 7/2008

Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1958

Dimitriu, G., *Lecturi libere*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983

Gânscă, Crenguţa, *Opera lui Marin Sorescu*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002

Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H.R. Radian, Prefaţă şi notă biobibliografică de Gabriel Liiceanu, Humanitas, Bucureşti, 2007

[20] Iulian Boldea, „Spectacularul ironic”, în „Studia universitatis «Petru Maior»”, Series philologica, Vol. 7/2008

[21] Ion Pop, *Jocul poeziei*, ed.cit., p. 312

[22] Mircea Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 148

[23] Cf. în acest sens şi Nicolae Manolescu, în afirmaţia: „postmodernismul anilor 80 îşi află în ea [conversaţia a doi ţărani peste gard] o sursă pe care va trebui s-o recunoască într-o bună zi”, în *Despre poezie*, ed.cit., p. 238

Iorgulescu, Mircea, *Ceara şi sigiliul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982
Jankélévitch, Vladimir, *Ironia*, Traducere din limba franceză de Florica Drăgan şi V. Fanache, Postafţă de V. Fanache, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura „AULA", Braşov, 2002
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I. *Poezia*. Editura „AULA", Braşov, 2002
Martin, Aurel. *Poeţi contemporani II*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971
Negrici, Eugen. *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985
Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006
Pop, Ion, *Poezia unei generaţii*, Editura Dacia, Cluj, 1973
Raicu, Lucian. *Structuri literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973

Opere

Sorescu, Marin, *Poeme*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965
Sorescu, Marin, *Moartea ceasului*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966
Sorescu, Marin, *Tinereţea lui Don Quijote*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966
Sorescu, Marin, *O aripă şi-un picior (despre cum era să zbor)*, Editura Albatros, Bucureşti, 1970
Sorescu, Marin, *Unghi*, Editura, Bucureşti, 1970
Sorescu, Marin, *Tuşiţi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970
Sorescu, Marin, *Suflete, bun la toate*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972
Sorescu, Marin, *Astfel*, Editura Junimea, Iaşi, 1973
Sorescu, Marin, *Norii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975
Sorescu, Marin, *Descântoteca*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1976
Sorescu, Marin, *Sărbători itinerante*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978
Sorescu, Marin, *Ceramică*, Editura MIlitară, Bucureşti, 1979
Sorescu, Marin, *Fântâni în mare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979
Sorescu, Marin, *Apă vie, apă moartă*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1987
Sorescu, Marin, *Ecuatorul şi polii*, Editura Facla, Timişoara, 1990
Sorescu, Marin, *Poezii alese de cenzură*, Editura Roza Vnturilor, Bucureşti, 1991
Sorescu, Marin, *Traversarea,* Editura Creuzet, Bucureşti, 1994
Sorescu, Marin, *Puntea (ultimele),* coperta şi ilustraţiile autorului, Editura Creuzet, Bucureşti, 1997
Sorescu, Marin, *Ocolul infiniului mic pornind de la nimic*, Editura Fundaţiei Marin Sorescu, Bucureşti, 2005
Sorescu, Marin, *La Lilieci (I-IV).* Cu zece texte recent recuperate. Ediţie stabilită şi îngrijită de Sorina Sorescu, însoţită de interviuri cu Marin Sorescu, un dosar de referinţe crtice şi un interviu cu George Sorescu, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2009

COMPLEX ŞI ELIBERARE DE COMPLEX

Drd. Anca Steluţa SÂNTIMBREAN
Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

Titulară a unui simţământ interior efervescent, orientată spre feţele necongruente cu interiorul său ale pantheonului exterior, vigilentă şi necruţătoare în viziune, Ileana Mălăncioiu reuşeşte să exalte minţi şi suflete. Prin poezia ei produce levitaţii înspre spaţii fantasmagorice, înrâurite de realităţi ritualice frapante, contexte neexploatate până atunci: tăierea păsării, jupuirea boului, întâlnirea berbecilor la răscruci. Chiar şi atunci când poezia are o semnificaţie, aşa cum are de obicei, poate fi recomandabil să ne lipsim de a o devoala. Înţelegere perfectă va stinge, uneori, aproape toată plăcerea. Poezia genuină poate comunica înainte de a fi înţeleasă. Toată durerea lumii este filtrată în fiecare poem al Ilenei Mălăncioiu, pentru a oferi la final, o plăcere pură.

Cuvinte-cheie: *spaţiu fantasmagoric, complex, iniţiere*

„de fapt o operă poetică nu poate să-şi capete unitatea decât printr-un complex. Dacă este absolut complexul, opera lipsită de rădacinile sale, nu mai comunică cu inconştientul. Ea pare rece, artificială, falsă”[1]

Taierea păsării, ritual menit să hrănească măruntaiele unora, va reuşi să zdruncine trăirea infantilă, plecând de la senzaţiile pe care le percepe voluntar: „M-au ascuns bătrînii, după obicei,/ Să nu uit de frica păsării tăiate, / Şi ascult prin uşa încuiată / Cum se tăvăleşte şi se zbate.” (*Pasărea tăiată*, în vol. *Pasărea tăiată*) *Puer aeternus* sunt termenii latini care desemnează acea stare, simulată aici, a *copilui etern,* sintagmă folosită în mitologie pentru a denumi copilul-zeu care este mereu tânăr din punct de vedere psihologic, „un om în vârstă a cărui viaţă emoţională a rămas la un stadiu inferior, specific adolescenţei, de cele mai multe ori însoţită de o mare dependenţă creată de prezenţa mamei. *Puer*-ul traieşte o viaţă provizorie, datorată unei *frici* de a nu intra în situaţii imposibile.”[2] Sintagma *puer aeternus* o găsim şi în *Metamorfozele* lui Ovidiu care se adresează unui copil-zeu *Iacchus,* identificat mai târziu ca *Dionysos* şi *Eros*. *Puer*-ul este zeul vegetaţiei şi al învierii, „zeul tinereţii divine, ca *Tammuz, Attis* şi *Adonis*.”[3] Acest profil este reprezentat şi de *Osiris* care apare în mitologia egipteană ca fiind cel care învinge moartea şi „este simbolizat în creştinism de figura lui *Hristos*.”[4]

Tânăra căreia i-a rămas „c-o zi rochiţa mică”, pleacă în căutarea propriei motivaţii de a trăi. Cu toate că este paradoxală această *iniţiere*, îmbalsămatoare şi totodată dureroasă părăsire a vârstei candorii, a universului betitudinii multilaterale, aceasta *Dame Mérencolye*[5]

---

[1] Gaston Bachelard , *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Editura Univers, Bucuresti, 2000, p. 46.
[2] Daryl Sharp, Jung Lexicon, *A primer of Terms and Concepts*, Toronto, Inner City Books, 1991, p. 109.
[3] Marie Louisee von Franz, *The problem of Puer Aeternus*, 3rd edition, Toronto, Inner City Books, 2000, p. 7.
4 Ann Yeoman, *Now or neverland: Peter Pan an the Myth of Eternal Youth (A Psychological Perspective on a Cultural Icon)*, Toronto, Inner City Books, 1998, cap. 2.

[5] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn şi melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie şi artă*.Traducere de Miruna Tătaru-Cazaban, Bogdan Tătaru-Cazaban şi Adela Văetişi, postfaţă de Bogdan Tătaru-Cazaban, Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 280.

abandonează cu greu *zona* ocrotitoare: „Copilăria marginea de joc, / Şi-o strînge între amintiri fugare, / Doar luna ca o piatră norocoasă / De sub pămîntul umezit răsare / În pătrăţelele şotronului uitat." (*Sfârşitul copilăriei*, în vol. *Pasărea tăiată*) Într-un interviu acordat Martei Petreu în anul 1997, în paginile revistei „Apostrof", poeta vorbeşte de „pielea sa de poet" pare a avea un corespondent în „rochiţa" în care nu se mai simte bine deloc, traieşte sentimentul că a intrat la apă şi că pielea i-a rămas mică şi dezideratul uneia noi care să crească dedesubtul celei încercate de ani este imposibil: „Vrem, nu vrem, poezia ţine de tinereţe, tot chinul de după aceea este pentru că nu poţi accepta să-i supravieţuieşti şi e omeşte să fie aşa. În ceea ce mă priveşte cred că un poet este sau nu este. El nu poate să crească tot timpul şi să se umfle ca un balon de săpun, cum cred unii dintre noi. Botta cel Mare se află în *Întunecatul April,* Bacovia cel Mare se află în *Plumb,* Eminescu n-a apucat să depăşească vârsta la care *pielea de poet* (n.a.) se schimbă de la sine şi nu te lasă neacoperit."[6]

Pecetea *complexului puer* se poate întări prin asidua dorinţă de reîntoarcere la origine, nu de mult abandonată, căutare a *vârstei de aur* pronunţată încă din primele versuri ale poeziei *Întoarcere*: „Caut făina răspîndită anume / Să-mi ştie dorul drumul înapoi" şi foarte sugestiv abordată în subsidiarul poeziei *Puii din scorburi*: „Iau puii orbi în mînă şi-i sărut / Şi-aş vrea să-i pun la loc dar nu mai pot."

Primul om este primul vizionar. Lui îi apar toate sub chipul spiritului şi „când e atît de simplu şi de omeneşte / Să- ncerci o dată să iubeşti un zmeu!". (*Rugă*, în vol. *Pasărea tăiată*) Ce altceva sunt *copiii* decât *primii oameni?* Privirea proaspătă a *copilului* este mai exuberantă decât presimţirea celui mai incontestabil vizionar: „Nu ne lipsesc prilejurile de a contempla *oamenii* de dinafara lumii şi anume de dinainte şi de după lume - *stamine* hărăzite a fi şi a *nu* fi *oameni,* unii sunt *copii*, ceilaţi *bătrâni*."[7] *Bătrânii* aceştia suferind de-un *complex senex* (cuvânt latin pentru *om în vârstă* având ca arhetip conotaţii pozitive de *fiinţă înţeleaptă* sau chiar *vrajitor,* dar şi negative de *tată devorator* întruchipat în mitologie de *Uranus* şi *Cronos*) ne ocultează adevăruri: „M-au ascuns bătrînii, după obicei, / Să nu uit de frica păsării tăiate." (*Pasărea tăiată*); "Scărţîitul roţilor încurcă / Barba tatei sprijinită-n piept, / Juncii aplecaţi sub greutate / Se împleticesc pe drumul drept." (*Întoarcere*). *Interdicţia* este de a face anumite lucruri sau pur şi simplu de a nu le oferi *copiilor*, decât *orbirea* şi nu *cunoaşterea.* Este asemenea *interdicţiei sociale* în cazul focului, pe care din start ştim că n-avem voie să-l atingem cu toate că încă nu i-am testat reacţiile pe propria noastră piele. Copii fiind, când vrem să atingem flacăra, suntem loviţi peste mână. Vrem să facem la fel ca tatăl nostru, fără consimţământul lui, departe de el şi ca nişte mici *prometei* furăm chibriturile.

Schopenhauer găseşte o logică matriarhală deosebită pentru a demasca magnetismul sau gravitaţia resimţită de orice fiinţă: „dacă *mama* tuturor lucrurilor îşi aruncă *copiii* fără apărare în vârtejul miilor de pericole care îi pândesc fără încetare, *ea* o face numai pentru că este sigură că, dacă *ei* cad, revin la sânul *ei*, unde sunt la adăpost şi astfel căderea lor *nu* este decât o glumă."[8]

Este *puerilă* şi *ruga* tinerei de a nu fi răpită: „Mă rog de tine, băiat curajos, / Încercat de bîlciul copilăriei / Nu umbla să mă smulgi de la zmeul cu şapte capete / Ca să căştigi o

---

[6] Ileana Mălăncioiu, *Conversaţii cu Marta Petreu*, în *Cronica melancoliei*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1998, p. 231.

[7] Novalis, *Între veghe şi vis. Fragmente romantice.* Selecţie, traducere, prefaţă, note şi comentarii de Viorica Nicşov, Bucureşti, Editura Univers, 1995, p. 133.

[8] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* vol. I, Traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitraşcu, Gheorghe Puiu, proslogion şi cronologic de Anton Adămuţ, Iaşi, Editura Moldova, 1995, p. 279.

parte-a-mpărăţiei"(*Rugă* în vol. *Pasărea tăiată*), iar respingerea acestui *rapt,* a acestei încredinţări voite a poverii propriei vieţi altcuiva (în cazul nostru a zmeului), denotă lipsa de încredere în foţele neexperimentate ale tinerei, frica de necunoscut specifică profilului *puer aeternus*. A fi răpit, r*aptul* „a fost forma primitivă a dragostei conservată în mitologie sub aspectul *centaurului* vânător de *nimfe* pe care le aşează pe crupa sa."[9] O rămăşiţă a răpirii originare s-a păstrat şi în *ritualul căsătoriei* la romani prin trecerea pragului a tinerei mirese prin ridicarea pe braţe, iar, mai recent, este regăsită în abandonarea totală specifică levitaţiei călugăriţelor şi chiar leşinului îndrăgostiţilor. Impresionează, dar *nu* frapează, deoarece poate fi explicată psihologic, starea de abandon total în care se găseşte fata răpită: „Eu am venit de bună voie aici, / Am şters vatra-mpăienjenită, / Am frământat de două ori pământul / Şi am umplut cuptoarele cu pită." (*Rugă*, în vol. *Pasărea tăiată*)

Zmeii, când le este voia să fure vreo fată, se coboară cu norii pe pământ, ca să nu fie cunoscuţi înainte de a se apropia de prada lor, ca nu cumva aceasta să li se piardă din vedere şi aşa să li se minimalizeze posibilitatea atingerii scopul. Sunt de cele mai multe ori confundaţi cu *Sburătorul*. Să nu uităm că ne aflăm pe teritoriul zmeilor, teritoiu marcat pe locurile albe de pe hărţi de către cartografi cu sintagma latina HC SVNT DRACONES[10] însoţită de desene reprezentând şerpi de mare sau alte creaturi mitologice pentru a denota periculozitatea acestor zone neexplorate .

Când oamenii sunt puşi în situaţii limită, ca de pildă atunci când sunt răpiţi sau încarceraţi, ei resimt o imensă teamă faţă de suferinţele fizice ce le-ar putea fi pricinuite şi manifestă convingerea că viaţa lor este în mâinile răpitorilor; atunci, în minţile lor se dezvoltă o tragedie a supravieţuirii, transformată adesea într-un răspuns psihologic care poate merge până la simpatie şi sprijin pentru cauza agresorilor. Reacţia pare să constituie un veritabil simptom, numit in literatura de specialitate *sindromul Stockholm*[11] sau aşa numita *simpatie pentru diavol*. Se observă frica *puer*-ului de a juca *cartea cea mare* atunci când simte că nu deţine *kudosul,* acea măreţie triumfătoare, prezentă întotdeauna la zei şi de care oamenii nu beneficiează decât temporar: „A fi zeu înseamnă a poseda *kudos*-ul permanent, pentru oameni e imposibil"[12]. Putem asemăna retragerea fiinţei în gardă, starea ei pasivă prin conştientizarea impotenţei temporare cu combatanţii din operele lui Homer, care pentru a-şi justifica retragerea *strategică* afirmau „Astăzi Zeus a dat *kudos*-ul adversarilor noştri, mâine, poate, ni-l va da nouă."[13] Tinerei îi lipseşte *cheia* care să o scoată din impasul existenţial atunci când aderă la sfere înalte: „'Nainte de a se face zi adorm / Visînd păduri şi drumuri neumblate / Şi-o ceaţă albă care mă desparte, / De-aceste locuri unde vreau s-ajung / Şi pasărea îmi cîntă mai departe." (*Cioica,* în vol. *Pasărea tăiată*)

Tabloul aproape coşbucian al poeziei *Întoarcere* ascunde subtile impricaţii religioase, Acea protecţie patriarhală supremă este activată, Tatăl este alături de Fiul său şi empatizează cu durerea junului: „Barba tatei sprijină în piept, / Juncii aplecaţi sub greutate / Se împleticesc pe drumul drept. / Fulgerul a înroşit resteul / Şi le arde blana de la gât,/ Biciul s-a-nnodat în crucea nopţii, / Dar ei fug de drag şi de urât." (*Întoarcere*, în vol *Pasărea tăiată)* Versurile

[9] José Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*. Traducere de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 54.
[10] „Aici sunt dragoni" (t.n.)
[11] Datorită unui incident de acest gen, petrecut în capitala suedeză, în urmă cu mai bine de trei decenii, când o tânără funcţionară a unei bancii s-a îndragostit şi ulterior s-a căsătorit cu răpitorul ei.
[12] René Girard, *Violenţa şi sacrul*. Traducere de Mona Antohi, Bucureşti, Editura Nemira, 1995, p.165.
[13] René Girard, *op. cit.*, p. 166.

aduc aminte de momentul răstignirii lui Iisus, de către romani, trădat de Sanhedrin (n.b tribunalul suprem evreiesc) şi adorat de poporul din Ierusalim, Iisus care a murit ca *rege al iudeilor*, condiţie pe care cumva şi-a asumat-o recitând cu ultima suflare din psalmii lui David. Până azi, orice crucifix poartă literele fatidice INRI, mărturisind prezenţa continuă în creştinism a unui *complex mesianic-politic* specific iudaismului secolului I. În psihologie, o persoană care suferă de *complexul martirităţii,* de cele mai multe ori asociat cu termenii de *complex al victimei*, deţine dorinţa de a se martiriza pentru binele propriu, cautând suferinţă sau persecuţie în numele iubirii şi al datoriei. Dorinţa de „*martirizare* este prezentă câteodată sub diverse forme de *masochism*[14] , pe care Allan Berger le-a descris ca fiind "diferite căi de a-şi provoca durere precum *ascetismul* şi *pedeapsa*".[15] Tot psihologii susţin că „practicile care produc durere sunt considerate uneori a fi neconstructive în ceea ce priveşte evoluţia spirituală a persoanei, ele pot duce la un narcisism exacerbat dar şi la o atitudine incorectă faţă de trup. "[16] Dureri cumplite îndură bietele animale, chinuri asemănătoare cu *durerile christice,* iar *plumbul* bacovian este alchimizat, şi, dintr-un *metal ordinar* el se transformă în *metal nobil,* compatibil cu trupul sfânt al Mântuitorului. Ghearele şi ciocul ce se înfig nemilos în carne şi sunt comparabile cu suliţele înfipte in pântecul răsignitului, delirul este alienant: „Bătrânul trece cuiele prin foc / Le potriveşte bine şi le bate / Şi cînd se strîmbă şi ajung în carne / Le scoate înapoi însîngerate." (*Drum*, în vol. *Pasărea tăiată*); „Îi simt ciocul şi ghearele umblîndu-mi prin carne, / O prind de-o aripă şi-ncerc s-o scot." (*Puii din scorburi*, în vol. *Pasărea tăiată*); „Cînd va seca izvorul va fi un prund întins / Cu păsări ce se scaldă în nisip / Şi se izbesc în lespezile calde."(*Au să rămână plopii*, în vol. *Pasărea tăiată*)

Complexul martirului este preluat de către gruparea catolică Opus Dei şi este dus la extrem prin practica numită *mortificare*: „Şi totuşi, Silas ştia că mântuirea cere sacrificii. După ce-şi scoase toate hainele, îngenunche în mijlocul camerei şi examină brâul cilice[17] care-i încingea coapsa. Toţi adevăraţii urmaşi ai Căii purtau acest adevărat instrument de tortură - un brîu dintr-o ţesătură bătuta cu spini metalici ascuţiţi, care pătrundeau în carne, ca un memento continuu al suferinţelor îndurate de Iisus. În plus, durerea provocată de cilice potolea poftele cărnii. Deşi purtase deja brîul mai mult decît cele două ore impuse zilnic, Silas ştia că astăzi nu era o zi obişnuită, aşa că mai strânse catarama cu încă o gaură, schimonosindu-se atunci când ghearele metalice îi muşcară mai adânc din carne. Răsuflă adânc şi savură ritualul purificator."[18]

Nu este o simplă concidenţă în poezia Ilenei Mălăncioiu, aceea de a alătura făinii, ploaia: „Caut făina răspîndită-anume / Să-mi ştie dorul drumul înapoi / Mi-a pocnit sub ploaie felinarul / Şi mă luminează piatra / Scăpărată în copitele de boi." (*Întoarcere*, în vol. *Pasărea tăiată*), precum şi prezenţa lutului, a pământului şi a apei sub orice stare de agregare. Ne aminteşte de parabola aluatului spusă de Iisus mulţimilor venite să-i *soarbă* din cunoaştere: „Le-a spus o altă pildă şi anume: Împărăţia cerurilor se aseamănă cu un aluat pe care l-a luat o femeie şi l-a pus în trei măsuri de făina de grâu, până s-a dospit toată plămădeala." (Matei 13: 33) Regăsim în aceste versuri, nostalgia *tinei originare* în care liberatatea tuturor formelor se

[14] David B. Seligman, *Masochism* în „Australasian Journal of Philosophy", 1970, an I, nr. 48, pp. 67-75.
[15] Allen Berger, *Choosing to Suffer: Reflections on an Enigma* în „Journal of Religion and Health", an III, nr. 42, pp. 251-255.
[16] *Corporal Mortification in Opus Dei,* în Odan Opus Dei Awareness Network Inc., Http://www.odan.org/corporal_mortification.htm (accesat la data de 9 septembrie 2009).
[17] (Engl.), din grecescul *kilikion* -o ţesătură de păr aspru din care, în Evul Mediu, se făceau nişte măşti pe care călugării catolici le purtau pe sub veşminte, pentru a-şi mortifica trupul.
[18] Dan Brown, *Codul lui da Vinci*, Bucureşti, Editura Rao, 2004, p. 3.

afla conţinută potenţial înainte ca degetele Atotcreatorului să fi început a modela fiinţele: atunci ne transformăm în *pastă*, pentru a regăsi starea aceea de interdicţie plină de toate distincţiile ulterioare şi fiind împinşi de speranţa că *puterea lichefiată* a materiei ne va îngădui să devenim şi să redevenim necontenit, altceva decât ceea ce suntem. Prima şi una din cele mai importante lecţii pe care ni le dă acesta pildă este aceea ca omul păcătos nu va putea niciodată să devină bun şi neprihănit prin propria putere şi voinţă. Este nevoie de o putere din afara omului pentru a se putea realiza minunea transformării lui: „Nu pot să-i las în altă la-ntîmplare, / Mă tem de şerpi, la fel ca mai demult."(*Puii din scorburi*, în vol. *Pasărea tăiată*) Oamenii au încercat mereu să ajungă la neprihănire, desăvârşire şi mântuire prin propriile puteri. Religiile păgâne şi creştine, în mare parte, i-au învăţat pe oameni că ei pot ajunge la mântuire prin eforturi personale, prin sacrificii de tot felul, prin merite personale, dar glasul Bibliei răsună clar: „În nimeni altul nu este mântuire căci nu este sub cer un alt Nume dat oamenilor în care trebuie să fim mântuiţi." (Faptele Apostolilor 4:12) şi acest singur *Nume* este *Iisus Christos*. Prin *El*, datorită *Jertfei* Sale, *harul* lui *Dumnezeu, aluatul* ceresc a venit din exterior, pentru ca, pătrunzând în *făina* firii noastre omeneşti, să producă minunea transformării.

Eul oscilează în ceea ce priveşte apartenenţa la specia care conştientizează şi acceptă moartea, finitudinea trăirii sub semnul *crisalidei* pe de o parte şi frica de necunoscut: negarea apartenenţei la neamul muritor, frica declanşata de asumarea responsabilităţii de a exista pur şi simplu: „Am găsit floarea pe care stătea / viaţa veşnică sub formă de fluture, / pe cînd treceam înapoi peste apele moarte / polenul a început să se scuture. // Cu mîna mea am luat în taină trupul / crescut sub aripile frînte în mod nefiresc / şi l-am închis în crisalida albă / ca într-un mormînt împărătesc. // apoi lespedea s-a dat la o parte / şi nimeni n-a ştiut cum s-a întîmplat / şi a fost linişte şi a fost ger / şi-a nins încet cu aripi ce străluceau în soare / iar viemele s-a înălţat la cer". (*Întunecată zare,* în vol. *Peste zona interzisă*) Aşa cum a spus Leonardo da Vinci „odată ce ai gustat zborul, vei călca pământul doar cu ochii aţintiţi spre cer, căci de acolo ai plecat, şi acolo doreşti să te reîntorci". Înaltul cerului va tenta mereu pe urmaşul lui Icar, care din dorinţa de a evada din lumea pervertită şi „somnambulă" va căuta să lase în urmă „pînzele foarte întinse" ale indiferenţei umane: „O noapte lungă, un păianjen negru / prinzînd în pînzele lui foarte întinse / zborul meu liber, umblet somnabul / către acoperişurile ninse. // Tu priveşti în tăcere mersul meu lin / cu paşi mărunţi pe verticală / şi mîinile tremurătoare ca nişte antene / care pipăie spaima universală. // Fă-mi un semn să mă pot opri, / în miezul visului încep să încurc / ziua cu noaptea şi stînga cu dreapta / şi zidurile pe care mă urc." (*Fă-mi un semn*, în vol. *Peste zona interzisă*) Posibilitatea irumperii spre soare a fiinţei se poate solda cu un eşec, aceasta nefiind încă pregatită să asimileze noile faţete ale adevărului universal.Un *complex al lui Icar* presupune un optimism incurabil care *fabrică,* construieşte de dragul artei. În poezia Ilenei Mălăncioiu, aripile lipite cu ceară sunt înlocuite cu aripi de fluture doldora de polen, calești trase de cai, câini şi chiar de-un şarpe: "Şarpele îşi luase hamul şi praştia, / tîra înapoi sania-n care sta / sufletul meu pregătit de plecare / înfăşurat în carnea albă, / Făcută pe măsura sa." (*Şarpele*, în vol. *Peste zona interzisă*) Dublul său providenţial va construi plasa paianjenului în care va cădea captiv de fiecare dată, o groapă cu lei unde "smerită aştept sfîşiată să fiu", o prăpastie, un trup din care "în vis sufletul face exerciţii de ieşire". Activitate este mereu întreruptă, suspendată de "paraşuta albă" a unei autorităţi ce mereu face bilanţul insignifiantelor fiinţe prinse în insectarul existenţial: "întreg pămîntul era un muşuroi, / furnicile ieşiseră la soare / şi fierbeau în ţărîna încinsă / înainte de

ploaia răcoritoare. // Adormisem undeva în drumul furnicilor / şi visam că voi fi ocolită / cînd deodată au început să treacă peste mine / cu pasul lin de cale nesfîrşită. // Noi, furnicile spunea regina furnicilor, / ne ştim bine drumul prin muşuroi / iar eu cu spaimă răspundema încet: / şi noi, regină, şi noi. / Atunci m-a luat în spate ca pe un sac / şi aş fi vrut să fie cineva viu / să-mi spună dacă ea creştea atât de înfricoşător / sau eu mă micşoram fără să ştiu." (*În drumul furnicilor*, în vol. *Peste zona interzisă*) De îndată ce visăm sau gândim în lumea micilor dimensiuni, totul se măreşte: fluturele este mare, pereţii de lut sunt groşi, prăpastia este "uitasem cât de înaltă", "caleşcă trasă de fluturi" cu roţile ei imense, măselele "mîncătorului de fluturi" sunt "ca pietrele morilor neferecate", "antenele-mi creşteau văzând cu ochii". Dacă minusculul este enormul, şi dacă privirea creatoare se pierde în ea la nesfârşit, atunci împreună cu Gaston Bachelard putem enunţa, ca pe un postulat al imaginaţiei că "lucrurile visate nu-şi păstrează niciodată dimensiunile, ele nu se stabilizează în nicio dimensiune. Iar reveriile cu adevărat posesive, cele care ne dau obiectul, sunt reveriile liliputaniene. Sunt reveriile care ne dau toate comorile intimităţii lucrurilor. Aici se oferă cu adevărat o perspectivă dialectică, o perspectivă răsturnată care poate fi exprimată printr-o formulă paradozală: « interiorul obiectului mic este mare »"[19]. Astfel, imaginaţia minuţioasă vrea să se strecoare pretutindeni, ea ne invită nu numai să intrăm în cochilia noastră, dar şi să ne strecurăm în întregul spaţiu închis în ea pentru a trăi aici adevărata viaţă retrasă, viaţa răsucită, viaţa repliată asupra ei însăşi: "S-a împlinit chemarea este soare / peste cîmpul verde s-a-nălţat / sufletul desfăşurat ca melcul / din cochilia în care-a stat // trece-ncet prin golul nesfîrşit / pare că se-neacă în lumină / şi-nvîrteşte peste valul alb / două coarne moi de gelatină / nici o greutate nu mai simte / a ieşit cu totul ca în vis / umblă să se-ntoarcă mi se pare / dar cochilia s-a închis." (*S-a-mplinit chemarea*, în vol. *Ardere de tot*) Asistăm la o operaţie pe cord deschis: sufletul este eliberat de "carnea albă", se trezeşte într-un mediu nefast, neprielnic şi totodată străin sieşi, depistat de precizia chirurgicală a unor "mâini tremurătoare ca nişte antene" sau în cazul poeziei de mai sus, de cele "două coarne moi de gelatină", extremităţi instrumentalizate de o conştiinţă care caută protecţie în toate formele dure, o materie moale care vrea să se reaşeze în confortabilitatea intimă propriei cochilii, a propriei epiderme: „Adormisem cu cămaşa de piele pe mine, / Nu permite regulamentul, mi-am spus, / Şi m-au ridicat în capul oaselor / Şi mi-au tras-o cu uşurinţă în sus. // Nu m-am mirat că m-au dezbrăcat aşa, fără să mă întrebe, / Aveau şi ei obligaţiile lor, / M-am mirat doar că pielea mea subţire / Se desprinsese atît de uşor. // Rămăsese întreagă, Era o cămaşă sadea, / Dacă ar fi fost puţină lumină / Aş fi putut să cos rîuri pe ea. // Atîta doar că era întoarsă pe dos / Şi eu nu puteam s-o întorc pe faţă, / Atîta doar că nimeni nu se gîndise / Să-mi pună sub pernă un ac şi o aţă." (*Atâta doar,* în vol. *Linia vieţii)* Eul liric nu se conformează „regulamentului", se conduce după propriile legi în lumea în care totul este obligaţie şi filare a intimităţii celuilalt. Nu acţionează violent, stă în expectativă. Sentimentul independenţei este devoalat aici, pentru că oricine ar putea spune ceva în detrimentul fiinţei, orice act îndeplinit de dragul „obligaţiilor" nu va avea un ecou în această formă perfectă, nu va penetra literalmente pielea, eventual o va mototoli, o va „întoarce pe dos". Pentru că frumuseţea şi integritatea umană este doar în adâncimea cărnii, iar urâţenia şi frica stau lipite de os. Aceasta poezie poartă parcă în crevasele sale tragice un strigăt de ajutor, dar unul lipsit de patetism. Dezideratul este acela de a găsi instrumente suficient de rapide pentru a coase acest poem într-

[19] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimităţii*. Traducere, note şi postfaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 14.

o pătură, într-un scut protector. Omul ce trăieşte sub totalitarismul aproapelui, „prada" este pretutindeni, suferinţa adună mulţimile oamenilor cu piei subţiri, jupuite de lipsa încrederii în semni şi a credinţei în salvare: „Mă voi ascunde în mijlocul vostru, / acolo unde nimeni nu mă va căuta, / voi face mecanic gesturile care se fac / şi voi bea otrava care mi se va da." (*Cucuta,* în vol. *Peste zona interzisă*)

Mitul lui *Icar* face parte din aceeasi zonă a miturilor jertfei zidirii, dar cu alte conotaţii decât cele din *Mesterul Manole*. Soarta meşterilor fusese stabilită aprioric, ei trebuind să dispară, pentru ca au îndeplinit mesajul lumii de dincolo. Complexul meşterului care, atingand sublimul, s-a apropiat prea mult de cer şi a căzut, pentru că aripile lui erau prea moi, dar şi cutezanţa prea mare. Motivul lui Icar cu alte cuvinte, este prezent şi aici: meşterii vor încerca să zboare de pe acoperiş pentru a-şi salva viaţa, dar ea li se va frânge odată cu aripile, actul morţii fiind ultima piesă de domino a jocului pus în scenă de forţele divine. Icar si tatăl său Dedalus construiesc, ca şi Manole, o operă care trebuie să dăinuie. Ei s-au născut pentru a crea opera desăvârşită, dar legea nescrisă a marii creaţii include, într-o formă sau alta, apariţia sacrificiului într-o etapă anume a construirii operei. Echilibrarea energiilor, pe care le-a tulburat tatăl, transformă parcursul existenţial al lui Dedalus într-o *golgotă* tragică, Icarus semnificând entitatea sacrificată. Dedalus rămâne aparent în viaţă după zborul din labirint, dar cu atât mai mult pedeapsa capătă dimensiuni de necuprins. Condiţia de *Icar* a artistului este determinată de capacitatea acestuia de a asimila înţelepciunea cunoaşterii temerare profunde, actul sacrificial fiind diferit prin saltul în conştiinţă.

Orice creator sufera de *complexul Mesterului Manole*. Întrebat dacă a atins culmea artei sale, nu va arăta spre opera încheiată, ci va ezita şi va îndemna la aşteptarea unei noi opere, atras de mirajul potenţelor şi al posibilităţilor. Cât din energia sufletească îngheaţă într-o operă? Aproape nimic, şi există senzaţia ca tot ce e mai bun încă nu are *carnea* cuvântului: "Stau într-un zid ca Ana lui Manole, / Numai că eu nu sunt Ana, iar cel ce m-a zidit / N-a visat nimic niciodată. // El m-a închis într-un zid gata făcut, / În propriul său zid de apărare, / Ca să nu fiu nici înlăuntrul hotarelor lui, / Nici în afară. // El visează abia cum la sfîrşit / Şi umblă să mă scoată din piatră seacă, / Dar nu mai ştie unde m-a zidit." (*Legendă,* în vol. *Linia vieţii*) Câteodată ne înspăimântă ideea că nu sentimentele sunt întâmplătoare, ci oamenii care le interpretează. O simplă plimbare prin mulţime îţi dă ocazia vizionării spectacolului întregului arsenal de sentimente. De aceea apare *complexul lui Manole*. Nu vom cunoaşte niciodată sentimentul în mod absolut şi nici nu vom fi siguri că suntem buni actori ai săi. Nu poate exista astfel decat o singură ţară - cea a imperfecţiunii, un Turn Babel al incompatibilităţii: "Descoperisem un nou mod de a ne înţelege, / În ciuda limbilor care s-au încurcat, / Şi terminasem de construit Turnul Babel / Şi era-nalt şi bine aşezat. // Cînd nu ştiu cum, totul a-nceput să se clatine / Şi el însuşi s-a gîndit că e vremea să urce / Spre noi, să-ncurce limbile din nou, / Dar n-a mai avut ce să mai încurce. // Vorbeam din nou cu toţii aceeaşi limbă, / Spuneam acelaşi lucru, vreau să zic, / Iar el se uita liniştit cum scandam acelaşi cuvînt / Care nu însemna absolut nimic." (*Turnul Babel*, în vol. *Linia vieţii*)

Poeta nu menajează sistemul decadent în care supravieţuieşte la limita subzistenţei morale. Îi adulmecă fisurile ideologice, loveşte în impotenţa justiţiară, pe care o demască în versuri strălucind în umbra unei lucidităţi debordante. Un anume ideal nu poate fi realizat în condiţiile exploatării omului de către om, ale inechităţii sociale şi represiunii: "Ce tristă era casa mea ieri / Că de mîine nu voi mai sta liniştită în ea, / Se clatină încet din temelie, / Aproape să se dărîme, / Şi nimeni n-a vrut să ştie. // Azi dimineaţă cînd m-am trezit / Cu

mormanul de pietre pe mine / Toată lumea a-nceput să plîngă, / Dar mie mi se părea bine. // Aveam la cap acelaşi tablou, / Aveam sub coaste acelaşi pat, / Numai acoperişul era un pic mai jos, / Încolo nu era nimic schimbat. / Pînă la prînz au ridicat molozul, / Mai rămăsese doar praful şi pulberea, / Tot mie mi se cuvin." (*Ce tristă era casa mea*, în vol. *Linia vieţii*)

Creaţia Ilenei Mălăncioiu este după cum şi poeta mărturiseşte, un "exerciţiu de salvare", o rampă de evitare a caruselului conducerii totalitariste. Cu ajutorul spiritului său caustic de Casandră, anunţă conspiraţiile în care de obicei puterea şi influenţa sunt concentrate in mod pervers. *Piramida* la costruirea căreia participam nevolnic înainte de '89, îşi face simţite chiar şi acum efectele: se revarsă de sus în jos, de la elită către pleavă, iar un pericol comun tinde să concorde. Comunismul este exploatarea de către cei puternici a celor slabi. Ce sunt *sclavii*? Oameni cu desăvârşire slăbiţi, comprimaţi: "S-a petrecut o crimă, puneţi mîna pe criminal, / Puneţi mîna pe mine, complicele." (*O crimă săvârşită pe strada principală*, în vol. *Urcarea muntelui*) Ce sunt sultanii? Sclavi incitaţi prin excitaţii puternice. Cum sfârşesc *sultanii* şi cum sfârşesc *sclavii*? Violent. Ucişi de propriile forţe: „Construiam un imens monument funerar / cum numai fusese altul, / trebuia să se-ntindă cît tot ţinutul / şi tot înaltul // spre care ridicam cu spaimă ochii / din imensul convoi / unde căram piatra dintr-o parte în alta şi înapoi. // Construiam un imens monument funerar, / era aproape gata cu tot confortul, / mai trebuiau cîteva lucruri neînsemnate / şi fără îndoială mai trebuia mortul." (*Monumentul*, în vol. *Peste zona interzisă*)

În comunism, inegalitatea vine să introducă mediocritate pe acelaşi piedestal cu excelenţa: „Întreg pămîntul era un muşuroi / funicile ieşiseră la soare" (*În drumul furnicilor*, în vol. *Peste zona interzisă*) Mediocrii nu sunt neajutoraţi, ei capătă conştiinţa propriei lor excelenţe, detectează inteligenţa în aproapele lor şi se coagulează în atacurile constante asupra acesteia: „de spaima unei clipe mai senine / ce-n tainã-mi pregăteşte o spaimă mai mare / mă-ntorc peste prăpastia pe care / cu spaimă am trecut-o către tine // un gol imens mă ţine acum deasupra lui / şi mută munţii către care vin / simt marginea prăpastiei pierind / asemeni unui orizont divin // fă un hotar mai sigur între mine / şi între ţărmul tău care s-a dus / vreau să mă apropii fără să te văd / Mi-e frică şi merg ca privită de sus." (*De spaima unei clipe*, în vol. *Ardere de tot*) Această urmărire „de sus" („umărul drept îmi era tot adus / şi-aici parcă mă priveai de sus – *Umblam prin cerul gol*, în vol. *Ardere de tot*) nu este altceva decât o „survolare" a spiritelor elevate, a oamenilor ce ar putea oricând să schimbe opinii şi concepţii privitoare la traiul sub un regim totalitarist. Zborul „uniform obositor" al „păsărilor cu inel la picior", părăsind „locul acela unde nu se mai vede nimic / ca-n pîntecele unui animal incolor // care mistuie lumea şi flămînzeşte" aduce aminte de prigoana comunistă, de acea *bulimie* a informaţiei, menită să satisfacă un complex al puterii. De câte ori mintea umană se scaldă într-un *afect*, şi din ură se îndrăgosteşte de alegere, încremenind în proiect dă naştere marilor tiranii. Pentru că o ideea fixă, cum este cea a utopiei egalităţii asemănătoare traiului în paradis sau între zidurile Turnului Babel poate seduce, poate molipsi. Ideologia este practic o schemă, o idee *mineralizată*, propusă ca idee nu doar pentru o viaţă. Adoptată de un singur individ, afectează popoare întregi, „devorează minţi" şi „stîrpeşte" orice împotrivire: „totul pînă la ultima fiinţă vie / şi pînă la ultima stîncă / în care a fost îngropat un om / şi pînă la ultima cruce / pusă în spatele său / înainte de a se duce / aşteptam cu spaimă să ne vină rîndul / se apropia fantastica oră / spaţiul devora toate lucrurile din el / şi ne uitam neputincioşi cum le devoră". (*Ultima amintire*, în vol. *Ardere de tot*)

O concluzie ar fi pripită, pentru că nu putem vorbi doar în cazul poeziei Ilenei Mălăncioiu de o *dominaţie a complexelor,* a *iritatiilor* de orice fel, dar, nici de o *eliberare de complexe*. *Complexele* sunt prezente pretutindeni unde un nume propriu există în poezie, unde există un personaj căruia acest nume aparţine, om al *antichităţii* (căzut în hybris, încălcând legi ale vremii lui, legi devenite proprii o dată cu credinţa în zei) sau un om al *creştinismului* (sufocat de conceptul de culpabilitate, definit în raport cu existenţa unui *Dumnezeu unic* şi *personal* şi a *păcatului creştin).*Va exista mereu un *complex al Antigonei,* al lui *Richard Inimă de Leu,* al lui *Irod,* al lui *Arthur etc.* Cu toţii ne regăsim într-unul dintre personajele acestea *tragice* şi în *procesele* pe care acestea şi le autodeclanşează "în funţie de exigenţele morale ale vremii admise de erou ca proprii exigenţe morale, de felul cum ajunge acesta să şi le încalce şi de capacitatea lui de a plăti prin suferinţă refacerea echilibrului clătinat prin faptele sale."[20]

Bibliografie

BACHELARD, Gaston, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimităţii*. Traducere, note şi postfaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1999

BACHELARD, Gaston, *Psihanaliza focului*. Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Bucuresti, Editura Univers, 2000

BARTHES, Roland, *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi, Postfaţă de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Echino, 1994

BARTHES,Roland,*Romanul scriiturii*. Antologie, selecţie de texte, traducere şi prefaţă de Adriana Babeţi, postfaţă de Delia Şepeţeanu-Vasiliu, Bucureşti, Editura Univers, 1987

BROWN, Dan, *Codul lui da Vinci*, Bucureşti, Editura Rao, 2004

GIRARD, René, *Violenţa şi sacrul*. Traducere de Mona Antohi, Bucureşti, Editura Nemira, 1995

KALIBANSKY, Raymond;Erwin Panofsky; Fritz Saxl, *Saturn şi melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie şi artă*. Traducere de Miruna Tătaru-Cazaban, Bogdan Tătaru-Cazaban şi Adela Văetişi, postfaţă de Bogdan Tătaru-Cazaban, Iaşi, Editura Polirom, 2002

NOVALIS, *Între veghe şi vis. Fragmente romantice.* Selecţie, traducere, prefaţă, note şi comentarii de Viorica Nicşov, Bucureşti, Editura Univers, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Lumea ca voinţă şi reprezentare*,vol. I, Traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitraşcu, Gheorghe Puiu, proslogion şi cronologic de Anton Adămuţ, Iaşi, Editura Moldova, 1995

MĂLĂNCIOIU, Ileana, *Cronica melancoliei*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1998

MĂLĂNCIOIU, Ileana, *Tragicii greci. Shakespeare, Dostoievski, Kafka,* Iaşi, Editura Polirom, 2001

ORTEGA Y GASSET, José, *Studii despre iubire*. Traducere de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995

SHARP, Daryl; Jung Lexicon, *A primer of Terms and Concepts*, Toronto, Inner City Books, 1991

VON FRANZ, Marie Louisee *The problem of Puer Aeternus*, 3rd edition, Toronto, Inner City Books, 2000

[20] Ileana Mălăncioiu, *Tragicii greci. Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Iaşi, Editura Polirom, 2001, p. 21.

I.L. CARAGIALE ŞI OSTILITATEA FAŢĂ DE MODERNITATE

Drd. Oana SOARE
Universitatea Bucureşti – Paris IV Sorbonne

Preambul

În studiile occidentale din ultimele două decenii, după epuizarea relativă a discuţiilor centrate în jurul binomului modernism/postmodernism, se pune accentul, în special, asupra tensiunilor de tip contramodern care au însoţit procesul modernităţii; de altfel, unele concepte fundamentale ale modernităţii (printre care şi concepţia despre orientarea teleologică a istoriei după vectorul progres) fuseseră puternic zdruncinate de către postmodernism.

Bibliografia franceză, spre exemplu, prezintă fenomenul din perspectivă sociologic-culturală sau sociologic-literară. Filosofi şi istorici precum François Furet, Alain Finkielkraut, Pierre Nora, Pierre-André Taguieff prezintă polemic procesul modernităţii, demitizând noţiunea de progres, privită ca impostură ideologică impusă de Revoluţia de la 1789. Conceptul de „modernitate" este înţeles în special în sens politico-sociologic, ca şi construct impus în mod artificial de un anumit context istoric, orientând imaginarul uman după alte traiectorii. Având ca bornă istorică Revoluţia de la 1789, conceptul de modernitate este asociat, în studiile lui Taguieff sau Touraine unor concepte ca progres, trinomului libertate-egalitate-fraternitate, constructului socio-politic de democraţie şi, inevitabil, practicii votului universal. În plan imagologic, modernitatea ar fi antrenat o raţionalizare a mijloacelor de a atinge un anumit scop, o încredere nelimitată în ideea de progres şi de sens teleologic al istoriei, toate având drept consecinţă latentă, manifestată tardiv, aşa-numita „des-vrăjire a lumii".

Unul dintre principalele puncte de reper pentru studiul nostru îl va reprezenta teoria propusă de istoricul literar francez Antoine Compagnon în două dintre studiile sale, *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii* şi *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes.* Contrar specialiştilor care îşi fundamentează teoriile accentuând dihotomia tradiţie/modernitate, Compagnon inversează perspectiva, considerând spiritul modern sub forma unui tulburător Ianus bifrons. Dacă, printr-o estetică inovatoare, aceste spirite inventează şi legitimează paradigma modernismului, prin ideologie însă, se dovedesc adversarii modernităţii exterioare, formale. Altfel spus, antimodernii ar fi „nişte moderni, încă şi tot nişte moderni fără voia lor"; „[...] antimodernii autentici n-ar fi alţii decât modernii, adevăraţii moderni, cei care nu se mai lasă înşelaţi, care nu-şi mai fac mari iluzii cu privire la modernitate". Pornind de la conceptul propus de Jacques Maritain în lucrarea omonimă din 1922, Compagnon consideră că „epitetul *antimodern* califica o reacţie, o rezistenţă la modernism, la lumea modernă, la cultul progresului, la bergsonism, dar şi la pozitivism. (...) Spre deosebire de marea povestire despre modernitatea dinamică şi cuceritoare, aventura intelectuală şi literară a secolelor XIX-XX s-a poticnit întotdeauna în faţa dogmei progresului, a rezistat raţionalismului, cartezianismului, Iluminismului, optimismului istoric – sau determinismului şi pozitivismului, materialismului şi mecanicismului, intelectualismului şi asociaţionismului, cum spunea întruna Péguy". Conform teoriei sale, caracteristicile spiritului

antimodern ar fi : Contra-Republica, ca figură istorică sau politică; anti-iluminismul ca figură filosofică, pesimismul ca figură morală, sublimul ca estetică, şi, în fine, vituperarea ca figură de stil.

Recitită prin aceste teorii, modernitatea românească poate căpăta noi accente sau perspective, altele decât cele reductibile la binomul tradiţie/inovaţie cu care ne-a obişnuit critica literară. Astfel, gruparea „Junimii" ar fi prima formă conştientă de manifestare a antimodernismului românesc, prin raportarea asumat polemică la generaţia precedentă, cea a Revoluţiei de la 1848. „Teoria formelor fără fond" ar reprezenta, astfel, o particularitate locală în setul de principii al antimodernităţii. În comunicarea de faţă, ne propunem analiza operei lui Caragiale din această perspectivă, insistând îndeosebi asupra publicisticii sale. Caragiale este un antimodern atipic, în cazul său neputându-se regăsi scindarea interioară care caracterizează spiritul antimodern, de raportare dramatică, tragică (a se vedea în acest sens „nebunia" lui Eminescu) la procesul şi timpul modernităţii. Însă Caragiale a ironizat în piesele de teatru şi în publicistica sa principiile fondatoare al revoluţiei franceze (egalitate, libertate, progres, democraţie -„vox populi" etc.), inclusiv implantarea lor factice pe teren românesc. „Teoretician" atipic şi ironic al unui concept la fel de atipic şi de lax precum „moft", refractar oricărei teorii (ar merita comparată publicistica sa cu cea eminesciană), Caragiale se încadrează în profilul antimodern şi prin acest refuz al raţionalizării conceptuale, prin preferinţa pentru transpunerea teoriei în registru dramatic sau în scenariu epic dramatizabil. În cele ce urmează, vom analiza două aspecte ale ostilităţii scriitorului faţă de fenomenul modernităţii: raportarea acestuia la episodul adeziunii sale pro-liberale din anii tinereţii (1870-1877) şi contestarea transplantării pe teren românesc a principiilor şi mizelor Revoluţiei Franceze.

Liberalul dezamăgit

Desigur, aşa cum concluzionează Şerban Cioculescu şi G. Călinescu (şi după ei, cei câţiva istorici literari care au analizat chestiunea), Caragiale a fost, structural, un spirit conservator. Nu neapărat în sensul implicării propriu-zise în politica grupării junimiste (unde nu s-a simţit, de altfel, prea confortabil, iritat de unele pretenţii aristocratice ale membrilor), ci în sensul surprinderii celui mai exagerat şi mai complex tablou al ravagiilor modernităţii în societatea românească. Însă acest spirit nu neapărat conservator, cât ostil modernizării artificiale, pe baze neconsonante cu starea lucrurilor, a fost, mai întâi, un liberal dezamăgit, contrazis de evoluţia liberalismului în societatea de tranziţie a epocii sale. Un antimodern este un modern contrazis, uneori devorat de epoca sa. Fără criza liberală din anii tinereţii, dintre 1870-1877/1878, Caragiale nu ar fi devenit niciodată Caragiale. Liberalismul şi dezicerea de liberalism marchează astfel o etapă *esenţială* în destinul lui Caragiale. Acest episod biografic, descris în câteva rânduri cu o nostalgie ironică, este, aşadar, un episod crucial în evoluţia fenomenului Caragiale şi, poate nu întâmplător, unul dintre puţinele momente în care viitorul scriitor a fost *sincron* cu mişcarea epocii sale. Ulterior, orice realăturare grupului liberal este mai mult sau mai puţin circumstanţială; adversarul unei doctrine poate fi şi prietenul ei, nu neapărat „în părţile esenţiale". Unele articole din *Voinţa naţională,* din 1885, reprezintă reversul sofistic al celor din *Timpul* (spre exemplu, [Revoltă în sec], unde încearcă să demonstreze validitatea alegerilor câştigate de liberali), sau, pur şi simplu, tratează chestiuni generale de civilizaţie, cunoscute de altfel şi în urma unor experienţe personale ([Instrucţia poporului], [Şcoala rurală]); cele din 1895 din *Gazeta poporului,* zgomotos ziar liberal, vor fi nu neapărat pro-liberale, cât pregnant anti-junimiste (*Grămătici şi măscărici, Julica* etc.)

Relativ târziu, în anii maturităţii, în câteva articole din *Epoca* (1896), Caragiale rememorează în cheie jumătate ironică, jumătate nostalgică, episodul crizei liberale din tinereţe. Principiile şi idealurile progresiste pe care le implică, în general, „Revoluţiunea" sunt contestate de Caragiale nu prin vituperare (aşa cum o va face, de pildă, Eminescu), ci prin opusul ei, prin vitriolul ironiei şi auto-ironiei. E drept, personal, scriitorul cunoscuse „Revoluţiunea" într-o formă caragialiană *avant la lettre,* în ridicola şi hilara Republică de o zi de la Ploieşti, o concretizare caricaturală a liberalismului românesc şi, în genere, a modalităţii în care ajungeau să fie contorsionate la distanţă de aproape un secol principiile Revoluţiei Franceze. Nimic mai caragialian (în sensul dedublării fără voie în viitoarea magmă a personajelor sale de comedie) şi în acelaşi timp mai anti-caragialian (în sensul evoluţiei de mai târziu a scriitorului) decât participarea acestuia la această „republică" de comedie bufă, pe care o va şi descrie ca atare în proza *Boborul!*. Ca „unul dintre cei mai aprigi susţinători ai ordinii în Republica Ploieştilor", Caragiale vede cum „poporul martir" este animat de spirit gregar şi devine „bobor", şi cum atât de venerata formă politică a modernităţii capătă o adaptare carnavalescă: „Născută din, prin şi pentru popor, pe la două ceasuri în dimineaţa zilei de 8 august 1870, tânăra republică a fost sugrumată în aceeaşi zi, pe la ceasurile patru după-amiazi. (...) A! sunt sublime momentele când un popor martir sfarmă obedele şi cătuşele tiraniei şi, aruncându-le departe, tare de dreptul său, fără ură, uitând trecutul odios, închină des, dar sincer, pentru sfânta libertate şi – te pupă! O!"[1]. Consemnarea etapelor instaurării „republicii" este parodică, cu efecte de farsă şi comedie bufă. O dată Republica proclamată, „boborul" suveran se duce să petreacă; intervine însă, în cele din urmă, Reacţiunea şi stabileşte *statu-quo*-ul. Descrierea zaiafetului intermediar stabileşte adevărata măsură a lucrurilor şi reflectă atitudinea antimodernă a scriitorului. Principiul sacrosanct al Revoluţiei şi al modernităţii în general, după care „noul" răstoarnă „vechiul", este răstălmăcit în cheie parodic pantagruelică: „Aci, pe iarbă, se-ncinge un zaiafet nemaipomenit în analele celor mai bătrâne republice. Grătarele sfârâie aruncând în aer valuri de miros fierbinte şi gras, ca nişte altare antice pe cari se ard ofrande unui zeu tutelar. Canalele, o dată deschise, nu se mai închid. Boloboacele golite se rostogolesc hodorogind departe, ca nişte ruginite instituţiuni ce nu mai corespund exigenţelor moderne şi, în locul lor, se-mping cu greutate alte boloboace pline, ca nişte reforme pe cari le proclamă spiritul progresist al timpului şi interesele vitale ale societăţii. Ce veselie! ce avânt! ce entuziasm!..." (p. 448). După chef, în timp ce „poporul martir" se retrage „încet-încet, cu ultimii cârnaţi, cu ultimele fleici şi oale", soseşte „un grozav oaspete", Reacţiunea, „cu tot ce are ea mai oribil şi mai hidos", sub forma unui „batalion de vânători". Idealistul contrazis se răzbună prin sarcasm.

Însă, dacă în comediile sale manifestările concrete ale liberalismului, pe care le cunoscuse în această perioadă, se vor răsfrânge în oglinda întoarsă a absurdului şi distopiei, există şi câteva articole în care raportarea scriitorului la tinereţea sa liberală este, cu toate accentele ironice, una nostalgică. O primă formă a nostalgiei se reflectă în evocarea unei prime vârste a liberalismului românesc, când principiile idealist-progresiste nu fuseseră contaminate încă de punerea lor în practică. Spre exemplu, în articolul *Decadenţă*[2] sunt

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, I. Proză literară, ediţie îngrijită şi cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefaţă de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000, p. 446, 448. *Boborul!* a apărut în *Epoca*, II, nr. 310, 21 noiembrie 1896, p. 1-2, cu subtitlul „Din istoria Republicii ploieştene", rubrica „Tribuna liberă".

[2] *Opere*, III, ediţie îngrijită de Stancu Ilin, Constantin Hârlav, prefaţă de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, 2001, p. 599-602; articol apărut mai întâi în *Epoca*, II, nr. 304, 15 noiembrie 1896, p. 1, semnat *Caragiale.*

rememorate întâlnirile liberale de altădată pe un ton ambiguu: „Unde sunt vremurile clasice ale liberalismului român? Unde e sala Slătineanu? Sala Bossel? Circul de la Constantin-Vodă? S-au dus toate ca nişte frumoase legende care au încântat de atâtea ori tinereţile mele”(p. 600). Atunci, în anii de până la 1877, Caragiale ar fi fost „unul dintre cei mai fervenţi spectatori” ai „eroicei opoziţii liberale”, „copilul şcoalei clasice a opoziţiei liberale”. Nu descoperise încă faptul că politica este în primul rând retorică; de aceea se lăsa îmbătat de discurs, care nu presupunea „logică” sau „înţeles”, ci „emoţiune, excitaţiune, iritaţiune!”. Va ajunge, ulterior, să demonteze parodic resorturile acestuia, surprinzând excesul logoreei şi specularea aproape actoricească a reacţiilor auditoriului: „Oratorul trebuie să vină la tribună fioros ca un leu, şi când o striga o dată *Fraţilor!* să mă facă pe mine, fratele lui, să sar din loc. El n-are voie să spună nimic de la tribună; dar trebuie să mă-nfierbânte; să mă asude; să nu-mi dea pas să mai judec; să mă aiurească; să mă clatine fără a mă lăsa să răsuflu; să-mi dea creierii de pereţii capului prin salturi enorme de propoziţii, chiar ilogice, chiar absurde, stupide dacă e nevoie, numai să fie calde şi spontanee, până m-o năuci, până m-o face să scrâşnesc din dinţi şi să strig ca un turbat: sus poporul!”[3] Discursul liberal este parodiat prin reducerea la frazele sale cheie, prin palparea ironică a principiilor sale de bază calchiate după cele ale Revoluţiei Franceze: „«Jos reacţiunea! jos ciocoii! sus libertatea, egalitatea şi fraternitatea! sus boborul!»”.

În această perioadă, în paralel cu „educaţiunea naţională”, şi-o făcea, fără să ştie, şi pe cea estetică, întâlnind pe mulţi dintre „iubiţii mei eroi, pe care am căutat, cu modestele mele mijloace artistice, să-i păstrez pentru posteritate”. Caragiale foloseşte antifraza, ca şi în referirea la „operele mele patriotice, aceste opere menite să ajungă peste puţin uitate cu desăvârşire devenind neînţelese, graţie părăsirii şcoalei clasice a liberalismului”. Fără geniu şi fără trezirea din beţia liberală, Caragiale ar fi fost, probabil, un Rică Venturiano.

O altă manifestare a nostalgiei se întrevede în evocarea perioadei de dinainte de 1848, „când nu erau în ţară nici liberali, nici conservatori: erau numai boieri, ciocoi, târgoveţi şi ţărani” (*Liberali şi conservatori, Opere,* III, p. 176). În general, în discursul antimodern momentul Revoluţiei este resimţit ca unul de ruptură, decupând dramatic un „înainte” iremediabil pierdut de un „prezent” cu marginile cât mai friabile. Uneori, ca la Eminescu, acest dramatic „altădată” îmbracă formele imaginarului medieval. Însă drama lui Caragiale este aceea că nu poate trăi decât în prezent (iată unul dintre posibilele motive ale *exilului* său de la Berlin), cel mult într-un prezent pe care îl face continuu prin actualitatea, reafirmată cu fiecare epocă, a viziunii sale groteşti asupra modernităţii. Ca la toţi junimiştii, momentul de ruptură faţă de trecutul idilic apare o dată cu întoarcerea de la Paris a unor tineri „care ştiau «multă» carte” şi care „voiau nişte lucruri, care poate că nu se potriveau cu starea în care se afla societatea română” (p. 176). Mai mult, ca o ironie la adresa înseşi noţiunii de progres, principiile liberalismului ar fi degenerat o dată cu trecerea timpului. Caragiale sesizează sarcastic distanţa dintre o primă vârstă a liberalismului românesc, cea a generaţiei de la 1848, dominată de exaltare şi iluzie, şi reverberaţiile degradate ale acesteia în epoca cu care era contemporan. Ideea circula în mediile junimiste; şi Eminescu se va referi în publicistica sa la decăderea şcolii liberale. Pentru Caragiale, liberalismul ar fi oricum o doctrină fantezistă, o utopie a unor principii înalte, dar false şi fără nicio reprezentare palpabilă. Privită de Caragiale, aşa cum o face în special în articolul *Toxin şi toxice*[4], Revoluţia de la 1848 pare o

[3] Idem., p. 601.
[4] *Opere,* III, p. 625-629; articol publicat în *Epoca,* II, nr. 331, 15 decembrie 1896, p. 1, semnat *Caragiale.*

epopee exaltată cu accente de operă bufă: „Toxinul a sunat despre ziuă. La glasul lui, s-au deşteptat în grabă tinerii patrioţi adăpaţi la izvoarele europene. Fără să-şi ia rămas bun de la părinţi, lepădându-se cu entuziasm de dreptul de moştenire al privilegiilor, au ieşit din casa părintească; au coborât hotărâţi în piaţă, s-au amestecat cu poporul, care suferise atâta şi au strigat din toate puterile tinereţii: Libertate! Egalitate! Fraternitate! Şi Popa Şapcă binecuvântă mişcătoarea scenă a fraternizării tutulor fiilor patriei. Negura care atâtea veacuri apăsase asupra ţărilor române era spartă: încet-încet, ea trebuia să se risipească pentru a face loc luminii moderne" (p. 625). Doar că, „până la realizarea frumosului vis, trebuia, afară de binecuvântarea lui Popa Şapcă, încă mult".

Pentru junimişti în general liberalismul şi cu atât mai mult devenirea acestuia ar fi un fenomen de degenerescenţă, de involuţie, cu un efect cu atât mai hilar cu cât este adăpat de o retorică avântată, pe de o parte, iar pe de alta, de mentalitatea sau practicile balcanice. „Bătrâne[le] idei generoase" se spijineau pe false premise, ceea ce ar fi favorizat apariţia unor „toxice partide", aşa cum „fermenţii cei mai dulci pot produce toxice primejdioase". Diatriba la adresa reprezentanţilor contemporani ai partidului îl apropie de Eminescu, deşi Caragiale va prefera sarcasmul vitriolant vituperării. Eminescu era un spirit sfâşiat interior de efectele şi contradicţiile modernităţii, Caragiale un sceptic absolut, în perfectă contradicţie interioară cu timpul în care trăia, pe care îl reconstruieşte prin caricatură, proiectându-l sub forma unui spectacol hilar. Cu toate aceste deosebiri de structură, unele rânduri ale lui Caragiale par scrise de Eminescu: „Iată haitele catilinare de politicieni liberali, de diplomaţi de mahala, de vânători de slujbe şi de mici gheşeftari: avocăţeii lătrători, samsaraşi dibaci, toate lichelele şi drojdiile sociale, tinzând să suie sus, cât mai sus – distincţie fără merit, avere fără muncă, pofte fără saţiu – roade minunate ale unei şcoli ce le-a înarmat numai instinctele pernicioase, pândind alegerile şi toate nevoile publice pentru a ciupi pataca; neghiobi fără naivitate, răi fără bărbăţie, urând meritul şi talentul deosebit ca pe nişte vrăjmaşi de moarte"[5].

Dacă „roşiii", „colectiviştii" sunt dispreţuiţi în grup ca „oratori de cafenele, caricaturi de martiri politici, conspiratori de operetă-bufă", raportarea la C. A. Rosetti, „sufletul liberalismului utopic", cu al său „limbaj italo-macaronic" este ambiguă. În opinia lui Caragiale, figura acestuia ar reflecta însăşi hiba principală a liberalismului, adică tendinţa de a gonfla utopic marjele realităţii în virtutea unei doctrine exaltate. Vina lui C.A.Rosetti ar fi tocmai spiritul său fantast, care ar antrena o lipsă de racordare a viziunii cu realitatea; indiferenţa faţă de orice pragmatism ar fiu principala cauză a degradării ideilor progresiste: „Soarta crudă a precipitat rodirea seminţelor pernicioase pe cari le aruncase el cu multă bună intenţie: semănase umanitarism eterat şi liberalism trandafiriu şi i-a răsărit cel mai negru egoism şi cel mai infect ciocoism; semănase crinul democraţiei şi a văzut răsărind mătrăguna colectivităţii" (p. 663). Concluzia cade ca o ghilotină: „Pentru o viaţă aşa de veselă, sfârşitul a fost destul de trist". De altfel, după Caragiale, liberalii din prima generaţie ar fi devenit, cu timpul, conservatori (ceea ce se şi întâmplase, de altfel, cu I.H. Rădulescu, Alecsandri etc.)

Luarea în deriziune a principiilor şi mizelor Revoluţiei Franceze

Doctrina care stă la baza Revoluţiei Franceze găseşte un adversar redutabil în Caragiale, din cel puţin două motive. Primul ţine de adaptarea lor specifică pe teren românesc,

[5] *Toxin şi toxice,* în *Opere,* III, p. 627-628. Sunt numeroase, apoi, articolele în care I.L.Caragiale parodiază imageria politică liberală (v., spre exemplu, *Întoarcerea d-lui C.A. Rosetti în patrie* sau *Crezul patriotic liberal-naţional,* ambele în *Bobârnacul,* 1879).

ducând la o modernizare artificială, forţată; critica lui Caragiale este în acord cu teoria maioresciană a formelor fără fond, după care evoluţia se face pe criterii conservatoare, respectând profilul societăţii. Comediile şi prozele lui Caragiale îngroaşă doar *consecinţele* acestei modernizări; analizând creaţia scriitorului, Ion Negoiţescu propunea termenul de „distopie"; antimodernismul de fond al scriitorului constă tocmai în surprinderea sarcastică a reversului utopiei liberalismului românesc.

Cel de-al doilea motiv ţine de neaderenţa structurală a lui Caragiale la principiile Revoluţiei Franceze în general: conceptele de egalitate sau fraternitate , sufragiul universal, ideea de republică. Caracterul utopic al modernităţii s-ar datora concepţiei eronate că progresul ar fi un rezultat al voinţei şi al unei orientări programatice a istoriei: „Liberalii pretutindeni sunt iubitori de forme frumoase, de fraze şi de formule de senzaţie, filantropi nesocotiţi, considerând progresul omenirii ca o faptă a voinţei individuale, iar nu ca rezultat firesc al mersului omenirii prin scurgerea vremilor; aşa sunt toţi liberalii, şi când zicem liberali, voim să înţelegem aci pe liberalii cinstiţi, născuţi liberali, cari gândesc strâmb şi lucrează astfel după temperamentul lor şi după cum îi taie capul (...)"[6]. Dacă doctrina liberală este contestată ca fantezistă, idealurile Revoluţiei Franceze, în traducerea liberalilor români din epoca sa, primesc echivalente hilare:

„Fraternitate? – gheşeft şi chiverniseală!
Egalitate? – impertinenţa faţă cu distincţiunea, cu meritul şi cu talentul!
Libertate? – bani, insultă şi retevei!" (*Toxin şi toxice,* p. 628).

Citite în cheia tendenţioasă în care au fost scrise (Caragiale era un adept al „tendinţei cu artă", iar opera sa reuşeşte paradoxul de a reda impecabil din punct de vedere estetic unul dintre cele mai tendenţioase şi mai impregnate ideologic mesaje din întreaga literatură română), piesele sale de teatru persiflează aproape întregul set al principiilor modernităţii, transpunându-le, în primul rând, într-un discurs absurd şi un registru aproape cacofonic. De altfel, supralicitarea comicului de limbaj este în consonanţă cu ideea de bază a scriitorului, conform căreia liberalismul ar fi exclusiv o *retorică manipulatoare,* „o urâtă ironie a sorţii": „proclamarea redeşteptării şi emancipării noastre politice a fost semnalul inaugurării celei mai teribile şi înjositoare tiranii – tirania vorbei. Iată cine ne-a stăpânit o jumătate de veac cu ultima cruzime: vorba, vorba umflată şi seacă – legenda. (...) Niciodată gândirea n-are alt vrăjmaş mai cumplit decât vorba, când aceasta nu-i este roabă supusă şi credincioasă (...)"[7]. Personajele sale au deprins această retorică mincinoasă din *presă;* în teatrul său Caragiale va imagina o lume analfabetă cu mintea devorată şi cu discursul stâlcit de *lectura gazetelor* (v. şi articolul *Pâinea noastră cea de toate zilele*).

În *O noapte furtunoasă,* principalul personaj ales să reflecteze diform principiile modernităţii este Rică Venturiano, „studinte în drept şi publicist". Oroarea lui Caragiale (comună cu a celorlalţi junimişti) faţă de ideea votului universal ca principiu al democraţiei se coagulează în discursul nevertebrat şi ilogic al personajului, înţesat de numeroase clişee ale retoricii liberale, discurs pe care îl profera, probabil, şi în „articolele" sale: „Nu! Orice s-ar zice şi orice s-ar face, cu toate zbieretele reacţiunii, ce se zvârcoleşte sub dispreţul strivitor al opiniunii publice, cu toate urletele acelora ce cu neruşinare se intitulează sistematici opozanţi... Nu! în van! noi am spus-o şi o mai spunem: situaţiunea României nu se va putea chiarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea viritabilului progres, până ce nu vom

[6] [Liberalii engleji şi români], *Timpul,* III, nr. 261, 28 noiembrie 1878, p. 1, nesemnat; *Opere,* III, p. 200.
[7] *Lascăr Catargiu,* în *Opere,* III, p. 619.

avea un *sufragiu* universale. Am zis şi subsemnez! R. Vent... studinte în drept şi publicist". Prin acest vot universal, tot în discursul agramat al lui Rică, nimeni nu ar mai putea „mânca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfânta Constituţiune", iar nepunerea sa în practică ar fi „o greşeală neiertată, ba putem zice chiar o crimă". În *O scrisoare pierdută,* Caragiale va reuşi performanţa să persifleze acest deziderat al democraţiei printr-o singură replică, „Eu cu cine votez?", a „cetăţeanului turmentat". Dar şi în aproximarea analfabetă a lui Rică: „Box populi, box Dei". Până să ajungă, într-o situaţie limită (anul 1907), să-l echivaleze cu ţărănimea, conceptul de „popor" rămâne pentru Caragiale o abstracţiune. O vreme, pare a-l reduce la mahalaua analfabetă, sau la „rărunchii naţiunii", adică la „pătura suprapusă" (şi Caragiale se raportează xenofob la clasa liberală, pe care o vede alcătuită din „toată spuma de pe dospeala Orientului poliglot"). Oricum, la o „lume de strânsură" (*Politică şi cultură*). Ar exista, apoi, o elită a spiritului, pe care şi el, ca toţi junimiştii, pariază. De aceea ideea sufragiului universal şi a poporului suveran va fi contestată ca reflectând o simplă utopie a egalitarismului. Antimodernilor din primul val (lui De Maistre, spre exemplu) le repugna susbstantivul colectiv „popor" sau conceptul abstract de „om" ca nereflectând diversitatea realităţii, diferitele forme de existenţă ale respectivei categorii. Şi Caragiale face într-un loc[8] o pledoarie în favoarea elitismului spiritual: „ Cel mai extrem utopist nu şi-ar putea, credem, închipui o lume compusă din indivizi absolut deopotrivă la spirit, o lume în care toţi indivizii să fie egal de talentaţi sau lipsiţi de talent, egal de inteligenţi sau egal de proşti. Mai înţeleg să nu crează cineva că la un moment dat domnul Voltaire poate fi mai de spirit decât toată lumea; oricine, care se simte singur zicând *noi* decât zicând *eu,* are dreptul să se mândrească de concursul anonim ce el îl dă lumii ca să o facă mai de spirit decât celebrul bărbat. Dar ceea ce n-ar fi de înţeles ar fi să-şi închipuie cineva o vreme când, în toată lumea, fiecare să aibă tot atâta spirit ca domnul Voltaire"[9]. Altfel, nu este vorba de un „om" generic, ci de „colectivitatea" atât de clamată de discursurile „roşiilor"[10].

Una dintre cele mai impregnate ideologic piese este *Conul Leonida faţă cu reacţiunea.* Aici Caragiale parodiază alte câteva marote ale imaginarului Revoluţiei, anume pledoaria pentru republicanism şi demonizarea reacţiunii. Un bătrân semi-analfabet, cu mintea înfierbântată de citirea gazetelor liberale, pierde controlul realităţii, pe care o structurează după câteva idei fixe, ajungând, în cele din urmă, la halucinaţie. Caragiale este fascinat de cazurile de nevertebrare intelectuală şi structurală; întreaga piesă este o demonstraţie a modului în care anumite concepte pot acţiona asupra psihicului uman, dezechilibrându-l şi fagocitându-l. Adică, folosind chiar cuvintele personajului: „Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie". În cazul de faţă, este vorba de retorica liberală, din care personajul a selectat inconştient doi termeni cheie: „republică" şi „reacţiune". În lecţia caricaturală de liberalism pe care o ţine în faţa consoartei Efimiţa, primul dintre concepte s-ar sprijini pe câteva principii economice hilare: „mai întâi şi-ntâi că dacă e republică, nu mai plăteşte niminea bir...", „al doilea că fieştecare cetăţean ia câte o leafă bună pe lună, toţi într-o egalitate" şi, nu în ultimul rând, „legea de murături", „adicătele că nimini

[8] În articolul *Câteva păreri* din volumul *Note şi fragmente literare,* 1897; v. *Opere,* III, p. 49-87.
[9] Idem, p. 80. Aceeaşi idee se regăseşte, printre altele, şi în articolul *Politica* [D. P. S. Aurelian a fost...], în *Opere,* III, p. 457-459.
[10] Şi surprinsă în patru ipostaze simbolice hilare (de „femeie slabă (...) cu părul vâlvoi ca o furie palavratică"; „cu reteveiul" în mână; „înghiţind pe nemestecate (...) tunuri, drumuri de fier, hârtii de bancă", sau „dictând legi norodului") în articolul *Monumentul lui Brătianu, Opere,* III, în special p. 646-647.

să nu mai aibă drept să-şi plătească datoriile". Fantoma reacţiunii, evocată de personaj în pledoaria sa, îşi face apariţia în mod neaşteptat, de unde şi aspectul de comedie bufă al scrierii. Este vorba de o confuzie: cu mintea năucită de pledoaria republicană, personajele ajung să halucineze, luând zgomotul spargerii unei petreceri drept intervenţie a poliţiei pentru a înăbuşi o imaginară „revuluţie". Personajului îi vine ideea salvatoare de a căuta consemnarea intervenţiei reacţiunii în ziarele din ziua precedentă: „Leonida (*pierdut*) Nu e revuluţie, domnule, e reacţiune! ascultă: (*citeşte tremurând*) «Reacţiunea a prins iar la limbă ca un strigoi în întunerec, ea stă la pândă, ascuţindu-şi ghearele şi aşteptând momentul oportun pentru poftele ei antinaţionale... Naţiune, fii deşteaptă!» (*cu dezolare*) Şi noi dormim, domnule!".

Persiflarea ascunde uneori, la Caragiale, o auto-persiflare. Piesa are un omolog în publicistica scriitorului în articolul *Reacţiunea*[11]. Aici, scriitorul demontează prin parodie şi analizează resorturile discursului manipulator, politic sau publicistic, pe care le cunoscuse din experienţă proprie, în anii crizei liberale. Primul ar fi recontextualizarea tendenţioasă a conceptului prin plasarea lui în aria bestiarului mitologic: „Un monstru odios, eminamente antipatriotic, antinaţional, antiliberal, - o Plevnă internă! (...) Era neagră; avea sute de capete ca hidra şi mii de gheare de vampir; fugea de lumină şi lucra la întuneric, fără să aibă vreodată curajul opiniilor sale, şi complota cu străinii contra Românismului. Uneori, ea îşi înfingea ghearele în coastele Naţiunii şi, odată călare pe pradă, sugea cu lăcomie sângele şi sudoarea poporului-martir (...)"[12] etc.

Ca şi în piesa de teatru, Caragiale surprinde aici capacitatea unui anumit tip de discurs de a crea un construct, o artficialitate paralelă cu realitatea. Această spaimă auto-indusă de „hidra reacţiunii" ar avea, în acelaşi timp, şi un rol prohibitiv, fiind „sprijinul cel mai pozitiv al patriotismului şi liberalismului meau". Trezirea la realitate, prin sondarea efectivă a existenţei „hidrei", coincide cu debarasarea de discurs şi lepădarea de liberalism, cu tot cu animalul său mitologic ostil progresului: „Dar reacţiunea e tot atât de reală cât sunt de reali grifonul, sfinxul, zmeii şi căpcăunii din basme. Reacţiunea ta nu este decât o vedenie, un *cauchemar* cronic, pe care l-ai contractat, nenorocitule, prăpădindu-ţi creierul şi nervii cu băuturile falsificate ce ţi le-au debitat nişte şarlatani" (p. 613).

Când nu o face punctual, prin surprinderea unui anumit tip de manifestări sau clişee discursive, Caragiale contestă global efectele modernizării, teoria maioresciană a formnelor făr fond găsind în el un adept necondiţionat, chiar şi atunci când scrie la gazete liberale. Aproape explicit, teoria transpare în articolul *Politică şi cultură,* unde Caragiale imaginează societatea românească a epocii sub forma unui vast bâlci, în care aparenţa, imitaţia nefondată iau forme hilar-monstruoase: „La noi n-avem azi decât o strânsură de lume din ce în ce mai mare, mai împestriţată şi mai eterogenă. Această strânsură de năvală, care-şi schimbă fizionomia în fiece zi, care n-are nicio nevoie mai presus de cele individuale, care nu poate avea o tradiţie, şi, prin urmare, în nicio împrejurare unitate de gândire şi de simţire, este departe de a fi ceea ce se înţelege prin cuvintele «societate aşezată». Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bâlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înfiinţat de-a binelea, nimic durabil." (p. 91-92). Prinsă în vârtejul modernităţii adus de 1848, societatea românească ar parcurge o epocă hilară, în care s-ar strădui în van să se reinventeze după alte coordonate, în care s-ar lăsa invadată de forme cărora nu le poate găsi, deocamdată, şi fondul.

[11] *Opere,* III, p. 611-614; apărut mai întâi în *Epoca*, III, nr. 318, 30 noiembrie 1896, p. 1, semnat *Caragiale.*
[12] Idem., p. 612.

Dacă pot anima discursurile, principiile nu reuşesc să creeze şi realităţi, consideră Caragiale de pe poziţiile pragmatismului de tip conservator şi antimodern, dând naştere, cel mult, unor efecte anihilante asupra societăţilor şi mecanismelor care le îmbrăţişează.

Fenomenul modernizării şi, implicit, al imitaţiei formelor occidentale, perceput, de regulă, de junimişti ca unul excesiv, este echivalat de Caragiale cu noţiunea de „moft". Întreaga şcoală a Junimii considera că imitaţia formelor ar fi artificială deoarece nu ar fi generată de trebuinţe reale; pragmatismul mişcării era consonant cu doctrina lui Burke sau Spencer, propunând evoluţia organică, în consonanţă cu profilul societăţii. Astfel, spiritul pragmatic al lui Caragiale, oroarea sa de falsul cu pretenţii şi de modernizarea „de-un capriţ, de-un pamplezir" a rezonat cu ideologia grupării. În *Politică şi cultură,* întreg procesul modernizării româneşti este sintetizat în metafora celor „o sută de ace de gămălie": „O imitare metodică a modelelor şi formulelor existente în lumea civilizată, cum am zice, o contrafacere mai mult sau mai puţin dibace a aparatului material, poate da rezultate similare dacă nu egale, adesea destul de fericite. (...) Fabrici, mine, căi ferate, poduri, vapoare, baloane, armată, fortificaţii – se prea poate: modele sunt destule, formulele gata şi contrafacerea e totdauna sigură de aplauze – Europa e un vast teatru cu o mai vastă clacă: ar fi prea simplu acel ce dă o sută de ace cu gămălie să nu aplaude pe cel de la care ia în schimb o baniţă de grâu. Firește că e mai minunat şi merită mai multă admiraţie acel ce înghite o sută de ace de gămălie fără nevoie decât acel ce de foame mănâncă o baniţă de pâne" (p. 91).

Ca şi pentru Eminescu, şi pentru Caragiale (destul de impregnat de eminescianism în publicistica de la *Timpul*) principala hibă a procesului de modernizare propus de liberali ar consta în ignorarea unui anumit specific naţional, care ar funcţiona după anumite legi secrete, atavice, şi în perturbarea acestuia prin implantul artificial. Pornind de la noţiunea de „moft" şi de la comicul absurd, destructurant, critica literară a cultivat, uneori excesiv, imaginea unui Caragiale nihilist, refuzând uneori să vadă faţa ascunsă a măştii scriitorului. Cel care contestă atât de dur modernizarea nu o poate face niciodată *ex nihilo,* fără o eventuală actualizare a unui background reconfortant, regenerator. Pentru scriitor, în chip aproape neaşteptat, sau, oricum, paradoxal pentru un ins care ales, în ultimă instanţă, exilul, depărtarea, acest fond benefic este cel al tradiţiei, al trecutului organic. Anumite pasaje din publicistica lui Caragiale , cum ar fi unele din articolul *Naţionali-liberali*[13], puteau apărea foarte bine şi sub semnătura lui Eminescu sau Maiorescu: „(...) dânşii (naţional-liberalii, n.n.) au înlocuit limba românească cu acel talmeş-balmeş de păsărească, de care nici până în ziua de astăzi n-am isbutit a scăpa literatura română. De asemenea, printr-înşii ori în urma stăruinţelor lor necumpătate, s-a împovărat ţara cu o mulţime de aşezăminte care nu au deloc a face cu trebuinţele, deprinderile, tradiţiunile, nu au nimic a face cu firea poporului român. În sfârşit, aceşti liberali sunt elementul care a împins ţara spre o dezvoltare cu desăvârşire nenaţională, şi astfel ne-a adus zăpăceala în acre ne aflăm" (p. 174-175).

Această înstrăinare de trecut prin modernizare este resimţită de Caragiale ca o „ruptură", ca o întrerupere bruscă a unui proces evolutiv care stătuse la bazele românităţii materiale şi spirituale. După cum am arătat mai înainte, nostalgia unui trecut patriarhal, localizat înainte de 1848, imposibil de reactualizat, se putea întrevedea într-un articol ca *Decadenţă,* spre exemplu. Sau în programul revistei *Vatra,* intitulat *Vorba de acasă*[14], pe care îl semnează alături de Slavici şi Coşbuc: „S-a rupt oarecum firul vieţii noastre naţionale şi noi

[13] *Timpul,* III, 29 martie 1878, nesemnat; inclus în *Opere,* III, p. 172-175.
[14] *Vatra,* I, nr. 1, [ianuarie] 1894, p. 1-2; *Opere,* III, p. 471-474.

nu mai suntem parcă urmaşii părinţilor noştri, nu continuatorii lucrării lor" (p. 472). Restul articolului este conceput într-un ton mult prea moralizator, la care Caragiale, deşi adera în fond la spiritul care îl anima, se raporta, probabil, cu ironie detaşată.

OSTINATO – ROMANUL SUFERINŢEI ÎMPĂRTĂŞITE ŞI AL RĂZBUNĂRII VISATE

Drd. Liana CRISTEA
Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Romanul Ostinato reprezintă una dintre cele mai complexe şi mai reprezentative expresii ale voinţei de schimbare care anima la acea dată literele româneşti şi în special tânăra generaţie din care disidentul român Paul Goma făcea parte.Nereuşind să fie un succes în ţară, răzbeşte să cucerească lumea din afara graniţelor României. Cartea devine, în mod real, un succes internaţional, cu o presă excelentă, iar Paul Goma este asemuit de mai mulţi recenzenţi cu Soljeniţân. Romanul atrage atenţia prin amploarea construcţiei care pleacă de la unele sugestii dostoievskiene prin miza filozofică, de la James Joyce prin scriitură şi de la Alexandr Soljeniţân prin miza politică.

Cuvinte-cheie: *suferinţă, răzbunare, schimbare, miză filozofică, miză politică*

1.Proiecţia romanescă

Cornel Ungureanu afirma în cartea *La vest de Eden* că „prozatorul nu aparţine generaţiei sale''[1], în raport cu care poate fi considerat „un mutant''[2]. Însuşindu-ne opinia sa, credem că Paul Goma este, până la plecarea din ţară, un membru activ al generaţiei sale, iar *Ostinato* este una dintre cele mai complexe şi mai reprezentative expresii ale voinţei de schimbare care anima la acea dată literele româneşti şi în mod special tânăra generaţie din care Paul Goma făcea parte. Tendinţa de noutate era evidentă şi pregnantă, atât sub aspect compoziţional, cât şi tematic. Sub aspect compoziţional, scriitorul duce dorinţa de înnoire a formei româneşti până la a-şi plasa cartea într-o zonă a experimentului. Convins fiind de faptul că „suntem robii succesiunii''[3], autorul îşi propune, asemenea personajului sau, Ilarie Langa, să iasă de sub tutela temporalităţii şi a logicii printr-o tehnică a simultaneităţii:„să prefacem succesiunea în simultaneitate''[4]

În acest sens sunt utilizate atât procedeele îndrăzneţe ce presupun plecarea de la banala spargere a normelor de sintaxă şi punctuaţie până la dispunerea grafică a limbajului în pagină pentru a susţine imagistic tema, cât şi tehnici din repertoriul clasicizat–dar care fuseseră interzise scriitorului român în vremea realismului socialist, fiind redescoperite cu mare entuziasm- al marii proze a secolului XX, cu rolul de a reda fluxul liber al conştiinţei şi relativismul perceptiv. Cea din urmă metodă vizează schimbarea rapidă a punctului de vedere, suprapunerea şi intersectarea vocilor, prezenţa flash-urilor şi a exprimării ilogice.

Pe lângă teoria simultaneităţii, Paul Goma apelează la noi sugestii epice pe care i le oferă muzica şi visul. În primul rând, valoarea consecinţelor ce decurg din teoriile muzicale pe care Ilarie i le expune pictorului Oscar este mai interesantă şi mai importantă în chiar planul compoziţiei romaneşti, prin folosirea unor tehnici proprii compoziţiei muzicale care evidenţiază în mare măsură caracterul poematic şi contrapunctic al romanului. O a doua

[1] Cornel Ungureanu, *La vest de Eden*, Timişoara, Editura Amarcord, 1995, p. 230
[2] *Ibidem,* p.230
[3] *Ibidem,* p. 236
[4] *Ibidem,* p. 236

alianţă care îl preocupă pe Ilarie Langa este cea dintre proză şi vis, cu precizarea că proza nu trebuie să depăşească visul prin operaţie de ,,epicizare''[5], chiar dacă sunt numeroase paginile în care – contrazicând teoria- dimineaţa, la ,,programul de vise'', deţinutii îşi povestesc visele, ci să-l redea în ,,forma iniţială''[6], adică ,,simultaneizat''. De-a lungul mai multor pagini, se explorează tocmai domeniul visului reflectând dezordinea psihică, suprapunerea de imagini, dar şi unele adâncimi ale subconştientului ce apar în timpul visului, în special al celui nocturn, fără a ocoli, însă, nici visul de zi, reveria.

Într-o convorbire cu Sorin Alexandrescu din 1986, Goma evocă perioada căutărilor sale literare în compania lui Dumitru Ţepeneag:„Prin 1968-69 organizasem cu el [cu Ţepeneag] o discuţie în ,,România literară'' despre construcţia în proză. Scriitorul român este mai curând un povestitor şi construcţia la el este de obicei liniară. Pe noi ne interesa lupta cu ordinea succesivă a discursului, simultaneizarea şi muzicalitatea lui''[7]. Cu toate că era preocupat de înnoirea discursului literar, autorul se folosea încă de ,,pactul ficţional''[8]pentru a transcrie şi a mărturisi abuzurile autorităţilor comuniste: ,,Prima mea carte, Ostinato, am scris-o în România cu intenţia de a o publica acolo. Pentru a trece de cenzură am scris-o într-o formă oarecum parabolică şi, în loc să mă refer la închisoarea <<politicilor>>, m-am referit la o închisoare de drept comun. Artificiul n-a prins: cartea mi-a fost refuzată. M-am hotărât atunci să renunţ la orice stratageme. Cartea următoare, *Uşa noastră cea de toate zilele,* am scris-o prin 1968-69 în România total liberă şi cu convingerea că n-o voi publica-o acolo niciodată. La fel cu următoarea, În cerc, şi altele, publicate numai în Franţa".[9]

Lăsând la o parte afirmaţiile scriitorului, cărţi de genul *Uşa noastră cea de toate zilele* sau *În cerc* sunt redactate într-o manieră mai accentuat parabolică decât Ostinato, ceea ce nu subminează valoarea lor de mărturii. De fapt, în Ostinato, după cum recunoaşte autorul însuşi, parabola are mai mult sensul de stratagemă, de şiretlic sau o substituţie ,,cusuta cu aţă albă'', care din loc în loc se mai şi destramă, motiv pentru care romanul a şi fost interzis sub dictatură.

,,Încercând şi reuşind să rostească adevărul în totalitatea sa''[10], afirma Cornel Moraru discutând despre semnificaţia romanului Ostinato, autorul a fost ,,tentat, în acelaşi timp, de vicleniile rostirii disimulate, nu mai puţin veninoase. Cu toate acestea, ca să apară, romanul a trebuit să apuce calea exilului''[11]

Romanul lui Goma utilizează mijloace moderne si postmoderne care ne aduc aminte adesea, datorită schimbării registrelor, de marii scriitori precum James Joyce sau W.Faulkner, dar şi de Dostoievski sau Kafka, prin intensul itinerariu asupra firii omeneşti. Din punctul de vedere al diversităţii stilistice şi a pespectivei cuprinzătoare asupra vieţii, poate fi definită drept o carte a libertăţii, o carte ce surprinde sensul vieţii, investigând atât destinul omului pe pământ, cât şi mutiplele sentimente ce-l încearcă pe om: fericirea, iubirea, aşteptarea, fragilitatea, gândul la dispariţie, răbdare şi credinţă, trădare şi statornicie, suferinţă şi bucurie.

Paul Goma este un prozator puternic şi profund mai ales prin fibra etică decât toţi prozatorii români contemporani, iar acest fapt în sine, ce nu poate fi contestat de nimeni, a

[5] *Ibidem*, p. 236-238
[6] Ibidem, p.236-238
[7] Sorin Alexandrescu, *Identitate în rupturi.Mentalităţi româneşti postbelice*, Traduceri de Mirela Adascăliţei, Sorin Alexandrescu şi Şerban Anghelescu, Editura Univers, 2000, p. 320
[8] Dialog -Paul Goma. *Despre Ostinato şi altele* (I). [Interviu], în ,,Vatra'', an XXII, n4 (253), 1992, p.13
[9] *Ibidem*, p.13
[10] Cornel Moraru, *Literatură şi detenţie*, în ,,Vatra'', an XXII, nr.255, iunie 1992, p.4
[11] *Ibidem*, p.4

devenit atât de incomod încât a fost exclus consensual din breaslă de către confraţii săi ce au înţeles valoarea scriitorului, contrapunându-i propria biografie cam zgomotoasă. În ciuda faptului că a deranjat şi deranjează pe mulţi prin personalitatea morală exemplară, etalată fără nici un fel de complexe, neştirbită şi aproape intangibilă, autorul faimosului roman Ostinato, apărut simultan în 1971 la editurile Gallimard şi Suhrkamp, a avut şansa unică de a fi publicat la cele mai prestigioase edituri din Europa.

2. Contextul editării

Drumul parcurs de această carte a fost presărat de dificultăţi, refuzuri şi, în cele din urmă, de intervenţia cenzurii. Romanul cu care a ieşit în lume în urmă cu peste două decenii, în 1971, a apărut la editura Univers. Din această ,,carte pentru export'', românii, cu câteva excepţii, nu i-au cunoscut decât titlul şi, eventual, firimituri din ce şi cât s-a transmis la Europa liberă înainte de 1989. Însă, după decembrie 1989, au fost publicate câteva fragmente în revista ,,Viaţa românească''.

Început de scriitor în Bărăgan, unde era deportat şi rescris în etape successive, manuscrisul viitorului roman *Ostinato,* purtând deocamdată titlul *Cealaltă Penelopă, cealaltă Ithaca*, este respins sub pretextul că ,,nu se poate debuta cu un roman, se debutează cu un volum de proza scurtă…''[12]

Ostinato, cel dintâi roman pe care Paul Goma îl va publica la o editură românească, Editura de stat pentru literatura si arta (ESPLA), în 1966, stă la baza carierei internaţionale pe care o va face scriitorul şi la baza unui neobişnuit scandal politic şi literar.

Într-un amplu interviu oferit revistei transilvănene *Vatra,* scriitorul explica destinul aparte a celei de-a doua cărţi. Obligaţia principală era de a scoate de pe ici şi de pe colo, de a modifica şi prelucra în felul următor, de a găsi, altfel spus, o cale de mijloc. Nevrând a recurge la nici un fel de compromis, autorul avertizează: ,,Dacă nu-l publicaţi, trimit manuscrisul în străinătate. Ei au început să râdă. Cum aşa, ce-i asta? Până atunci nu mai auziseră o asemenea ameninţare de la nici un scriitor român, securitatea era sigură, foarte sigură de supuşenia noastră, au râs, au luat-o drept glumă. Ei bine, ei s-au ţinut de cuvânt, n-au publicat manuscrisul dacă n-am făcut modificările, dar m-am ţinut de cuvânt şi eu, nu am modificat nimic şi l-am trimis peste hotare''[13]

Respins de ESPLA, după discuţii întinse de-a lungul mai multor ani, romanul va fi trimis în Germania, la editura ,,Suhrkamp''care îl va lansa în 1971 cu ocazia Târgului de carte de la Frankfurt. Drept urmare, delegaţia română a primit indicaţia să părăsească Târgul, vizita unui ambasador a fost contramandată, dar prima ediţie a cărţii scriitorului român s-a vândut în numai două săptămâni, devenind un fel de ,,carte a lumii''[14] .

În timp ce în străinătate ziarele vorbeau despre apariţia unui nou Soljeniţân, în România asupra autorului au început să se facă presiuni din ce în ce mai greu de suportat. De exemplu, este cu totul reprobabilă poziţia oscilantă a prozatorului Nicolae Breban. Astfel, când acesta era director al ,,României literare'', îi ridică dreptul de a mai semna pentru că ,,tovarăşii au hotărât aşa''. Mai târziu, totuşi, Paul Goma va avea generozitatea detaşării, recomandându-l de două ori pe Nicolae Breban (în 1972 la Gallimard, iar în 1978 la Edition de Seuil) pentru a fi tipărit la Paris. După cum mărturiseşte mai târziu, scriitorul N.Breban i-ar

[12] Dialog-Paul Goma, *op.cit*.,p.14
[13] Vezi *ibidem*.,p.6
[14] Marin Mincu, *Din scrisurile lui Paul Goma*, în ,,Luceafărul'', nr.19, 2000, p.10

fi răspuns cu ingratitudine lui Jean –Pierre Barou, adică aceluia căruia îi fusese recomandat ca mare romancier de către însuşi autorul lui *Ostinato*, să nu mai fie publicat Paul Goma la Edition de Seuil, fiindcă e ,,complet netalentat''.

Contrariat şi vizibil afectat de situaţia creată în jurul scriitorului român, Marin Mincu, într-un articol semnat în ,,Luceafărul'',era de părere că scriitorul n-a greşit prea mult:,,Când un roman este publicat şi are succes în alte părţi, ar trebui să ne bucure pe toţi ceilalţi şi ar fi firesc ca succesul acestuia să se răsfrângă şi asupra noastră, impulsionându-ne să scriem cărţi cât mai bune să intereseze un public cât mai larg. Numai literatura română ar intra în circuitul de valori universale pe care-l râvnim cu toţii. Ar fi normal să ne sprijinim unii pe alţii la editorii pe care-i cunoaştem şi să-i lăsăm pe aceştia să decidă asupra talentului autorilor publicaţi''[15]

În toamna anului 1977, după ce scriitorul sprijinise Charta '77 a disidenţilor din Cehoslovacia, va fi silit să părăsească ţara şi să se stabilească în Franta, la Paris.

3. Titlul

Ostinato este un cuvânt italian ce semnifică ,,încăpăţânare'' şi ,,tenacitate'', iar în muzică indică modul în care trebuie interpretată o piesă pe temelia de neclintit, neschimbătoare a bassului-ostinato.

Continuând seria confesiunilor către revista ,,*Vatra*'', Goma recunoaşte că, deşi n-a făcut vreo şcoală de muzică sau Conservatorul, a deschis urechile în muzică. În casa natală se cânta; prietenii în vizită erau şi ei ,,muzicali'', fiindcă erau învăţători, preoţi sau doar basarabeni. Plăcerea pentru muzică nu era deloc întâmplătoare, căci mama sa ştia să cânte la vioară, iar tatăl la chitară. Completarea cunoştinţelor muzicale se produce în 1960, la Lăteşti, raionul Feteşti, aflat acolo în domiciliu obligatoriu. Acolo, în satul Lăteşti, împreună cu alţi studenţi (Radu Surdulescu, Aurel Păuna) şi cu o familie de bucovineni şi-a făcut studiile muzicale la aşa-numitul ,,Conservatorul doamnei Bratu''. Aceasta făcuse studii de pian şi compoziţie la Budapesta şi Viena, iar acum fusese arestată.

Romanul, care în cele din urmă a căpătat titlul *Ostinato*, a cunoscut în jur de cincisprezece variante. Textul romanului ar fi vrut să fie, nu partitură muzicală, ci muzica însăşi. Deosebirea constă în faptul că textul literar, imprimat, sau doar manuscris, îşi ajunge sieşi; între hârtia cu semne şi receptorul-cititor nu există intermediar, interpret sau mediator. Nu e ca în muzică unde, între compozitor şi ascultător există muzicieni (instrumentişti, cântăreţi, dirijori). Astfel, după spusele autorului, textul ar putea fi perceput ca o piesă în curs de interpretare. Ambiţia mărturisită a fost aceea de ,,anulare a timpului şi de simultaneizare a succesiunii proprie discursului lingvistico-literar şi acustico-muzical''[16.]

Ostinato are ambiţii muzicale, nu doar în tentative de a muzicaliza literatura, ci şi la nivelul construcţiei. Autorul însuşi motivează alegerea: ,,eu am încercat să construiesc, trăgând cu ochiul la formele muzicale – ce, ar fi fost de colea să propun editorilor un roman-în-formă-de-sonată? Sau o nuvelă în-formă-de-rondo? Mai ales că acele forme(structuri) au devenit ale muzicii, însă compozitorii, la rându-le, au tras cu ochiul la arhitectură; iar când zici arhitectură, zici, totuşi, matematice, cum ar fi rostit Dan Barbilian… Iar când eu spun: structuri muzicale, spun Bach; când citesc sau ascult Bach, văd catedrale gotice…''[17]

[15] *Ibidem,* p.10
[16] Dialog-Paul Goma, *op.cit*., p.13
[17] Vezi *ibidem*, p.13

Numit de Flori Stănescu ,,un prooroc al zilelor noastre''[18], disidentul român completează cu noi precizări titlul propriei creaţii. Indicaţia ,,ostinato'' îl avertizează pe interpret că, deşi piesa e structurată pe o singură temă, trebuie să o treacă prin toate fibrele sensibilităţii sale.

Autorul plasează în romanul său existenţa de deţinut a lui Ilarie Langa, iar personajul creat încearcă să spună totul despre detenţie pentru a provoca ieşirea din cerc, din acea lume în care totul este supus încarcerării: existenţa, cuvântul, memoria şi visul.

Romanul este structurat în trei cărţi, fiecare dintre ele având un titlu distinct şi surprinzând evenimente diferite din viaţa protagonistului Ilarie Langa. Partea întâi, cu numele *Prima carte*, se învârte, ca la James Joyce sau la Alexandr Soljeniţân, în jurul celor aproximativ 24 de ore pe care Ilarie Langa le petrece în ,,camera de eliberare''a închisorii, alături de alţi unsprezece deţinuţi. În universul acesta, oamenii vorbesc despre propriile lor biografii şi ,,dosare'', despre Piteşti, Gherla sau despre Canalul unde au lucrat şi despre marile obsesii ale detenţiei (mâncarea, femeile, paznicii, viaţa în libertate). Cititorul este apoi iniţiat în sistemul rigid de roluri al unei celule şi în taina procedeelor de comunicare din închisori (A-Z-ul, codul AFLR sau codul Morse). O discuţie pe care eroul Langa o poartă cu ciudatul pictor Oscar introduce tema creaţiei, cu savante relaţii de extrapolare de la muzică la pictură şi literatură şi cu noţiuni despre acord, canon şi contrapunct. Motivul basului ostinato (adică al temei încercuite de variaţiunile obsedante ale unei partituri) oferă şi el o cheie pentru a descifra ,,naratologia modernă''[19] a cărţii lui Paul Goma. Cartea a doua, intitulată *Rotund,* foarte scurtă, transcrie un fel de coşmar. De fapt, este vorba despre un rezumat strâns, în stare de criză, al tuturor întâmplărilor trăite sau povestite în partea întâi. Este un joc al transparenţei pentru că un sistem ,,ciuruit''de locuri imprecise şi goale se umple, devine expresiv şi coerent dacă e suprapus peste suportul textual al primei părţi. Ultima carte a romanului, *Înapoi din treaptă-n treaptă*, este construită după schema celei dintâi: un interval scurt de timp (câteva ore), în care intră durata detaliată a unor amintiri foarte vechi şi a unor întâmplări prin care Ilarie Langa a trecut imediat după eliberare. Esenţiale sunt în aceste rememorări obsesia mamei şi a camerei în care a murit, obsesia erotică a tânărului, fixat pe amintirea surorii sale vitrege, Teodora, întâlnirea cu Marian Cuşa, romancier, închis şi el ,,la politici''timp de mai mulţi ani.

4.Punerea în pagină

Personajul principal al romanului este Ilarie Langa, un student în anul al-II-lea , la Filologie, ce grăbeşte moartea mamei sale bolnavă de cancer şi este condamnat la 7 ani de închisoare, ca deţinut de drept comun. Sentinţa se va modifica însă, de câteva ori, pentru că, în inchisoare, tânărul va mai fi implicat o dată într-un proces politic şi pentru că va încerca să evadeze de două ori. Ca urmare, Ilarie Langa va rămâne timp de 11 ani la Canal şi în închisoarea de la Jilava, din 1956 până în 1967, când va fi eliberat.

Plimbându-ne prin lumea interioară şi exterioară a detenţiei, autorul se lasă în aparenţă sedus de vorbărie, de glume şi de detalii autobiografice accidentale. Dovedindu-si calitatea de stăpân pe mijloacele sale, el posedă arta de a construi un coşmar credibil în care convieţuiesc victima şi călăul.

[18] Flori Stănescu, *Dialog Flori Stănescu-Paul Goma*, Bucureşti, Editura Vremea, 2008, p.2
[19] Florin Manolescu, *Patimile după Jilava*, în ,,Luceafărul'', nr.4, 1992, p.5

Atmosfera închisorii readuce în mintea celor rupţi de lume semne, vise, mărturii, adică tot ceea ce ţine de o experienţă iniţială, chiar alternând cu pagini de o veselie molipsitoare. Pentru construirea povestirii, autorul surprinde cu ingeniozitate întrepătrunderea trecutului cu prezentul, a realului cu imaginarul, dedus din dialogurile din celulă sau prin revenirile fulgerătoare ale unui vis de iubire. În opinia germanului Siegfried Lenz, reflecţiile, frânturile de amintiri şi monologurile interioare compun o adevărată şi veritabilă ,,cosmogonie a celulei''. Pentru autorul ce nu uită şi nu iartă, este un pretext deosebit de bun în a denunţa abuzurile unui regim politic odios, marcat atât prin interziceri aberante, cât şi prin represiunea brutală a Securitatii. Observată în fiecare parte a romanului şi nu în ansamblu, descrierea detenţiei este densă, concisă, ca şi momentele revelatoare în care lumea de afară comunică cu lăuntricul. În viziunea epică totală din Ostinato, realul nu poate fi separat de posibil, visul de realitate şi nici reînvierea trecutului de grozăvia prezentului.

Eroul se afla într-o celulă, cu mai mulţi deţinuţi, în care evenimentele nu se succed, ci sunt simultane. Între prezentul celulei şi trecutul înspre care îl aruncă un cuvânt, o exclamaţie sau un gest al vreunui deţinut se creează o trecere neîncetată. Astfel, singurele teme sau laitmotive sunt constituite de obsesii: obsesii generale ale închisorii sau obsesii personale ale eroului. Obsesia este în roman ,,singura punctuaţie care-ţi permite să te regăseşti, să pui ordine, să reconstitui să fii co-autor''[20]

Cartea debutează cu o zi obişnuită din viaţa celor privaţi de libertate. Din mijlocul lor răsare glasul celui ce face ca zumzetul celulei să înceteze. E vorba de Ilarie Langa ce întreabă în fiecare dimineaţă ostenit şi tremurând de nerăbdare să audă un altfel de răspuns: ,,Şi cât o mai fi ceasul –ăla, fraţilor?''[21]. Aici, în celulă, solidaritatea în suferinţă şi durere este marcată prin utilizarea afectivă a termenului ,,fraţilor''.

5. Bolgiile Infernului

Starea de detenţie este extrem de minuţios investigată în acest roman cu o formulă epică modernă tăioasă ce sugerează existenţa unui spaţiu închis al scrisului, dar şi al condiţiei umane întemniţate. Romanul încearcă să transpună cele două concepte de limită şi ieşire din cercul recluziunii totale. Ideea de ieşire dintr-un spaţiu concentraţionar nu este una abstractă, ci apelează la concreteţea închisorii din infernul totalitarist: fie că e vorba despre Gherla sau Aiud, fie că e vorba despre închisoarea noastră cea de toate zilele. Scriitorul nu-şi părăseşte personajele sale, ci participă fizic şi moral la coşmarul prin care trec acestea. De fapt, este unul dintre acestea. Îşi manifestă suferinţa faţă de ele, este mai mult sau mai puţin vinovat, dar este, totuşi, mai presus decât ele pentru că are şansa mântuirii: aceea de a scrie. Primul chemat să depună mărturie despre cele întâmplate, scriitorul realizează că nici n-a părăsit încă celula şi deja se confruntă cu uitarea.

Comparativ cu alţii, autorul deţine mai acut memoria suferinţei şi studiază amprentele torturii, reconstituind tortura în toată grozăvia ei, cu toate aversiunile ce o acompaniază şi care

[20] Monica Lovinescu, *Paul Goma şi datoria memoriei*, ,,22'', 1992, p.14
[21] Paul Goma, *Ostinato*, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p.5

par incredibil de gândit şi povestit. De aceea, *Ostinato* se remarcă prin forţa şi credibilitatea celor prezentate, fiind scris de cine trebuia şi când trebuia.

Compromisul şi fascinaţia ,,non-libertăţii'' nu l-au înşelat pe Paul Goma, el având puterea de a merge până la rădăcina răului în încercarea de a-l suprima. Spre deosebire de alţi scriitori români care n-au înţeles că închisoarea era pretutindeni, numai că era o închisoare de o mai mare întindere, Goma introduce la sfârşitul romanului său un personaj care nu-i împărtăşeşte câtuşi de puţin părerea. Este vorba despre scriitorul Marian Cuşa, ce cunoscuse şi el lumea închisorii, dar care nu se hotărâse să scrie. Aşteptarea şi detaşarea erau stările ce-l dominau, căci prin intermediul lui Goma îşi transmite durerea: ,,Voiam să spun că dacă voi, scriitorii, nu scrieţi, acum, despre ce ne doare pe noi toţi, acum, - chiar stângaci, chiar orbiţi de nedetaşare,- nu veţi mai scrie niciodată şi dacă veţi scrie, cândva, atunci nu va mai interesa pe nimeni''[22]. Sau mai transant: ,,…dacă nu scrii acum, când o să scrii? Când o să ţi se dea voie? Dar cine are voie să-ţi dea ţie voie? În afară de tine şi de conştiinţa ta".[23]

6.Teme, motive, obsesii, simboluri

6.1. Celula–ca topos existenţial

Celula este toposul ce domină întreaga carte, dând prilejul unor comentarii ce devin adevărate chei de lectură: ,,…liberarea nu se face din afara înăuntrului în afara adevărată, nu din celulă; trebuie să trec prin purgatoriul curţii…''[24]. Camera de liberare ar fi sinonimă cu un fel de purgatoriu, ce ţine legătura aproape neştirbită cu infernul. Acesta din urmă apare şi înainte, va dura şi după, dar va fi şi unul lăuntric dincolo de zidurile închisorii.

În acest spaţiu, aşteptarea devine insuportabilă, întrucât nu se cunoaşte termenul, iar teama captivilor de a nu mai ieşi vreodată de aici este mai mare decât speranţa că vor fi liberi. Protagoniştii supravieţuiesc prin intermediul memoriei şi al imaginaţiei, având dreptul de a sporovăi şi de a râde în voie, dar mai ales de a visa. Fiecare şi-a creat o fereastră iluzorie cu scopul de a evada în reverie, surprinzând fracţiuni de amintiri, de imagini şi gânduri ce revin obsesiv.

Decizia cea mai chinuitoare este cea a eliberării. Toţi cei de aici se pregătesc pentru o călătorie ce ar putea să nu aibă loc niciodată, iar camera de liberare dobândeşte, treptat, statutul de spaţiu-limită. Umilinţa şi batjocura sunt permanente, dar li se strecoară în minte şi în suflet ideea că vina are semnificaţia crimei. Se lucrează, de fapt, la nivelul conştiinţei, inoculându-li-se sentimentul vinovăţiei nevinovate. Ruşinea, teama, groaza, frica, teroarea alcătuiesc un adevărat repertoriu al coşmarului.

În lucrarea *Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conştiinţa românească*, Ruxandra Cesereanu vorbeşte despre existenţa unor anticamere ale morţii şi ale vieţii (dar ale vieţii a doua, de după detenţie) regăsite în subconştientului personajului Langa. Se identifică în acea anticameră a vieţii tocmai celula de eliberare. Paul Goma optează şi alege ,,o trambulină a purgatoriului, alegându-l simbolic pe Ilarie, ajuns la vârsta răstignirii / învierii christice şi apropiat de vârsta călătoriei danteşti''[25]. Camera de eliberare apare drept un spaţiu dezastruos, fatal, nefast, unde ,,oamenii se vindecă de aşteptare, aşteptând'', viaţa este concentrată în flash-uri , iar timpul cunoaşte posibilitatea dilatării sau restrângerii în funcţie de

[22] *Ibidem*, p. 400
[23] *Ibidem*, p.401
[24] *Ibidem*, p.43
[25] Ruxandra Cesereanu, *Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conştiinţa românească*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998, p.230

necesităţi. Refugiat în trăirile interioare şi automistuit, deţinutul Ilarie caută eliberarea până în cele mai adânci locuri, până în cele mai îndepărtate amintiri: prima eliberare şi unica inocentă a fost naşterea, cea de-a doua este una murdară, pătată şi depravată, coruptă, deoarece este o naştere din mizerie şi infern. Evadarea este înţeleasă şi ca o expulzare din pântecul matern.

Îndârjirea şi încăpăţanarea îl determină pe Ilarie Langa să răzbată din această psihoză. La început, este închis pentru că şi-a ucis mama bolnavă la dorinţa acesteia. Apoi îi este atribuită vina politică, la care se adaugă şi câteva tentative de evadare pentru care mai primeşte încă patru ani de pedeapsă. Întregul său zbucium sufletesc se stabileşte la limita dintre vina morală şi cea politică.

Cunoscând până la capăt răul şi tortura, Ilarie Langa nu se dă bătut în faţa uitării şi a forţei. Camera de liberare ar trebui să aibă rolul unui loc al purificării, al ,,regenerării sufletului''. În realitate, celula este un compartiment al infernului. Toţi deţinuţii suferă de lipsa de ieşire.

Proscrişii acestei lumi nu sunt lipsiţi de umanitate, iar sensurile fenomenului detenţie sunt multiple. Fie că e vorba de viclenie, cruzime şi prefăcătorie, fie că emană omenie, credinţă, bun simţ sau tandreţe. Astfel, celula este centrul acestui mister al sufletului întemniţat.

În viziunea Monicăi Lovinescu, Ostinato nu e numai un roman al închisorii, dar şi unul al imposibilităţii de a nu fi închis. Acţiunea, amintirile, planurile de viitor, visările, toate se situează ca pe o imensă scară din care fiecare treaptă reprezintă o experienţă a unui spaţiu închis.

Bibliografie:

Alexandrescu, Sorin, *Identitate în rupturi. Mentalităţi româneşti postbelice,* Traduceri de Mirela Adascăliţei, Sorin Alexandrescu şi Şerban Anghelescu, Editura Univers, 2000, p. 320

Cesereanu, Ruxandra, *Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conştiinţa românească* ,Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998, p.230

Dialog-Paul Goma. *Despre Ostinato şi altele* (I). [Interviu], Vatra, an XXII, nr.4 (253), 1992, p.13

Dialog-Paul Goma. *Despre Ostinato şi altele* (I). [Interviu], Vatra, an XXII, nr.4 (253), 1992, p.13

Dialog-Paul Goma. *Despre Ostinato şi altele* (I). [Interviu], Vatra, an XXII, nr4 (253), 1992, p.6

Dialog-Paul Goma. *Despre Ostinato şi altele*(I).[Interviu], Vatra, an XXII, nr.4(253), 1992, p.13

Dialog-Paul Goma. *Despre Ostinato şi altele*(I).[Interviu], Vatra, an XXII, nr.4(253), 1992, p.13

Dialog-Paul Goma. *Despre Ostinato şi altele* (I).[Interviu], Vatra, an XXII, nr.4 (253), 1992, p.14

Goma, Paul, *Ostinato*, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p.401

Goma, Paul, *Ostinato*, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p.43

Goma, Paul, *Ostinato*, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p.457

Goma, Paul, *Ostinato*, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p.5

Goma, Paul, *Ostinato*, Bucuresti, Editura Univers, 1991, p. 400
Lovinescu, Monica, *Paul Goma şi datoria memoriei*, ,,22'', 1992, p.14
Manolescu, Florin, *Patimile după Jilava*, în ,,Luceafărul'', nr.4,1992, p.5
Mincu, Marin, *Din scrisurile lui Paul Goma*, în ,,Luceafărul'', nr.19, 2000, p.10
Mincu, Marin, *Din scrisurile lui Paul Goma*, în ,,Luceafărul'', nr.19, 2000, p.10
Moraru, Cornel, *Literatură şi detenţie*, în ,,Vatra'', an XXII, nr.6(255), iunie1992, p.4
Stănescu, Flori, *Dialog Flori Stănescu-Paul Goma,* Bucureşti, Editura Vremea, 2008, p.2
Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden*, Timişoara, Editura Amarcord, 1995, p.230
Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden*, Timişoara, Editura Amarcord, 1995, p. 236
Ungureanu,Cornel, *La vest de Eden*, Timişoara, Editura Amarcord, 1995, p. 236-238

SPECTACOLUL SINGURĂTĂŢII. TEATRALITATE ŞI PERFORMATIVITATE ÎN CORESPONDENŢA LUI ION D. SÎRBU

Drd. Eugen Radu WOHL
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Lucrarea îşi propune investigarea corespondenţei lui Ion D. Sîrbu, din perspectiva teatralităţii, dimensiune capabilă să ofere o un portret al „scriitorului în lume". Născute dintr-o teribilă nevoie de comunicare „cu lumea, cu semeni, cu tine însuţi", scrisorile „bufonului Gary" radiografiază, de fapt, procesul însingurării, prin trecerea de la dialogul imediat la o formă surogat de dialogare prin spectacol. Publicate postum, scrisorile lui Sîrbu deconspiră o spaimă fundamentală a autorului de a fi singur, resort interior ce îl determină să pună în scenă veritabile spectacole pentru fiecare destinatar în parte, pentru a stârni reacţii: aplauze, laude, un răspuns.

Cuvinte-cheie: *singurătate, teatralitate, performativitate, corespondenţă*

1. *Teatralitate şi performativitate: definiţii de lucru*

Concepte cu o istorie relativ recentă, *teatralitatea* şi *performativitatea* şi-au însuşit, de la introducerea lor în sfera culturii şi până acum, o serie largă de definiţii şi nuanţări care fie le apropie (prin raportare la arta teatrului de la care, cel puţin etimologic, se revendică), fie le distanţează ca aparţinând unor domenii culturale distincte, fiecare cu propriile discipline şi cu un limbaj specializat propriu. Raporturile dintre cei doi termeni oscilează între coordonare şi subordonare, accentul fiind pus când pe unul dintre termeni, când pe celălalt în funcţie de spaţiul cultural, ideologie, domeniu de cercetare sau unghi de abordare (estetic, antropologic, filosofic etc.)[1].

Fără a întreprinde o trecere în revistă a manifestărilor teatralităţii şi performativităţii în toate domeniile în care au fost discutate, voi încercat totuşi să ofer o prezentare a acelor puncte de vedere care au marcat evoluţia termenilor, în speranţa că acestea vor sprjini analiza abundentei corespondenţe a lui Ion D. Sîrbu, din perspectiva teatralităţii şi performativităţii.

Teatralitatea este un concept care a ajuns să facă o carieră însemnată în secolul al XX-lea, fiind „împrumutat" şi interpretat de toate sferele culturii: „noţiunea de *teatralitate* se regăseşte în diferite discipline: teatru, antropologie, sociologie, psihologie, business, economie, politică şi psihanaliză (ca să amintim doar câteva) unde termenul este folosit fie în sens metaforic, fie pentru a defini un concept operaţional. Cu toate acestea, la o privire mai atentă, se poate observa că este deseori folosit în moduri contradictorii şi divergente."[2]

Termenul este introdus la începutul secolului trecut de către Nikolai Evreinoff, regizor şi teoretician al teatrului (cunoscut mai ales prin eseul ***Apologia Teatralităţii***, publicat în 1908), care foloseşte noţiunea de *teatralnost* pentru a defini „un instinct pre-estetic, un instinct inerent în toate popoarele şi mult mai fundamental decât organizarea estetică sau

[1] În articolul „The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality" (*SubStance*, vol. 31, nr 2-3, 2002, pp. 201-215), cercetătoarea americană Janelle Reinelt operează o analiză comparativă a evoluţiei raporturilor dintre cele două concepte prin prezentarea principalelor definiţii şi abordări. (n.n.)

[2] Féral, Josette**,** *Foreword* în *„Theatricality", SubStance,* nr.98/99 (volume 31, numarul 2&3, 2002, p.3 (trad.n.)

ritualică a teatralităţii."[3] Spune Evreinoff: „Omul deţine un instinct despre care, în pofida vitalităţii sale inepuizabile, nici psihologia, nici estetica nu au spus deocamdată, nici un cuvânt... Mă gândesc la instinctul de transformare, instinctul de a te opune imaginilor primite fără ajutorul unor imagini create arbitrar în interior, instinctul de a transmuta aparenţe regăsibile în natură, în altceva, un instinct care îşi dezvăluie clar caracterisiticile în ceea ce eu numesc teatralitate...Instinctul de teatralizare, a cărui descoperire am avut onoarea să o fac, poate fi cel mai bine descris ca dorinţa de a fi <<diferit>>, de a face ceva <<diferit>>, de a te imagina proiectat într-un cadru <<diferit>> de cadrul obişnuit al vieţii de zi cu zi. Este unul dintre resorturile principale ale existenţei noastre, a ceea ce numim progres, schimbare, evoluţie şi dezvoltare în toate compartimentele vieţii. Cu toţii suntem născuţi cu acest sentiment în suflet, cu toţii suntem, în esenţă, fiinţe teatrale."[4]

Pe linia deschisă de Evreinoff şi care, chiar de la prima definiţie, scoate *teatralitatea* în afara artei spectacolului de teatru şi îi da un caracter general uman, cercetătoarea canadiană Josette Féral, în celebrul ei studiu ***Teatralitatea. Cercetare asupra specificităţii limbajului teatral***, duce mai departe analiza şi conferă *teatralităţii* un caracter procesual. Prin eliminarea, rând pe rând, a tuturor acelor elemente care păreau indispensabile pentru ca teatrul să existe (actor, spaţiu, obiect, eveniment), cercetătoarea descoperă că „teatralitatea nu pare să ţină de natura obiectului pe care îl investeşte"[5], deoarece cea ce noi numim „teatru" poate exista şi în absenţa acestora. Concluziile ei deci, transpun *teatralitatea* din statutul ei de instinct, de dat uman, şi o definesc ca un *proces vizual* ce aparţine unei „ producţii ce ţine în primul rând de *privire* (s.n.), privire ce postulează şi creează un *alt spaţiu* care va deveni spaţiul altuia – spaţiu ce va fi unul virtual – şi lasă locul alterităţii subiecţilor şi emergenţei ficţiunii. Acest spaţiu este rezultatul unui act conştient care poate pleca fie de la actor (cel care performează) (...), fie de la spectator, deoarece privirea creează un clivaj spaţial unde iluzia poate să apară."[6]

Avem, prin această definiţie oferită de Feral, o teatralitate procesuală care rezidă într-o interacţiune de ordin vizual, „un proces de reperare a subiecţilor în acţiune"[7] care poate ţine atât de cel ce, conştient, se vrea/ştie privit, fie de cel ce priveşte. Acest proces, prin convenţionalizarea raporturilor dintre spectator şi actor, sală şi scenă, transformă spaţiul teatral într-un mediu care *evidenţiază teatralitatea*, care prelucrează conştient acest proces inerent oricărei interacţiuni umane.

Termenul de *performativitate,* generat de spaţiul Anglo-Saxon (fapt ce, nu de puţine ori, îl face intraductibil), are la bază distincţia între *performance* şi *spectacol de teatru,* cel dintâi menit să includă şi alte practici spectaculare decât cele incluse, de regulă, în categoria spectacolelor de teatru. Asociată istoric cu ideea de avangardă, de antiteatru, noţiunea desemnează iniţial „respingerea practicilor teatrale tradiţionale care evidenţiau intriga, personajul şi referenţialitatea, adică principiile aristotelice de construcţie şi noţiunea platonică

[3] Gade, Solveig, „Playing the media keyboard" în ***Performative realism: Interdisciplinary studies in Arts and Media***, edited by Rune Gade, Anne Jerslev, Museum Tusculanum Press, 2005, p. 21 (trad. n.)

[4] Evreinoff, Nikolai**,** ***Teatrul în viaţă***, New York: Brentano's, 1927, *apud.* Esther Farmer, „Comunity development as Improvisational performance: A new framework for understanding and reshaping practice" în *Community Development:Journal of the Community Development Society,* vol. 36, nr. 2, 2005, p. 4, accesat în 31.03. 2011 pe www.eastsideinstitute.org, (trad. n.)

[5] Féral, Jossete, „La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral" în *Poetique,* nr. 75, Seul, septembrie, 1988, p. 350

[6] *Ibidem.*

[7] *Idem.,* p.351

de mimesis."[8] A doua jumătate a secolului trecut duce la o expansiune a termenului care va ajunge să includă o gamă largă se produse culturale: „ritualuri, manifestări sportive, dans, evenimente politice, precum şi anumite aspecte performative ale vieţii cotidene."[9]

Pentru Peggy Phelan, trăsătura de bază a performativităţii este *nereproductibilitatatea, unicitatea* actului performativ: „Unica viaţă a unui *performance* este în prezent. Actul performativ nu poate fi salvat, înregistrat, clasat sau inclus într-o circulaţie a reprezentării *unei reprezentaţii*: dacă acest lucru se întâmplă, el devine altceva."[10] Actul performativ, axat pe actor şi nu pe acţiune (pe corpul actorului, mai precis), este deci un act spectacular singular care, deşi respinge orice formă clasică de convenţionalizare, presupune totuşi un public spectator. *Procesul vizual*, condiţie sine qua non a manifestării teatralităţii este prezent şi în acest caz, însă accentul va cădea pe actant, pe „subiectul în acţiune", care, conştient şi asumat, ghidează *privirea* receptorului, o determină să-i perceapă acţiunea ca pe una voit teatrală. Pe scurt, *performer*-ul atrage atenţia asupra faptului că acţiunea sa nu este una cu caracter obişnuit, ci una ostentativ teatrală. Din acest motiv, pe bună dreptate Jossete Féral observă că „performativitatea este inerentă teatralităţii", dimensiune care „departe de a contrazice teatralitatea, este mai degrabă unul dintre elementele sale (...) una dintre modalităţile fundamentale de manifestare, care îi conferă teatralităţii puterea şi sensul. (...) Performativitatea reprezintă esenţa a ceea ce determină unicitatea fiecărui act performativ; teatralitatea îl ajută să fie recognoscibil şi purtător de sensuri într-un anume sistem de relaţii şi coduri."[11]

2. *Spectacolul singurătăţii. Personajul din spatele scrisorilor*

Pentru spaţiul literar românesc, publicarea postumă a romanelor *Adio, Europa!* (1992) şi *Lupul şi Catedrala* (1995), a jurnalului intim, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (1991), precum şi a vastei corespondenţe întreţinute de Ion D. Sîrbu cu prieteni, colegi şi cunoscuţi a reprezentat fără îndoială o revelaţie şi a contribuit substanţial la transferarea lui Ion D. Sîrbu „din raftul al doilea al bibliotecilor în primul."[12] Alături de operele de sertar – romanele şi jurnalul -, corespondenţa lui Ion D. Sîrbu, atâta cât a fost publicată în volum[13], contribuie substanţial la conturarea „portretului artistului" la diferite vârste şi la înţelegerea resortului interior care i-a generat opera.

Volumele de corespondenţă – ***Traversarea cortinei. Corespondenţă cu Ion Negoiţescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora*** (1994), ***Printr-un tunel. Corespondenţă cu Horia Stanca*** (1997), ***Scrisori către bunul Dumnezeu*** (1998), romanul „epistolar" ***Iarna bolnavă de cancer*** (1998), cele ***12 scrisori exemplare*** strânse în volum de Ion Barbu (2002) – , precum şi alte scrisori publicate în diferite reviste culturale, sunt dovezi ale unei incontestabile„vocaţii epistolare"[14] şi reprezintă veritabile mostre de teatralitate şi performativitate, atât la nivelul

[8] Reinelt, Janelle, *op. cit.,* p. 202 (trad. n.)
[9] *Ibidem.*
[10] Phelan, Peggy, „The Onthology of Performance. Representation without Reproduction" în Philip Auslander (editor), ***Performance. Critical Concepts in Literary and Critical Studies*** , vol. III, London and New York, Routledge, 2003, p.320 (trad. n.)
[11] Féral, Jossete, *Foreword...,* p. 5 (trad. n.)
[12] Ungureanu, Cornel, *Notă asupra ediţiei* sau *Despre tragicul de uzură,* prefaţă la Ion D. Sîrbu, *Iarna bolnavă de cancer,* Bucureşti, Ed. Curtea Veche, 1998, p. 5
[13] Cornel Ungureanu, în sus-citata prefaţă, face şi o trecere în revistă şi o estimare a numărului de scrisori care nu au mai putut fi recuperate. (pp. 5-7)
[14] Oprea, Nicolae, ***Ion D. Sîrbu şi timpul romanului,*** Piteşti, Ed. Paralela 45, p. 145

intrinsec al scrierilor propiu-zise, cât mai ales la un nivel extrinsec, mult mai larg, care permite şi includerea persoanei scriitorului în actul scrierii, act ce presupune obligatoriu prezenţa virtuală a *celuilalt.* „Bufonul Gary", cum era cunoscut Sîrbu pentru prieteni, *înscenează* fiecare scrisoare, o transformă într-un *act performativ,* unic şi nerepetabil, pentru un destinatar/spectator anume. Timpul scrisorilor devine echivalent cu timpul *scrierii,* care este întotdeauna prezentul. Aproape toţi exegeţii operei lui Sîrbu au remarcat caracterul profund teatral al scrisorilor, acesta fiind spaţiul „în care vedem cum arătau hainele de <<bufon regal>> ale lui Ion D. Sîrbu, aici simţim cum calcă, apăsat, cu o vervă mascând o nesfârşită oboseală, cel care râde, căutând şi oferind, cu generozitate, ajutor şi dragoste celor din jur."[15]

Departe de prieteni, exilat în „Craiova-Isarlîk", oraş pe care îl resimte ca pe o provincie fără salvare, permanent urmărit de către Securitate şi ocolit de colegii de breaslă, Sîrbu îşi transferă energiile sufleteşti şi harul povestirii în corespondenţa cu prietenii din ţară şi de dincolo de Cortina de Fier. Pentru ei, pentru aceşti prieteni aflaţi departe, autorul îşi construieşte scrisorile asemeni unor „puneri în scenă", mici fragmente de viaţă menite să prevină instalarea uitării şi să creeze mereu amintiri vii în mintea destinatarilor. Teama fundamentală a autorului, teama de uitare şi singurătate, este resortul care declanşează această intensă nevoie de corespondenţă, „forma mea de a scăpa de singurătatea ce mi se înfige în gât."[16] Plăcerea scrisului este pentru Sîrbu o formă de suplinire a conversaţiei libere, neîngrădite. Ins social de „o jovialitate feroce", „neîntrecut maestru al naraţiunii orale"[17], cum a rămas în amintirea prietenilor, Ion D. Sîrbu consideră dialogul cu ceilalţi, unicul fel „de-a fi în lume." Nu te poţi defini pe tine însuţi ca individ, decât prin relaţia cu ceilalţi: „Invit pe oricine să înţeleagă că esenţa vieţii şi a oricărui progres în lume se face prin nesfârşite drame, prin râs şi plâns, prin duhul teribil de util şi cumplit de obligatoriu al dialogului: cu lumea, cu semenii, cu tine însuţi..."[18]

Teatralitatea corespondenţei lui Ion D. Sîrbu derivă, la un prim şi foarte important nivel, tocmai din această nevoie existenţială de a fi prezent în mijlocul celorlalţi, de a-şi crea un loc în vieţilor lor şi de a-i face martori la propria sa existenţă. Scrisorile, pentru a putea îmbrăca forma unui dialog firesc, trebuie să presupună *a priori* o anticipare a reacţiei interlocutorului, iar în construirea *spectacolelor sale epistolare,* autorul este mereu conştient de „publicul" căruia i le adresează. Scrisorile nu au doar un destinatar în sensul clasic, ele au un destinatar-spectator, prin raportare la care îşi schimbă mereu forma. Sîrbu doreşte „să se facă plăcut adresantului,"[19] iar pentru ca acest lucru să fie posibil, el investeşte energie creatoare în *fiecare* dintre scrisorile pe care le trimite. Deşi repetitive la nivel de conţinut – „expeditorul se repetă, revine constant asupra unor episoade, pentru el, importante şi le înfăţişează într-o lumină diferită, dar pe acelaşi contur bine precizat istoric şi biografic"[20] – *actul performativ* construit în jurul lor este diferit, „singularizat", adaptat fiecărui receptor în parte. După cum

---

[15] Patraş, Antonio, ***Ion D. Sîrbu – De veghe în noaptea totalitară,*** Iaşi, Ed. Universităţii „Al. Ioan Cuza", 2003, p. 243

[16] Ion D. Sîrbu, ***Traversarea cortinei. Corespondenţă cu Ion Negoiţescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora***, Timişoara, Ed. de Vest, 1994, p. 67

[17] Nemoianu, Virgil, „I.D.Sîrbu: Satira şi lirsmul", prefaţă la volumul ***Traversarea cortinei. Corespondenţă cu Ion Negoiţescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora***, Timişoara, Ed. de Vest, 1994, p. 5

[18] Sîrbu, Ion D, „Convorbire cu Nicolae Pop" în volumul ***Atlet al mizeriei,*** Ed. Fundaţiei Culturale "I.D. Sîrbu", Petroşani, 1994, p.51

[19] Oprea, Nicolae, *op.cit.,* p. 145

[20] Cristea-Enache, Daniel, ***Un om din Est. Studiu monografic***, Bucureşti, Ed. Curtea Veche, 2006, p. 308

remarcă şi Antonio Patraş, Sîrbu „schimbă măştile în funcţie de fiecare spectator în parte", excepţie făcând, spune criticul, corespondenţa cu Deliu Petroiu unde Sîrbu renunţă la orice formă de disimulare pentru a realiza „o comunicare autentică, deschisă, sinceră, având ca substanţă existenţa, în toate aspectele ei majore sau mărunte, esenţiale însă pentru înţelegerea omului în lume."[21]

În celelate cazuri însă, ieşirea la scenă a bufonului Gary, alter-ego plin de umor şi auto-ironie, doreşte să atragă atenţia destinatarului-spectator, să-l facă părtaş, subtil, la nişte adevăruri amare, atent ascunse sub masca de comediant. Un exemplu de „înscenare" dintr-o scrisoare către Eta Boeriu este evocator în acest sens: „Să încep cu prima şi cea mai amuzantă din Comediile dell' Anti-Arte, pe care le-am jucat (eu fiind când stupidul Arlecchino, ce se crede Scaramuccia, când un Pantalone ce se crede Dottore)."[22]

Autorul îmbracă conştient costumul bufonului, presimţind parcă faptul că simpla relatare a faptelor, simpla transmitere a unor informaţii personale ar înşela orizonturile de aşteptare ale destinatarilor-spectatori, ca şi cum „interpretul", bufonul, ar fi bântuit mereu de spaima de a rămâne fără spectatori, deci fără raţiunea de a fi. Prin forma lor manifestă de a „invita la un răspuns", la o reacţie care să confirme calitatea reprezentaţiei scenice şi a interpretării actoriceşti, scrisorile lui Sîrbu se conturează tot mai mult ca *spectacole ale singurătăţii* „mascate ingenios în haina verbului sclipitor."[23] Autorul trăieşte cu frica de a fi uitat de ceilalţi şi simte parcă nevoia să-i „ademenească", să-i amuze şi astfel să le provoace un răspuns, o reacţie, fie şi doar „aplauze" pentru spectacolul comic oferit. Ion Negoiţescu, de pildă, îi scrie: „ Noi, aici, te-am citit cu râs şi plâns. Când am fost la Köln acum trei zile şi mi-am ridicat scrisorile, eram singur citindu-te şi râdeam zgomotos ca un nebun, fiind că tu ai un humor nebun în epistolar. Stimatei doamne Lisbeth îi produci mare satisfacţie, când îi scrii sau o aminteşti în scrisori."[24] Într-o altă scrisoare, Virgil Nemoianu îi scrie: „ Scrisorile tale îmi fac totdeauna mare bucurie şi plăcere – adesea le citim cu voce tare în familie şi râdem în hohote."[25]

Pe lângă destinatarul direct, pentru care, cum spuneam, Sîrbu „înscenează" spectacole epistolare, se mai poate observa în aceste scrisori şi un al doilea palier al teatralităţii care, de această dată, se referă la existenţa „în umbră" al unui al treilea destinatar, respectiv ofiţerul de securitate care îi interceptează corespondenţa. Acest privitor care, după cum preciza Jossete Féral, „reperează subiecţii în acţiune" este la rândul lui un factor declanşator al teatralităţii. Ştiindu-se observaţi, expeditorul şi destinatarul deopotrivă consimt la o mascare a discursului într-o formă aluzivă. De această dată, ambii protagonişti „observaţi", prefăcându-se că nu sunt conştienţi de o prezenţă străină, interpretează „un rol" în faţa celui de-al treilea spectator. Deseori, convenţia este întreruptă voit, iar „intrusul" este cu ironie înştiinţat că a fost la rândul lui reperat: „Mă bucur mult că ai primit scrisoarea mea desfăcută (...) Îmi pare bine că se cunoaşte ce îţi scriu, fiindcă eu îţi scriu numai literatură pură, scrisorile mele sunt toate din imediata mea singurătate. Atât. Tu eşti american, eu sunt român, ne iubim; dar e bine ca iubirea asta să fie cunoscută şi la primărie. Am urmat o lungă şcoală de reeducare (tu eşti, în materia asta, un jalnic analfabet), eu ştiu că orice corespondenţă este particulară, secretul ei

[21] Patraş, Antonio, *op. cit.,* p. 245
[22] Sîrbu, Ion D, ***Scrisori către bunul Dumnezeu***, Cluj Napoca, Ed. Apostrof, Cluj Napoca, 1998, p.37
[23] Patraş, Antonio, *op. cit.,* p. 245
[24] Sîrbu, Ion D., ***Traversarea…,*** p.
[25] *Ibidem.,* p. 174

garantat, deci e foarte logic ca ea să fie cunoscută, fiindcă altfel nu am fi în anul Domnului şi al Domnilor, 84."[26]

Acest palier secund al teatralităţii corespondenţei, derivate din conştiinţa de a fi supravegheat, nu reuşeşte, din fericire, să blocheze canalul de comunicare cu destinatarul prim, spectator căruia autorul îi atribuie întotdeauna „un fotoliu de orchestră."

Scrisorile lui Ion D. Sîrbu, expresii paradigmatice „ale intelectualului marginalizat, cu o biografie inevitabil fracturată, sub totalitarism,"[27] conţin o sevă a teatralităţii care permit perceperea lor ca *acte performative,* unice şi irepetabile. Autorul îşi atribuie conştient rolul de bufon şi înscenează cu mare talent *spectacole epistolare* pentru fiecare destinatar în parte. Într-o scrisoare către Virgil Nemoianu, Sîrbu oferă „cheia" de interpretare a propriei sale existenţe: „permiteţi-mi să vă descriu un moment de bufonerie autentică, pe care o folosesc ca un motto simbolic în scrisul şi în destinul meu: într-o arenă goală, un spot de lumină de sus. Intră August-Prostul urmat de director care îl ameninţă şi îi ordonă: <<curăţă murdăria asta că altfel de spânzur!>> August găseşte o măturică şi un făraş; şi exact cum se adună gunoiul, mătură în făraş, dâră după dâră, lumina din arenă. Făraşul devine tot mai plin şi mai strălucitor. A terminat, a adunat şi ultima rază. Acum numai făraşul luminează. August oferă lumina publicului (care râde, râde de prostia lui) nimeni nu vrea să primească lumina din făraş. Vine directorul, zice: <<Înghite-o!>> El înghite lumina, se luminează pe dinăuntru, cade, moare. Vine un alt bufon, **mai mare**, cu alt făraş, îl culege şi-l duce la gunoi."[28]

BIBLIOGRAFIE:

Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* London and New York, Routledge, vol. III, 2003

Cristea-Enache, Daniel, *Un om din Est:* studiu monografic, Bucureşti, Curtea Veche, 2006

Farmer, Esther, *Comunity development as Improvisational performance: A new framework for understanding and reshaping practice,* articol disponibil la www.eastsideinstitute.org

Féral, Jossete, *La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral* în *Poetique,* nr. 75, Seul, septembrie, 1988

Féral, Josette (coordonator), *„Theatricality", SubStance,* nr.98/99 (volume 31, numarul 2&3, 2002)

Patraş, Antonio, *Ion D. Sîrbu – De veghe în noaptea totalitară,* Iaşi, Ed. Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2003

Rune Gade şi Anne Jerslev (editori), *Performative realism: Interdisciplinary studies in Arts and Media*, Museum Tusculanum Press, 2005

Sîrbu, Ion D., *Atlet al mizeriei,* Petroşani, Ed. Fundaţiei Culturale "I.D. Sîrbu", 1994

Sîrbu, Ion D., *Iarna bolnavă de cancer,* Un „roman epistolar" gândit de Cornel Ungureanu, Bucureşti, Ed. Curtea Veche, 1998

Sîrbu, Ion D, *Scrisori către bunul Dumnezeu,* ediţie îngrijită de Ion Vartic, Cluj Napoca, Ed. Apostrof, 1998

[26] *Ibidem.,* p. 281
[27] Patraş, Antonio, *op. cit.,* p. 244
[28] Sîrbu, Ion D., ***Traversarea…,*** p. 267

Sîrbu, Ion. D., *Traversarea cortinei. Corespondenţă cu Virgil Nemoianu, Ion Negoiţescu şi Mariana Şora*, Timişoara, Editura de Vest, 1994

Investeşte în oameni !
FONDUL SOCIAL EUROPEAN
Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013
Axa prioritară 1. Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere
Domeniul major de intervenţie 1.5. Programe doctorale şi postdoctorale în sprijinul cercetării
Contract nr: POSDRU/88/1.5/S/60185: „STUDII DOCTORALE INOVATIVE ÎNTR-O SOCIETATE BAZATĂ PE CUNOAŞTERE”

DOMNUL MARE ŞI TARE – ÎN CĂUTAREA PARADIGMEI PIERDUTE[1]

Drd. Amelia Diana NAN
Universitatea Babeș-Boliay Cluj-Napoca

Schema narativă dezvoltată de Woody Allen în Domnul mare şi tare permite interpretări multiple în contextul distrugerii fundamentale de ordini şi structuri prestabilite, atât la nivel socio-politic, cât şi în plan ideologic şi filozofic. În acest studiu analizăm modul în care textul se pretează unei hermeneuticii contextuale imediate (în raport cu mişcările sociale din America anilor şaizeci), dar şi unei interpretări prin perspectiva prăbuşirii unor modele paradigmatice de filozofie şi gândire occidentală. Studiul porneşte de la un exerciţiu de hermeneutică bazat pe citire textuală şi citire contextuală cu un scop ilustrativ pentru limitele interpretării.

Cuvinte-cheie: *schemă narativă, perspectivă textuală şi contextuală, schimbare*

Premise

Proiectul de față își propune o analiză a povestirii lui Woody Allen, *Domnul mare și tare*, din perspectivă textuală și contextuală, raportând textul direct la schimbările sociale, culturale și ideologice ce au loc în anii '50 – '70 în Statele Unite. Considerăm că abordarea noastră se legitimează prin teoriile critice care susțin o reconsiderare a interpretării textelor din perspectivă contextuală, ca modele determinate și determinante cultural.

> "Literature is not a pure art like music, or a relatively pure art like painting and sculpture. Its medium is not abstract like tones and colors, not inorganic like metal and stone. Instead it uses language which is a social creation, changing over the years with the society that created it. The study of any author's language carries us straight into history, institutions, moral questions, personal stratagems, and all the other aesthetic impurities which the New Critics are trying to expunge." (Cowley în Piper, 1970:46)

Pornind de la „colapsul distincțiilor funcționale dintre estetic și real" (Greenblaut în Veeser, 1989: 8, t.n.A.N.), citirea contextuală nu se vrea o interpretare mimetică, ci propune mai degrabă o grilă hermeneutică construită pe interdependența discursurilor istorice, culturale, sociale, ideologice și politice. Astfel, propunem o citire a povestirii lui Woody Allen prin prisma simptomatologiei perioadei în care aceasta a fost publicată. Textul lui Woody Allen ne permite atât contextualizare de formă cât și de fond: narațiunea este creată în jurul unei crime, respectiv uciderea lui Dumnezeu, și este construită pe rețeta literaturii de consum din acea perioadă.

Despre *Domnul mare și tare*

Domnul mare și tare apare pentru prima dată în 1971 în *New York Times*, urmând ca în același an să fie introdusă în primul volum de proză umoristică al lui Woody Allen, *Getting*

[1] *Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanţat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/77946, cu titlul „Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare".*

Even. Firul narativ este simplu, constituindu-se ca o reacție reducționistă la adresa formulelor *hardboiled fiction* specifice literaturii de consum a vremii.

Kaiser Lupowitz, detectiv privat, este angajat de „o blondă cu părul lung" (Allen, 2007: 93) pe nume Heather Butkiss/ Claire Rosensweig/ Ellen Shepherd să îl găsească pe Dumnezeu. În căutările lui, Kaiser Lupowitz reiterează firul narativ al anecdotei populare bazat pe trei încercări: merge la rabin, la ateu și la Papa. Căutarea sa e întreruptă de un telefon nocturn al sergentului Reed de la Omucideri care îl anunță că a apărut la morgă cineva care corespunde întru-totul semnalmentelor lui Dumnezeu. Pe baza informațiilor adunate în cele trei întâlniri, Kaiser Lupowitz reușește să afle adevărata identitate a femeii care l-a angajat: Ellen Shepherd, profesoară de fizică la Bryn Mawr, iar printr-o simplă deducție logică, reușește să descopere și ucigașul lui Dumnezeu: aceeași femeie care l-a angajat.

Woody Allen cochetează în acea perioadă cu postura de *consemnator* a realității. În plan cinematografic, filmează două *mockumentaries*: *Take the Money and Run* (1969) și *Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story* (1971). *Take the Money and Run* este unul dintre primele filme care subscriu genului de *pseudo-documentar* și reflectă interesul lui Woody Allen pentru pastișa de gen pe care o face și în *Domnul mare și tare* cu romanul detectiv. *Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story* este un film scurt care satirizează administrația Nixon. Este singurul film al lui Woody Allen cu puternice conotații politice. Având în vedere tipul de preocupări artistice ale lui Woody Allen din acea perioadă, ne putem aventura în interpretarea povestirii *Domnul mare și tare* ca simptomatică pentru perioada în care a fost publicată: finalul anilor '60 și începutul anilor '70.

Căutarea în formă

Domnul mare și tare are un fir narativ extrem de simplu livrat într-un ambalaj umoristic specific lui Woody Allen. Alegerea povestirii detective ca gen de pastișat este tributară amplorii pe care o ia consumul de *pulp fiction* și *hardboiled fiction* de către publicul american în perioada de după al doilea război mondial.

> "The veritable explosion of historical detective fiction since 1980 has in itself been one of the more remarkable developments in crime writing. Of course, earlier decades too saw their fair share of this kind of crime fiction." (O'Haen în Bak, 2004: 336)

Povestirea detectivă este consumată pe scară tot mai largă începând cu anii '50 când cărțile devin tot mai accesibile publicului larg (cf. Abbott). Evident că stereotipiile construite în acest gen de ficțiune, în special „bărbatul alb, singuratic, cu simț practic de cartier, prins în zarva haotică a orașului modern" (Abbott, 2002: 12, t.n.) ajung să fie considerate potrivnice 'bunului simț american', subversive și nocive pentru gândirea de masă, fapt ce atrage cenzura impusă de senatorul McCarthy în 1953 (cf. Abbott). În ciuda acestor măsuri, apetitul publicului pentru acest gen de ficțiune este în creștere, iar eroul alb situat la marginea legalității devine paradigmatic pentru societatea americană:

> "In the works of popular, or pulp, fiction, the tough guy saturated the literary market—in particular, the flourishing new paperback industry—resulting in a paradigmatic American type with a palpable gritty appeal and an encompassing influence on the American lexicon with a fresh and inescapably "modern"-sounding hardboiled slang."(Abbott, 2002: 13)

Nu intenționăm sub nicio formă să îi dăm lui Woody Allen creditul lui Cervantes în raport cu romanul cavaleresc, dar recunoaștem o oarecare similitudine în schema de bază a parodierii unui gen de consum.

Femeia fatală, detectivul iscusit învăluit de un nor de fum de țigară, tensiunea sexuală dintre personajele principale sunt clișeistice pentru aceste formule narative, chiar dacă instituționalizarea lor are loc mai târziu, la începutul anilor '80, odată cu Dick Tracey. Woody Allen prelucrează ironic și reducționist aceste stereotipuri, cochetând vădit cu cititorul în pastișarea acestui gen. Personajele sunt creionate superficial, iar *cazul*, deși probabil cel mai dificil contractat vreodată de un detectiv particular, este rezolvat pe nerăsuflate.

Woody Allen își însușește tipul de discurs, *slang-ul* specific povestiri detective, rupându-l des cu referințe erudite. Textul creează, astfel, duble efecte comice rezultate pe de o parte din ironizarea tipului de discurs, iar pe de altă parte din trivializarea unor figuri canonice și a discursurilor filosofice clasice:

> „Am băut o bere la O'Rourke și am încercat să pun totul cap la cap, dar nimic nu avea sens. Socrate se sinucisese – sau cel puțin așa se spunea. Isus fusese omorât. Nietzsche o luase razna. Dacă exista într-adevăr cineva acolo, e al naibii de clar că El nu voia să afle nimeni. și de ce mințea Claire Rosenweig despre Vassar? Oare Descartes avusese dreptate? Oare universul era dual? Sau Kant dăduse lovitura de grație când postlase existența lui Dumnezeu pe bază morală?" (Allen, 2007: 97)

Efectul comic este generat și prin mecanisme de rupere a izotopiei textuale:

„Ca să nu mai vorbesc de femei, care sunt una dintre preocupările mele minore, plasate în ierarhia personală înaintea respiratului." (93)

Satirizarea acidă a practicilor religioase iudaice și catolice își găsește manifestarea în scenele celor două întâlniri ale lui Kaiser Lupowitz, cu rabinul Itzhak Wiseman și cu Papa. Întâlnirea cu rabinul este folosită drept pretext pentru luarea în derâdere a stereotipului evreiesc (practică uzuală pentru scriitorii evrei în general):

> „- Și atunci de unde știți că există? [despre Dumnezeu]
>
> - De unde știu? Ce fel de întrebare-i asta? Aș putea să-mi cumpăr un costum ca ăsta numai cu paisprezece dolari, dacă n-ar fi nimeni acolo sus? Uite, pipăie și tu gabardina asta – cum poți să mai ai îndoieli?" (95)

dar și pentru aluzii puternice la soarta poporului ales:

> „- Cum de știți atât de multe?
>
> - Pentru că suntem poporul ales. Dintre toți copiii Lui, de noi are cea mai mare grijă, și despre asta tare aș vrea să vorbesc cu el într-o bună zi.
>
> - Cât plătiți ca să fiți poporul ales?
>
> - Nu-ntreba.
>
> Deci așa a mers. Evreii plătiseră mult pentru Dumnezeu. Vechea poveste cu protecția. Ai grijă de ei dacă marcă banul. Și, din felul în care vorbea rabinul Weiseman, îi cam storsese." (96)

Trimiterea la zone întunecate și dureroase din istoria comunității evreiești livrate în ambalaj umoristic cu rolul de a atenua afecte negative puternice sunt prezente atât în proza, cât și în filmele lui Woody Allen. Acest mecanism nu îi este specific doar lui Woody Allen, ci mai degrabă întregii comunități evreiești. Conform lui Emanuel Goldsmith, umorul este legat

inextricabil de stilul de viață tradițional evreiesc ce reunește sărăcie, ritualism, intelectualism și înțelepciune. Umorul evreiesc a fost descris ca „umorul spiritual al unui popor care alege să râdă în loc să plângă încontinuu.” (Goldsmith în Ziv & Zajdman, 1993: 15)

Întâlnirea cu Papa este prilej de atac direct al instituției Bisericii catolice, dar și al instituțiilor care se auto-învestesc cu drepturi și puteri bazându-se pe simboluri lipsite de substanță:

> „ – Sigur că există, Lupowitz, dar eu sunt singurul care comunică de-adevăratelea cu El. Vorbește numai prin mine.
>
> - De ce prin tine, amice?
>
> - Pentru că eu am costumul roșu.
>
> - Țoalele astea?
>
> - Nu râde. În fiecare dimineață mă trezesc, îmi pun costumul roșu și dintr-o dată sunt mare sculă. Totul stă în costum, adică, să fim serioși, dac-aș circula într-o salopetă și o jachetă sport, n-aș putea fi arestat din motive religioase.” (100)

Glumele intelectuale și referințele erudite apar peste tot în proza umoristică a lui Woody Allen situând-o într-o zonă de *upper-middlebrow*[2]. Adeseori anecdota erudită ia forma discursului prețios, de suprafață, eșuând prin recurență. Repetarea vizibilă a unei rețete unoristice prin referințe academice sofisticate îi aplatizează efectul tansformând discursul într-unul de paradă mai degrabă decât în unul spiritual. Ca cititori, uneori ne întrebăm de ce grad de erudiție e nevoie ca să poți râde la glumele lui Woody Allen.

Căutarea de fond

O interpretare de fond a textului lui Woody Allen deschide posibilități multiple în alegerea cheii de decriptare. Nietzsche anunță moartea lui Dumnezeu probabil fără să intuiască sau să intenționeze crearea unui precedent de structură ce va putea fi utilizată ulterior de urmași ori de câte ori aceștia au de anunțat dizolvarea unei paradigme sau a unei autorități.

Schema uciderii lui Dumnezeu și asocieri simbolice ale personajelor permit utilizarea succesivă a mai multor grile de interpretare a textului lui Woody Allen, atât prin prisma mișcărilor sociale ce au loc în deceniul de dinaintea publicării, cât și la un nivel mai adânc ce vizează apusul modelului vestic de gândire filozofică.

Căutarea în socio-politic

Anii ’60 au adus schimbări substanțiale în evoluția socio-politică, culturală și ideologică a Statelor Unite. Mișcările sociale din acea perioadă au avut ca țintă distrugerea unui sistem construit pe valori perimate în care generația tânără nu se mai regăsea.

> “the consumer capitalism of the second half of the twentieth century actively encouraged heterogeneous leisure-time behaviour, including actions that rebelled (or appear to rebel) against institutional forces such as ‘patriarchy’ or ‘the State’. ”(Gair, 2006: 16)

[2] *Upperbrow, middlebrow* și *lowbrow* sunt categorii elastice ce se referă la ‘gustul cultural’. *Middlebrow* reprezintă acea zonă a producțiilor culturale accesibile unui public mai larg decât producțiile de elită, *highbrow*. (cf. Kammen, 1999)

Politicile economice, politica externă, instituția tradițională a familiei, discriminările de gen perpetuau practici pe care generația tânără le reneagă fie politic (Noua Stângă), fie ideologic și cultural (contraculturalii).

> "They challenged the integrity and virtue of basic institutions and values that had taken on the cover of American tradition, like the nuclear family, anticommunism, the economic bottom line, and material progress. They questioned just how natural feminine and masculine behaviors were and how much individual merit really determined one's status in America. Some challenged the system; others rejected it and tried to create an alternative culture." (Farber, 1994: 3)

În textul lui Woody Allen, pe care am ales să îl interpretăm simptomatic pentru dinamica socio-politică descrisă mai sus, Dumnezeu e ucis de o femeie. Această schemă face o trimitere primă înspre o citire feministă prim prisma luptei împotriva structurilor patriarhale pre-existente. Mișcarea de emancipare a femeii ia amploare în anii '60-'70. Distrugerea hegemoniei patriarhale, a dominației bărbatului alb de clasă medie, face loc nu doar emancipării femeii ci permite creșterea și exprimarea marginalului. Dumnezeul unic al omului alb este substituit cu un Panteon ce în care își găsesc legitimare minoritățile sexuale, de gen și culturale.

> "In many ways, the most important decade of that revolution was the 1970s, when the "strands" of the 1960s joined with gay liberation, the women's movement, and powerful assertions of the importance of cultural differences in America." (Bailey în Farber, 1994: 181)

Schimbarea autorității culturale prin mișcările sociale de la finalul anilor șaizeci au remodelat și redefinit relațiile rasiale, modele culturale ale generației tinere, statutul femeii, modelul de viață cotidiană, dar și rolul guvernului federal, al politicilor economice și al politicilor militare din Vietnam.

Schemele dominante ale gândirii vestice se dezintegrează pe fondul mișcărilor contraculturale din anii '60. Individul în criză nu mai rezonează cu modelele occidentale de gândire. Deschiderea forțată spre marginal se continuă cu căutarea de repere în culturi adiacente. Atfel, contraculturalii împrumută și chiar își însușesc idei și însemne din cultura orientală, vizibile în toate modele de manifestare, de la modă la artă și la mod de a fi.

Revoluția sexuală din această perioadă nu țintește exclusiv liberalizarea practicilor sexuale propriu-zise, ci e mai degrabă un mijloc de schimbare a pozițiilor de putere. În *Sexual Revolutions*, Beth Bailey susține că revoluția sexuală din America din anii '60 a fost mai degrabă despre legitimarea și înțelegerea rolurilor de gen și a rolului sexualității decît despre permisivitatea relațiilor sexuale în sine.

Din această perspectivă, Dumnezeul guvernator al Statelor Unite în perioada de după al doilea război mondial este fragmentat și remodelat: „ce au reușit să obțină americanii în anii șaizeci a fost să pună capăt unei epoci îndelungate, o epocă întunecată pentru mulți cetățeni, și să înceapă o alta". (Farber, 1994: 4 t.n.)

Căutarea filozofică/ în filozofie

Schema căutării și constatării morții lui Dumnezeu utilizată de Woody Allen este, într-adevăr, tributată lui Nietzsche. În *Știința voioasă*, Friedrich Nietzsche postulează pentru prima dată moartea lui Dumnezeu: "God is dead! God remains dead! And we have killed him" (Nietzsche, 2001: 120). Pierderea lui Dumnezeu ca reper subliniază imperativul substituirii

acestuia cu *supraomul* și deschide drumul existențialiștilor în constatarea lipsei sensului. Uciderea lui Dumnezeu în *Știința voioasă* aruncă asupra umanității povara unei existențe în lipsa valorilor absolute: "Is the magnitude of this deed not too great for us?" (Nietzsche, 2001: 120). Moartea lui Dumnezeu înrădăcinată în nihilism, continuată cu lipsa sensului și a valorilor din filosofia existențialistă au influențat considerabil producțiile literare și cinematografice ale lui Woody Allen. Totuși, uciderea lui Dumnezeu în *Domnul mare și tare* nu trimite înspre o criză spirituală ce atrage după sine imperativul redefinirii sensului și al existenței umane, ci postulează tocmai moartea discursului filozofic tradițional, clasic.

Trivializarea filozofilor canonici în text susține tocmai pierderea relevanței discursului lor în contextul celei de-a doua jumătăți a secolului douăzeci:

> „De Socrate ai scăpat destul de ușor, dar i-a luat locul Descartes, așa că te folosești de Spinoza ca să îl înlocuiască pe Descartes, și când Kant nu se dă pe brazdă, trebuie să scapi și de el. […] Pe Leibniz l-ai tocat, dar nu ți-a ajuns numai asta, știai că dacă cineva dă crezare lui Pascal, erai ca și moartă, așa că trebuie eliminat și el, numai că aici ai făcut o greșeală când ți-ai pus încrederea în Martin Buber. Dar el, păpușă, era slab. Credea în Dumnezeu, așa că tu însăți a trebuit să scapi de Dumnezeu." (Allen, 2007: 101)

Filozofia a fost ucisă de știință: această ipoteză de interpretare își regăsește argumentări directe și pertinente în text. În plan simbolic, textul lui Woody Allen oferă posibilitatea învestirii personajelor cu valențe de concepte: femeia devine *Știința*, Dumnezeu devine *Filozofia* cu sens de discurs filozofic clasic, tradițional, iar bărbatul pentru care s-a comis crima este *individul*, teritoriul de cucerit și de convertit.

> „- Profesoară de fizică la Bryn Mawr. Cea mai tânără persoană care a ajuns vreodată în acest departament. La petrecerea de iarnă te-ai cuplat cu un muzician care se dădea în vânt după filozofie. Însurat, dar asta nu te- a oprit. Câteva nopți în așternuturi și părea să fie dragoste. Dar nu merge pentru că intervine ceva între voi. Dumnezeu. Vezi tu, dulceață, el credea, sau voia să creadă, pe când tu, cu mințișoara ta științifică, trebuia să ai certitudini." (101)

Conotarea femeii-asasin cu atribute 'raționale' și 'științifice' se regăsește și în alte instanțe din text, iar Dumnezeu este mai tot timpul înconjurat de filozofi. În textul lui Woody Allen, argumentele aduse de teologi legat de existența lui Dumnezeu sunt neconvingătoare și total lipsite de credibilitate. Iar printr-o simplă deducție logică împrumutată din sistemul de raționare al lui Kaiser Lupowitz, putem concluziona că, în căutarea divinității, religia eșuează în fața filozofiei.

Prin încărcarea personajului feminin cu valențe științifice și a iubitului ei cu 'slăbiciunea'[3] dată de credința în Dumnezeu, Woody Allen prelucrează stereotipiile de gen în sensul răsturnării poziției de putere. Dezvoltarea intelectuală și rigurozitatea științifică ca atribute masculine în opoziție cu idealismul și subiectivismul feminin nu își mai găsește susținere în contextul răsturnării hegemoniei bărbatului alb.

Insistăm pe înțelegerea utilizării *filozofiei* cu sensul de *discurs filozofic tradițional*, specific filozofiei canonice, perspectivă ce se auto-susține prin finalul textului. Ultimul paragraf rupe isotopia discursului de povestire detectivă ușoară și reiterează tocmai tipul de discurs care a fost ucis:

[3] Omul puternic, *supraomul*, se naște doar în absența lui Dumnezeu. (cf. Nietzsche)

„- Manifestarea universului ca idee complexă, întoarsă înspre sine, spre deosebire de fiinţarea în sau în afara Fiinţei adevărate, e inerent o nimicnicie conceptuală sau Nimicnicie în relaţie cu orice formă abstractă de existenţă sau de-a exista sau de-a fi existat perpetuu, şi nu ca subiect al unor legi fizice de mişcare sau al unor idei despre non-materie, despre lipsa Fiinţei obiective sau a alterităţii subiective." (102)

Prin acest acest artificiu de discurs se insistă pe o *încheiere a pledoariei filozofice* tradiţionale, chiar dacă obiectele şi instrumentele sale continuă să existe şi vor fi preluate şi prelucrate de alte domenii. Diluarea şi extinderea discursului filozofic sunt, evident, abordate şi în text: „Ah, Kaiser, am putea să fugim împreună. Numai noi doi. Să uităm de filozofie. Să ne liniştim şi poate să ne ocupăm de semantică." (102). Aluzia din text e destul de clară: discursul filozofic tradiţional iese din modă şi e înlocuit de tradiţia saussuriană ce influenţează o serie de filozofi şi teoreticieni din secolul XX: Jacques Derrida, Roland Barthes sau Jean Baudrillard. Cunoaşterea lumi devine sinonimică cu interpretarea lumii, iar instrumentele utilizate sunt făurite de semantică, sintaxă şi pragmatică. Iar dacă reluăm interpretarea textului pe baza cheilor interne de decodificare, găsim tot în text primul răspuns la întrebarea *dacă Dumnezeu a murit, ce punem în locul lui?*: *interpretări*.

Concluzii

Schema narativă dezvoltată de Woody Allen în *Domnul mare şi tare* permite interpretări multiple în contextul distrugerii fundamentale de ordini şi structuri prestabilite, atât la nivel socio-politic, cât şi în plan ideologic şi filozofic. În acest studiu, am analizat modul în care textul se pretează unei hermeneuticii contextuale imediate (în raport cu mişcările sociale din America anilor şaizeci), dar şi unei interpretări prin perspectiva prăbuşirii unor modele paradigmatice de filozofie şi gândire occidentală. Uciderea lui Dumnezeu nu e nici religioasă, nici exclusiv filozofică. Ea e simptomatică pentru reacţia individului ce duce la răsturnarea de valori neadaptate schimbărilor de mentalitate ce au loc după al doilea război monidal.

Nu ne hazardăm în a continua şi în a extinde schemele interpretative posibile înspre criza occidentului şi a valorilor sale, înspre criza originalităţii sau spre *decandentismul postmodern*. Structura de ucidere a figurii autorităţii permite, după cum menţionam mai sus, suprapunerea grilei de procesare a textului peste orice incident soldat în distrugerea unei paradigme. Din precauţie hermeneutică alegem să ne limităm la interpretări legate de zona contextuală imediată a textului (Statele Unite, anii '60 – '70) şi la interpretarea acestuia prin cheile proprii de decodificare, prin referinţele directe referitoare la simbolistica personajelor. Altfel, am putea ajunge şi la *moartea autorului* din aceeaşi perioadă, cu singura diferenţă că acesta a fost ucis de un bărbat.

Bibliografie:

ABBOTT, Megan E. – *The Street Was Mine. White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, 258p.

ALLEN, Woody – *Apărarea învocă nebunia. Proză completă*, Trad. Ruxandra Ana, Bucureşti, Humanitas, 2007, 316p.

BAILEY, Beth - *Sexual Revolutions* în Farber, David (ed) – *The Sixties. From Memory To History***,** University Of North Carolina Press, 1994 (179 - 201).
COCHRANE, Arthur C., *The Existentialists and God*, Philadelphia, The Westminster Press, 1956, 175p.
COWLEY, Malcolm - *Criticism: A Many-Windowed House*, în *A Many-Windowed House: Collected Essays on American Writers and American Writing*, ed. Henry Dan Piper (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1970), 246p.
FARBER, David (ed) – *The Sixties. From Memory To History***,** University Of North Carolina Press, 1994, 242.
GAIR, Cristopher - *The American Counterculture*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd, 2007, 241p.
GREENBLATT, Stephen – *Towards a Poetics of Culture* în Veeser H. Aram (ed.) – *The New Historicism*, New York: Routledge, 1989, 336p (1-15).
GOLDSMITH, Emanuel S.– *Sholom Aleichem's Humor of Affirmation and Survival* în Ziv, Avner & Anat Zajdman (ed.) – *Semites and Stereotypes: Characteristics of Jewish Humor*, Westport, Greenwood Press, 1993, 206p (13-29).
D'HAEN, Theo - *Stalking Multiculturalism: Historical Sleuths at the End of the Twentieth Century* (335 - 345) în Bak Hans (ed.), *Uneasy Alliance.Twentieth-Century American Literature, Culture and Biography*, Rodopi, New Yourk 2004, 368p.
KAMMEN, Michael – *American Culture, American Tastes. Social Change and the 20th Century*, New York, Basic Books, 1999, 354p.
MONTROSE, Louise A. - *The Poetics and Politics of Culture*, în Veeser H. Aram (ed.) – *The New Historicism*, New York: Routledge, 1989, 336p (15-37).
NIETZSCHE, Friedrich - *The Gay Science*, trad. Josefine Nauckhoff, Col. Cambridge Texts in the History of Philosophy, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 307p.

EFECTUL PARERGONAL ÎN *CLIPA CEA REPEDE*

Drd. Aurora ȚEUDAN
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Lucrarea își propune o abordare și o analiză simptomatică a romanului lui Sorin Titel, Clipa cea repede, în spațiul și din perspectiva zonelor de umbră ale narațiunii. Zonele de ilizibilitate ale narațiunii se sustrag categoriilor cu care analiza tradițională lucrează. Uneltele sale se dovedesc în aceste spații inutilizabile. Cu toate acestea vorbim de niște spații esențiale din punct de vedere stilistic, care condiționează nu doar forma, stilul narativ, ci și conținutul, la nivelul căruia operează un montaj. Aceste zone țin de amprenta auctorială, nu sunt o prezență ornamentală, ci o dimensiune narativă definitorie. Analiza va urmări funcționalitatea parergonală (în sens derridean) a unor zone ale narațiunii care, ori nu sunt în general abordate, ori, dacă sunt, atunci sunt subsumate unor categorii, minimalizate ca prezență și anulate ca efect vizual.

Cuvinte-cheie: *analiză simptomatică, spațiu, amprentă auctorială, efect parergonal*

Romanul[1] se deschide în afara cadrului într-un timp-spectru, care vine din urmă (dar nu din exterior) ca o supraviețuire și ca o survenire totodată, denunțând convenționalitatea limitelor, lăsând prin aceasta deschisă mișcarea textului și a narațiunii. Când Derrida susține că nu există nimic dincolo de text (*Il n'y a rien hors du texte*) o face insistând că un text nu trebuie și nu poate fi citit altfel decât în și prin propria sa textură, fără referent, fără semnificat transcendental, fără o exterioritate a textului impusă artificial, importată. Fără o exterioritate care se definește opozitiv doar prin raport cu o închidere. Dacă nu există nimic dincolo de text aceasta este pentru că textul nu are limite, pentru că, firește, un text nu se limitează nici la semnul grafic, nici la cartea care îl conține, nici la discursul pe care îl desfășoară.[2] Prin urmare, nici analiza unui text nu trebuie să opereze sau să permită o asemenea închidere. Afirmând că nu există nimic în afara textului, Derrida nu neagă referentul. Paradoxul e doar aparent: *La différance est une référence et réciproquement*.[3] Referentul nu este șters, ci e prins, adus în prezență în text ca diferanță, o prezență a cărei actualizare, a cărei concretizare e mereu amânată, stă sub semnul continuu al venirii iminente. Referentul, la fel ca interpretarea, rămâne în text dar în continuă instabilitate, el nu este o permanență. Opozițiile care rezultă de aici nu sunt stabile. Ele nu se fixează după modalitățile unei logici, ci urmăresc mișcarea fluidă a textului. Ele sunt fără încetare redelimitate, retrasate. Interpretarea, la rândul ei rămâne posibilă fără să riște o înstrăinare a unui text pe care nu-l poate cuprinde niciodată total, pe care nu-l poate controla, dar pe care îl poate prinde și monta prin recadrări succesive.

Romanul lui Titel nu permite o închidere a referenților, ci mizează pe permanenta deschidere și întrepătrundere a narațiunilor pe care le împletește. Prologul are aici aproape rolul unei prefețe, de a pregăti, de a anunța, de a introduce un ritm, de a stabili o mișcare a narațiunii, de a anunța prin narațiunile succesive rămase întotdeauna deschise (dar în același timp și de a amâna) narațiunea propriu-zisă. Prefața, așadar, nu se află nici în text, nici în afara lui. Ea anunță drumul. Ea se detașează de discursul obișnuit, rămânând mereu în

[1] Sorin Titel, *Clipa cea repede*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.
[2] Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990, p. 273.
[3] *Ibid.*, p. 253.

margine. Ea deschide o inadecvare între forma și conținutul discursului. Prefața rămâne întotdeauna un loc-limită, un limb, un liminar, începutul diseminării, al conturării spațiului textului. Prefața creează deja un cadru și deschide un timp. Un timp al narațiunii care, nefiind liniar și continuu, se reconectează, se reașază, se prelungește prin fisură. Un timp maleabil, morfologic, în care imaginile devin aproape un material plastic ce conține organic toată această forță și tensiune temporală, toate reașezările, devenirile și supraviețuirile ce bântuie sau însoțesc spectral, prezentul, clipa. Personajele sunt ele însele un cadru, un parergon al timpului, iar modul în care acestea percep lumea este filtrat printr-o sensibilitate organică, viscerală a acestui timp, într-un soi de vizualitate tactilă care supraviețuiește în și prin imagini.

Însăși interacțiunea dintre personaje creează în interiorul narațiunii montaje spațiale și temporale. Personajul Ana, spre exemplu, care apare în episoade diferite în roman, este un personaj absent, întotdeauna adus în prezență printr-un montaj temporal. Modul în care personajele își rememorează amintirile creează repetate scurtcircuituri la nivel narativ, timpul și spațiul reconectându-se la rândul lor printr-un montaj care le conferă o coerență și o fluiditate organică. Timpul se reînnoadă, spațiul se reînnoadă, cursul lecturii se reînnoadă operând propriul său montaj și optând pentru propriile sale cadre. Începutul romanului propune din start un cadru artificial, ficțional în interiorul propriei ficțiuni, acela al unui vis pe care Ana îl povestește Nușcăi. Ana visează în detaliu nunta părinților săi, nuntă la care este și ea prezentă. Firescului cu care Ana[4] rememorează împrejurările visului, asemenea unui trecut aflat în retenție, Nușca îi opune îndârjirea delimitării, a faptelor adevărate și a faptelor false, a posibilului și a imposibilului, a realului și a ficționalului, acesta din urmă pus sub semnul scornelilor și al înșelăciunii. Pentru Nușca limita dintre posibil și imposibil e insurmontabilă. Pentru Ana, simpla capacitate a unui lucru, a unei imagini de a părea adevărată, de a se comporta ca și cum ar fi adevărată pentru că vine dintr-o zonă reală păstrată de memorie, face ficțiunea egală cu realitatea, ba, mai mult, nedelimitabilă de realitate. Un verdict venit din partea unui personaj care el însuși este la rândul său repovestit, re(în)cadrat, nimic mai mult decât o ficțiune în interiorul ficțiunii. ”- Erau locuri cunoscute ori necunoscute acelea prin care umblați, domnișoară? - Cunoscute, spuse domnișoara Ana. Și nu eram cine știe unde. Eram chiar în satul meu, în care m-am născut și am copilărit. Numai că toate cele din jur nu erau așa cum le știam, ci altfel. Ulițele și casele pe lângă care treceam îmi erau cunoscute și totuși parcă atunci le-aș fi văzut pentru prima oară... (...) - Și nu v-ați gândit, întrebă Nușca mirată, că la nunta *aceea* nu aveați cum să fiți? Că toate nu erau decât scorneli și înșelătorii, nimic nu era adevărat? - Ba erau adevărate! spuse domnișoara Ana. Așa arăta de parcă ar fi fost adevărate. Nu-i totuna oare?”[5]

Memoria, la fel ca narațiunea, lucrează prin montaj, în anacronism, pentru că ea decantează și reconstruiește – sau și mai bine – reconfigurează timpul. Relația dintre istoria personajelor și memorie este automat trecută prin filtrul inconștientului și a dimensiunii sale inerent anacronice. Episoadele narațiunii titeliene se înscriu în aceeași formulă a unui montaj anacronic în care timpul nu e linear și cronologic, ci stratificat, cu reveniri și estompări neașteptate care tulbură, bruiază fluxul continuu al narațiunii. Recuperarea acesteia, cu geografia sa instabilă și fluidă se face doar prin montaj. Personajele și narațiunea titeliană sunt

[4] Ana este un personaj prins mereu între cadre, prins și redat doar prin intermediul unor narațiuni ale altor personaje, conturându-se în spațiul în care acestea se întâlnesc, se suprapun sau se despart, între real și ireal, memorie-vis-ficțiune, viață și moarte, prezență-absență.

[5] Sorin Titel, *Op. cit.*, p.7.

prinse într-o mișcare de continuă recadrare, demontare a cadrelor și remontare succesivă. Existând doar prin forța de manifestare a cadrelor care le aduc în vizibilitate, personajele se vor contura demontându-le, vor intra în vizibilitate deplasându-se între cadre și, în acest fel, deplasându-le. Casa mătușii domnului Tiberiu cu toate obiectele ei care, ca un organism viu, se multiplică, amenințând să sufoce viața locatarilor, îl fascinează pe domnul Tiberiu într-un mod ce întotdeauna restabilește un circuit direct între copilăria sa și maturitate, invadându-i prezentul mereu cu aceeași forță a timpului retrăit, reactualizat și care se prelungește dincolo de perioada vizitelor sau ședерii sale acolo. La fel, pentru domnul director, grădina păstrează o viață inepuizabilă, organică, capabilă să se perpetueze la nesfârșit. Perioada în care, fascinat de grădină, devine aproape morfologic integrat în acest organism va sfârși într-un impas, într-o criză. Imaginile pe care grădina i le oferă reprezintă nu doar o realitate stratificată, ci și un timp stratificat.

Registrele spațiale și temporale devin confuze, amestecate, pulsul vieții domnului director se împletește cu pulsul grădinii, iar acesta îl atrage inițial prin promisiunea unei neîncetate reveniri, dar îl sperie ulterior prin conștientizarea unui abis temporal care se află în chiar miezul acestei reveniri și acestor imagini: ”Iată însă că, de un timp încoace, îl cuprindea tot mai des un fel de nemulțumire. Nu mai era în stare să se bucure ca altădată de toate cele ce-l înconjurau, de aici venea toată amărăciunea! Îl năpădea, uneori, o foarte stranie indiferență, de parcă grădina ar fi încetat, pe nesimțite, să-i mai aparțină. Între el și merii și cireșii lui – singur îi pusese în pământ și-i altoise, îi văzuse crescând și dând cele dintâi roade – părea să se pună o perdea străină; uneori o ceață ușoară și transparentă, alteori tot mai deasă, mai greu de trecut, care îl despărțea, sau în tot cazul încerca să-l despartă, de grădina lui dragă. Se învălmășeau toate, grădina începea să-și piardă contururile precum și reperele ei sigure: se trezea ducându-se spre fundul grădinii ca să culeagă pere, acolo unde nu erau decât nucii bătrâni și uriași, sau o apuca pe o potecă spre un cireș care nu mai exista de multă vreme.”[6] Apatia pe care o manifestă față de natură și față de grădină în general vine dintr-un reflex de a se proteja față de această emergență a unui alt timp, imposibil de controlat, un timp care amestecă registrele, care îi poate reda anii trecuți dar în același timp nu încetează să curgă, să se desfășoare. Domnul director încearcă să se apere de un asemenea timp care, a înțeles el, înseamnă inevitabil și propria moarte, propria aneantizare. Finalul romanului, în care domnul director e în sfârșit convins să fie dus la un doctor, iar în timp ce trăsura se întoarce spre casă, registrele temporale încep să se tulbure, e ilustrativ în acest sens. Domnul director începe să observe peisajul din jur, moment în care imaginile devin tot mai puternice, tot mai aglomerate, ritmul percepției devine tot mai aglutinat. În fața acestor imagini, nu doar domnul director, ci însuși cititorul se regăsește în fața unui timp organic, mobil, care întâi dezorientează, după care se desface, se ramifică, limpezind tot mai tare conexiunile.

Alunecarea dintr-un cadru în altul devine imperceptibilă, traiectoriile temporale se reînnoadă, iar peisajul pe care îl percepe acum domnul director devine peisajul actualizat al copilăriei, pe care domnul director nu doar îl rememorează, ci îl recuperează, îl străbate printr-o nișă temporală. Trecerea așadar dintr-un timp și spațiu al bătrâneții, al prezentului și al sfârșitului vieții într-un timp care conține simultan toate dimensiunile temporale, amestecând, fără să intre în contradicție, toate vârstele personajului, nu se face într-un registru simbolic, ci într-un registru anacronic, în care timpul și spațiul nu devin simbol, ci se deschid, se stratifică, se recadrează prin intermediul fisurilor prin care imaginea, funcționând ca simptom, ca bruiaj

[6] Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 93.

în linearitatea și coerența spațio-temporală, asigură un flux temporal continuu. Timpul este într-o continuă reașezare în care spectrele trecutului survin în prezent, reconfigurându-l în permanență. ”Și totuși, într-o zi, caisul uscat și pus în foc să ardă – ieșise foarte de dimineață, în grădină, soarele abia răsărise, o dimineață senină, strălucitoare și blândă – se ivi din nou, mai mare îi fu mirarea, la locul lui, în mijlocul grădinii, cu crengile lui gălbejite și sterpe! Un fel de nălucă ciudată a acelui cais aruncat în foc odinioară, făcut de multă vreme cenușă și scrum…”[7]

Episoadele descriptive se păstrează în însuși interiorul narațiunii într-o zonă de indeterminare. În mod deliberat, autorul nu clarifică limitele, nu specifică și nu indică deloc cadrele. Acestea, la fel ca în episodul final al morții domnului director, sunt fluide, se rearticulează și se întrepătrund fără a intra însă în alte formațiuni identificabile, delimitabile, concrete. E o modalitate – nu neapărat programată – de a dejuca interpretări cu cheie, care caută corespondenți ficși și răspunsuri exacte. Episoadele non-narative nu au o miză simbolică, ci una simptomatică. Forța lor ține de o vizualitate narativă care nu blochează imaginea, ci o fluidizează, o deschide temporal. De aici și impactul atât de puternic și picturalitatea acestor descrieri: ele deschid imaginea nu doar spațial, ci în toate stratificările și sedimentările sale temporale și prin urmare categoriile care ar încerca să le delimiteze se văd bruiate. Trecerea între vis și realitate, între viață și moarte, între real și iluzie, între real și fantasmă nu mai există. Delimitările acestea nu mai funcționează pentru că ele nu sunt operative în economia narațiunii. Miza lor se joacă în altă parte, dincolo de paradoxuri sau contradicții logice.

Jocul narațiunii funcționează prin vizualități narative care îi oferă această libertate de mișcare, această posibilitate de deschidere spre plural, multiplu, indeterminat. ”Și iată că, într-o dimineață, niște fluturi mari și roșii apărură în lumina tulbure a zorilor. În ciuda culorii lor aprinse, aripile acestora semănau cu niște petale de flori veștede, uitate în încăperi cu obloane trase, văduvite de lumină și de aer. Erau fluturi uriași, e adevărat, dar lipsiți de strălucire și de frumusețe! (...) Ei zburau leneși prin aerul nemișcat – încremenită sta creanga, nici o frunză nu se mișca, păsările, toropite de căldură, uitaseră și ele să cânte, cufundate într-un somn de moarte - și erau atât de mulți încât foșnetul aripilor lor uscate aducea cu o ploaie de nisip. Aripi ca de sticlă, subțiri și fragile: ar fi fost destul să bată ușor vântul ca să le spargă!”[8] Efectul pe care îl produce imaginea atunci când ea este percepută în totalitatea ei, când intră în vizibilitate este acela al unui simptom. Imaginea percepută prin marginile sale (*parerga*), prin terminațiile sale, prin zonele sale de limită, acele zone ale unor registre care în mod normal sunt neglijate, considerate inferioare, decorative este decisivă pentru că ea presupune înțelegerea și deschiderea față de o necesitate vizuală, constitutivă a marginilor, a cadrului, a decorului, a detaliului ce nu poate fi rupt sau desprins de ansamblul narativ. În spațiul parergonului liniile trasate de actul lecturii sunt în permanență încălcate astfel că în spațiul lecturii are loc o dizlocare, o deplasare a pivotului, a centrului de echilibru.

Exercițiul de imaginație pe care Derrida ni-l propune în *La vérité en peinture*[9] sună în felul următor: imaginați-vă ireparabilul produs de un furt care vine să vă răpească doar ramele (cadrele) sau, mai degrabă, îmbinările acestora, lipsindu-vă astfel de orice posibiltate de

[7] Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 94.
[8] Sorin Titel, *op. cit.*, p. 68.
[9] Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

(re)cadrare sau încadrare a valorilor și a obiectelor reprezentative care au căpătat o valoare, o semnificație.[10]

Romanul lui Titel se poate înscrie într-un astfel de exercițiu de imaginație. El oferă în mod repetat cadre pentru a le dezavua, pentru a descentra încadrările și narațiunile conținute sau propuse de acestea. Încheieturi, îmbinări, unghiuri de asamblare, sunt în permanență reformulate, readaptate, restructurate în fiecare capitol, care astfel propune de fiecare dată o reevaluare a actului lecturii și o reconfigurare a parametrilor acestuia, a cadrelor, încadrărilor în care acesta se desfășoară. Nu mai avem un pivot central care coordonează toate îmbinările și ligamentele narațiunii, în funcție de care se amplasează geografia textului și a personajelor (chiar dacă tematic astfel de linii și delimitări ar putea fi trasate). Critica tratează în mod obișnuit acest roman insistând cu precădere asupra stilurilor, genurilor narative (retrasând o miscroistorie a romanului românesc în interiorul acestuia). De la un capitol la altul, narațiunea performează o schimbare de cadru, o reconfigurare a stilului, înscriindu-se într-o nouă formulă narativă. Discursul critic insistă în principal asupra acestui aspect[11], identificând și retrasând elementele specifice fiecărei etape a romanului românesc. Aceste etape sunt preluate și reconstituite, ilustrate de roman în siajul unei istorii a narațiunii, ca sistem încadrat de puncte de reper fixe, un set determinat de criterii și caracteristici. Modelele, conceptele, problematicile identificate aici sunt recognoscibile pentru că ele au fost constituite și consacrate prin modele și etape determinate. Ele constituie cadrul, sistemul. Fără a fi eronate, aceste observații expun romanul la riscul de a pierde din vedere printr-o astfel de abordare tocmai ceea ce iese în permanență din acest cadru.

In sens derridean, *parergon*-ul vine să completeze ceea ce e deja prezent. Detaliul, ornamentul (a se citi **nu** în sensul de artificiu, pură ornamentare a formei, **ci** ca purtător, conținător și vector al stilului) debordează, iese din cadru, propunând în același timp o re(în)cadrare. Aici *parergon*-ul devine parțial ceea ce pentru Barthes era *punctum*-ul în fotografie (rana care se deschide în, din și prin text, detaliul care sfâșie, care săgetează prin care textul/imaginea îl conține pe privitor ca o rană și prin care textul se deschide, pătrunde în privitor/cititor cu această rană ireparabilă). Structura parergonală a romanului ține de aceste deschideri, de acest joc al cadrelor (textul se mișcă prin cadre, trece dintr-un cadru în altul – relațiile dintre cadre sunt la rândul lor complexe) și ea face ca narațiunea și actul lecturii să aibă loc simultan în și în afara cadrului. De aici și funcția bidirecțională și efectul parergonal bifocal al narațiunii. Fie că e vorba de un detaliu de adevăr – *toate aceste lucruri nu aveau cum să fie adevărate* – sau de un detaliu care conține barthesian un efect de nebunie – *păreau adevărate. nu-i totuna oare?* – și care tulbură limitele, cadrele ce separă adevărul de nebunie, adevărul de vis, adevărul de ficțiune,[12] fie că e vorba de un detaliu estetic, înțeles la nivelul scriiturii, vorbim de tot atâtea ocurențe, paliere sau fețe parergonale. Încă o dată ne regăsim la nivelul aceluiași nod rizomatic. Pe de o parte avem dimensiunea parergonală ce ține de intenționalitatea și alegerile scriitorului, parergon care, parțial, e condus, ghidat și controlat de acesta, iar pe de altă parte, imposibil de ocolit sau ignorat, parergon-ul care conține însuși actul scriiturii, care, la rândul său, are capacitatea de a conduce, ghida, controla firul, opțiunile și cadrele scriiturii. Detaliul care produce un bruiaj la nivelul scriiturii apare ca *vizualitate narativă*, ca *punctum*, un element independent de economia narațiunii, o enclavă textuală care

[10] Jacques Derrida, *Op cit.*, 1978, p. 18.

[11] O altă zonă favorită a discursului critic pentru acest roman fiind și interpretarea tematică – tema morții, a decadenței, a trecerii timpului, a iubirii, a căutării etc.

[12] Dar toate acestea rămânând în interiorul ficțiunii, la nivelul desfășurării, evoluției narative.

recadrează textul, care pune o amprentă de stil și care produce o ruptură în timpul și ritmul narațiunii.

Derrida citește complexitatea parergonului depășind dimensiunea kantiană a ornamentului inert, redundant, a accesoriului exterior care alterează și prejudiciază forma frumoasă, neaducând nimic cu sine și diminuând, diluând impactul acesteia. Parergon-ul care pentru gustul clasic era opus Ergon-ului (operei) păcătuia în viziunea acestui gust prin faptul că devia privirea, abătând-o într-un punct mort, călăuzind-o pe un drum închis, trivial, accesorial al operei în întregime. Parergonul ar rămâne așadar în permanență în afara operei, fiind un rest, o remanență, un artificiu, un accesoriu insolit. Prin urmare, o experiență, o percepție, o conștiință și o preocupare parergonală ar pune imediat între paranteze subiectul principal, narațiunea, fabula, pentru că astfel el deviază atenția, motiv pentru care discursul filosofic kantian îl declină. Opoziția interior-exterior nu se susține, însă. Această tranșare clară ce delimitează două spații ermetizate care se suprapun tangențial dar nu se întrepătrund ne trimite la contrastul pe care Wölfflin îl semnalează între planurile paralele ale picturii liniare a secolului XVI și fuziunea planurilor observată începând cu stilul pictural al secolului XVII. Parergonul nu e în afara operei, ci la limita operei, în margine și ca margine sau, mai degrabă, semnalând, ca posibilitate, o margine, o ruptură în temporalitate. Necesitatea parergonului vine să aducă ceva ce lipsește în reprezentare, deschide timpul și spațiul reprezentării spre o zonă care-i scapă în permanență reprezentării. La fel ca *punctum*-ul care este conținut în imagine, în țesătura narativă, dar este perceput (adică are efect) doar (re)apărând ca spectru, un model fantomal ce vine, iese mereu dintr-un doliu, imaginea și narațiunea își fac efectul doar ieșind mereu dintr-un cadru, amestecând în mod organic cadrele, reconfigurând și trasferând, transmutând detalii specifice dintr-un spațiu în altul așa cum și memoria o face. O vizualitate narativă ne expune mereu la mai multe cadraje și montaje pentru că se constituie și funcționează în virtutea acestor cadre, survine prin aceste stratificări și alternanțe multiple. Povestirile sau episoadele narative – relația cu cadrul care le conține sau le delimitează dar care în același timp le lasă deschise – conturează o țesătură, o matrice temporală adusă în prim-plan, în imediat, în vizibil.

Titlul romanului – *Clipa cea repede* – nu conține neapărat un motiv, ci sugerează mai degrabă scena, cadrul narațiunii (forma care constrânge – în măsura în care conturează, orientează, delimitează – narațiunea, subiectul, discursul) decât obiectul acesteia, definit de aceasta. Titlul devine, parergonal, efect localizat al ansamblului care îl constituie (și pe care el – titlul – nu îl mai coordonează). La nivel de detaliu, parergonul punctează și ritmează narațiunea prin elemente care, deși nu au o relevanță funcțională în desfășurarea acțiunii, deși nu oferă nicio informație relevantă în acest sens, constituie și conferă marca specifică a scriiturii. Detaliul la nivel de imagine funcționează ca o undă de șoc subterană, tulbură geografia narațiunii și operează un montaj la nivelul fluxului narativ și al imaginilor sale. Emergența sa în text este anacronică și simptomatică, deschizând textul unor posibilități și temporalități multiple. O caisă coaptă a căzut lângă farfuria doamnei Letiția și a pătat fața de masă."[13] Acest detaliu nu-i oferă cititorului nicio informație relevantă pentru modul în care se orientează mersul narațiunii, pentru desfășurarea ulterioară e evenimentelor, nici măcar pentru contextul în care acesta survine. În contextul funcțional al acestei narațiuni detaliul este cu totul inutil și irelevant. Cu toate acestea absența sa, suprimarea sa ar însemna o sărăcire nu doar la nivel stilistic, ci și la nivelul posibilităților narațiunii. Aceste detalii deschid noi cadre,

[13] Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 63.

reașază, remontează narațiunea. Prezența lor nu este ornamentală, ci vine pe linia unei stratificări temporale care se păstrează în gest și devine perceptibilă la nivelul unei imagini. La limită efectul estetic al vizualității narative poate fi redus la acest efect de cadru. Derrida dă în acest sens exemplul unui tablou golit de orice alt conținut și căruia îi rămâne doar cadrul. Fară să aibă nicio finalitate, nicio semnificație și doar prin forța formei el generează o așteptare, o tensiune. Această tensiune bine articulată, bine exploatată creează și eliberează un efect estetic care ține de posibilitatea de a negocia o potențialitate, o tensiune care se află mereu în margine, mereu într-o amânare (*a venir*) la limita cadrului și care astfel devine (și prilejuiește) un efect de stil, o amprentă. Efectul estetic parergonal se produce dincolo de orice categorii sistematice, ilustrative, de interpretare, tematice sau simbolice.

Fiind atopic, parergonul nu este nici în operă nici în afara operei. Asemenea unui simptom, unui spectru ce dublează imaginea, conferindu-i întreaga sa forță de impact, el perturbează ordinea discursului, deraiază contururile și creează spațiul operei.[14] Revenind la sfârșitul romanului, drumul spre casă al domnului director se suprapune unei alte linii și țesături temporale, ale cărei deschideri devin deja tot mai vizibile și tot mai pregnante în ultimul capitol: ”Vremurile de demult au fost aproape uitate și iată că, după mai bine de jumătate de veac, ele reînvie cu o asemenea forță, de parcă anii care s-au scurs de atunci nici n-au existat cu adevărat. Dar cât adevăr se afla, oare, în toate aceste amintiri smulse necruțătorului timp? se întreba, pe bună dreptate, domnul director...”[15] Iată din nou, rostită problema adevărului, a limitei, a siguranței. Tentația limitei, a certitudinii a delimitărilor pozitiviste se infiltrează în permanență în însăși ruptura temporalității, în *supraviețuire*, ca o încercare de a disipa sau de a disimula fantomaticul, spectralul care ia o tot mai mare amploare, înghițind practic lumea ținută între paranteze, *teritorializată*, conținută și delimitată prin contraste clare (real-ireal, prezent-trecut, adevăr-ficțiune) de care domnul director reușește tot mai puțin să se agațe și care, într-un final, își pierde orice contururi, își pierde orice conținut și nu mai păstrează decât o vie și puternică așteptare, o tensiune copleșitoare asemenea unui nod de potențiale intersecții și supraviețuiri. De aceea într-un asemenea spațiu se poate produce o inversare a celor două registre fără ca narațiunea să alunece prin aceasta într-o altă dimensiune (a realismului magic, spre exemplu): timpul trăit și timpul rememorat, clipa prezentă, care trece prea repede, recuperată și retrăită deplin abia în această recuperare (*supraviețuire* a ei în gesturi, obiecte și imagini rememorate) devine mai mult decât o anamneză sau o rememorare încetinită, o derulare a întregii vieți prin fața ochilor în pragul morții. Este un nod temporal. Un drum circulat, dar a cărui topografie este mereu schimbată, redimensionată pentru că sinapsele care se creează sunt flexibile, ies mereu în afara cadrului și, ca un organism autopoietic, se retrasează în permanență.

Narațiunea este într-un mod straniu tensionată, ținută într-o încordare care punctează lectura în timp ce absoarbe ritmuri și sunete, imagini ale lumii, ale peisajului. Ochiul în permanență fluid, metamorfic, mulat organic pe fiecare personaj în parte, care filtrează această lume acționează asemenea ochiului unei camere de luat vederi, un alt personaj care, în același timp observă dar se și amestecă cu personajele, reacționează interactiv la fiecare personaj în parte. Aceste personaje sunt urmate, urmărite, învăluite, uneori depășite și filtrate printr-o privire în urmă, alteori însoțite de pauze, de tăceri îndelungate care permit spațiului și personajelor să se desfășoare, să iasă în față, cu, uneori, o dezarmantă intimitate. Un ochi

[14] Jacques Derrida, *Op. cit*., 1978, p.14.
[15] Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 222.

uneori inconfortabil, decorporalizat, alternând punctele de vedere, însoțește personajele într-un fir narativ care simultan participă la și în același timp demontează etnografia tradițională, alege să păstreze și să pună în scenă un mister nealterat în fața observațiilor și a notațiilor explicative, mediate, interpretative sau a artificiului narativ, ceea ce antrenează o narațiune neconvențională prin care se face accesul în spațiul istoriei și al memoriei. Fie că este vorba de istoria personală a personajelor, fie că este vorba de istoria spațiului, lumii, ficțiunii care le conține.

Detaliile, descrierile puse în scenă își păstrează astfel întreaga forță sugestivă, prin impactul vizual pe care îl prilejuiesc: ”Stam la soare și mă uitam la domnișoara cum trece pe lângă mine, cu brațele pline cu sânziene din cele albe.”[16] Citirea lor printr-o grilă reductivă simbolică ratează tocmai această dimensiune autentică, vie, organică a imaginii. Într-o astfel de lectură imaginea însăși devine o unealtă, un instrument care nu mai vorbește pentru sine, nu se mai face auzit, nu-și mai comunică efectul, ci, ca un mijloc de transport, este reificat și chiar abuzat, i se impune o funcționalitate externă, de artificiu, de simplu canal de transfer. Cadrajul susține și deja conține ceea ce prin sine se surpă, cedează, scapă sau dispare în mod necontrolat în imagine. Pentru că funcționează doar prin montaj parergon-ul pervertește raporturile dintre parte și întreg. Partea antrenează întregul, străbate întregul, se împletește cu întregul, debordând cadrul, ieșind din cadru, iar toată forța sa sugestivă și de conținere stă în faptul că nu poate performa o închidere, asumându-și o necesară neterminare. Orice mișcare de (spre o) închidere care se manifestă este posibilă întotdeauna doar printr-o nouă deschidere. Pentru Derrida parergonul construiește cadrul și prin aceasta și stilul, fixează formele și reglează spațiul și interacțiunea dintre ele, dar rămâne fragil, rămâne un supliment, în același timp necesar, dar și în plus, funcționând într-o dialectică (non-hegeliană) aparent paradoxală. El funcționează în cadrul vizualității narative la nivelul descrierilor și imaginilor afect spre exemplu ca un rest, un supliment pur care nu mai cadrează și nu mai suplinește nimic, ci doar indică un spațiu, un loc de manifestare a *Nachleben*-ului, un spațiu al spectrului.

Bibliografie :

Aumont J., *L'Image,* Paris, Nathan, 1990.

Deleuze G., Guattari F. (1975), *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere din lb. franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Ed. Art, 2007.

Derrida J. (1988), *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990.

Derrida J. (1978), *La Vérité en peinture,* Paris, Flammarion, 2005.

Didi-Huberman G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

Didi-Huberman G., *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

Maldiney H. (1961), *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

Praz M. (1967), *Mnémosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques,* trad. C. Maupas, Paris, Gérard-Julien Salvy, 1986.

Rancière J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

[16] Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 53.

Schefer J.-L., *Scenographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969.
Titel S., *Clipa cea repede*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.
Vertov D. (1922), *Articles, journeaux, projets*, trad. S. Mossé et A. Robel, Paris, Cahiers du cinéma, 1972.

PENTRU O ANALIZĂ A ALTERITĂŢII ÎN LITERATURA CONTEMPORANĂ

Drd. Elena BUTUŞINĂ
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Lucrarea îşi propune să analizeze deschis, din perspective multiple, vocea identităţii narative contemporane. Exemplificând printr-o povestire scrisă de Oliver Sacks, lucrarea vizează prefigurările teoretice ale unui alt tip de subiect literar – identitate fluctuantă, urmărită prin prisma unei analize parţial fenomenologice. Poetica individuală apare astfel ca reacţie la tensiunea întâlnirii dintre eu, rostire şi eveniment, motivând preeminenţa evenimenţialului în discursul narativ postmodern, în defavoarea unei psihologizări excesive sau a unei construcţii biografice retrospective prin lectură.

Cuvinte-cheie: *alteritate, identitate narativă, identitate fuctuantă, eu, postmodernism*

Lucrarea susţine ideea unei abordări deschise, multiple a vocii şi înfăţişării identităţii narative în romanul contemporan. Urmărind modificările de epifanie a realităţii şi a identităţii narative astăzi, analiza caută revelarea acelor aspecte care diferenţiază „eroul" romanului modern, spre exemplu, de cel al romanului actual. Desigur, naraţiunea postmodernă se hrăneşte dintr-o asumare totală, până la saturaţie şi implozie, a formelor trecutului. Cred că inovaţia se naşte dintr-o puternică respiraţie a prezentului, dar şi dintr-o comunicare uneori inconştientă, inevitabilă, cu trecutul.

Această lucrare vizează conturarea prefigurărilor teoretice ale unui alt tip de subiect literar – ale unei identităţi narative fluctuante, urmărite prin prisma unei analize parţial fenomenologice. Percepţia individuală a acestui tip de subiect conferă o anumită concepţie cadrului structural în care traiectoria literară începe să se desfăşoare. Într-un fel, este o punere în abis a principiului de *autopoiesis*, ca reacţie puternică faţă de un amalgam de ipoteze şi contaminări pe care civilizaţia informaţională le aruncă asupra individului. Poetica individuală devine astăzi o reacţie asemănătoare răspunsului sisific dat destinului existenţialist al individului aruncat în lume. Într-o epocă a vitezei, a discursurilor şi a neconvenţionalului, explorarea universului ficţional este asemeni călătoriei într-un microcosmos concentrat, stilizat, controlat doar până la un anumit punct de vocea auctorială care, ea însăşi, se scindează într-o multitudine de voci, afirmând polifonia unei întâlniri aproape imposibile. Trecerea de la tipul de subiectivitate modernă la cea postmodernă este caracterizată de pierderea legăturii referenţiale cu un metadiscurs şi de o neîncredere crescândă faţă de metanaraţiuni. În consecinţă, disiparea autorităţii şi fragmentarea, prin specializare, a limbajului provoacă subiectul la o reîntoarcere violentă către interioritate.

Performativitatea unei abordări directe, emoţionale, fenomenologice antrenează schimbări cronotopice, într-o eră a globalizării în care spaţiul şi timpul fuzionează, ducând la extrem anticipările teoreticienilor erei postindustriale de acum câteva decenii. Paradoxal, tot ceea ce este local, personal, fragmentar, se dezvăluie ca fiind indisolubil legat de context, de o ţesătură de relaţii care, împreună, alcătuiesc un întreg hibrid şi multiform, funcţional totuşi la nivel de imaginar global.[1] Noua relaţie dintre figură şi discurs poate fi legată de „*mişcarea*

[1] Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction,* Ed. Routledge, New York&London, 2004, pag. 156: *This [cultural theorizing] involves a more complex and nuanced view of such matters as relations of power,*

figurală" a subiectului care vrea să îşi „*apropie un real* de nenumit care adânceşte şi excedează imediatul." Ieşind de sub protecţia limbii, dependent de traiectoria figurii, subiectul îşi vede suspendată însăşi subiectivitatea, în momentul în care tensiunea realizării unei forme pune în joc existenţa locutorului şi a interlocutorului. Din interiorul cadrului formal, doar dezvăluirea sensului individual poate fi un răspuns fericit pentru subiectul ale cărui certitudini au fost zdruncinate de „epifania figurală".

Deşi de formaţie neurolog, Sacks se îndepărtează de ipoteza cognitivistă, apropiindu-se, în concluziile sale, de un nivel poetic al experienţei pe care pacienţii săi o au în faţa bolii sau a medicului. Discursul individului ale cărui emisfere cerebrale au fost afectate şi a cărui cunoaştere a lumii a fost periclitată, este unul în care limbajul devine salvarea atât în faţa sinelui, cât şi a celorlalţi – salvarea şi legitimarea unui prezent altfel incert. Boala, traumatismul, momentul-limită îl confruntă pe pacient cu necesitatea conştientizării alterităţii, dintr-o condiţie de însingurare în care alienarea reprezintă un risc iminent. Într-o astfel de situaţie, ideea conform căreia datul real nu aparţine nici subiectului, nici obiectului, ci apare prin tensiunea dintre aceste două instanţe devine elocventă, evidenţiind „coagularea inter-subiectivă a oricărei experienţe individuale".

Revelator pentru descentrarea discursurilor este subiectul pregnant al lucrărilor lui Oliver Sacks; ecou parcă al „omului căruia i se năruie lumea" (pentru a cita titlul uneia dintre cărţile esenţiale ale mentorului lui Oliver Sacks, Alexander Luria), personajul livresc al lui Sacks suferă în permanenţă de tulburări de recunoaştere şi percepţie, iar traseul său literar se defineşte în raport cu procesul de anamneză, din multe puncte de vedere similar anamnezei medicale. Deteriorarea cerebrală, ca urmare a traumei sau a afluxului de informaţie, conduce către o exacerbare a emoţionalului şi a concretului, în detrimentul abstractizării. Asocierile fireşti dintre privire şi expresie, dintre lume şi percepţie se anulează, astfel încât, despre unul dintre personajele sale, Oliver Sacks afirmă:

În absenţa unor „semne" evidente, era cu desăvârşire pierdut, dar de vină nu era doar cunoaşterea, *gnosis*; era ceva profund greşit în felul lui de a proceda. Pentru că aborda aceste chipuri – chiar şi cele ale celor apropiaţi şi dragi – ca şi cum ar fi fost jocuri de *puzzle* sau texte. Ne se raporta la ele, nu-i aparţineau. Nicio faţă nu-i era familiară, privită ca un „cineva", ci era identificată doar ca un set de trăsături, „ceva". Era aşadar o cunoaştere formală, fără nicio urmă de cunoaştere personală. Şi de aici provenea indiferenţa, sau orbirea lui, faţă de expresie.[2]

În opţiunea sa pentru un limbaj care măsoară pulsul şi pentru o ficţiune care nu inventează, Oliver Sacks reintegrează subiectul în lume, prin limbaj, narativizând o experienţă altfel străină şi incomunicabilă. Sacks a devenit faimos în lumea literară ca urmare a reuşitei sale în încercarea de la literaturiza experienţa directă cu pacienţii, câştigată în cariera sa de neurolog. În viziunea sa, ştiinţele cognitive suferă de agnozie, ignorând caracterele particulare în favoarea abstractizării computeristice. În acest context, literatura realizează tranziţia de la *caz* şi *studiu* spre povestire, oferind subiectului şi istoriei sale un loc central (acel *ceva* al cazurilor clinice devine *cineva*), iar *meleagurile nereprezentabile* şi *ne-tărâmurile* pe care

---

whose regulations of bodies, institutions and communities, almost invariably regarded negatively in postmodern thought, are seen as both repressive and productive, and the replacement of the „view from no-where" so typical of postmodern cultural theorizing with a view from „now-here," which is inescapably local, partial and fragmentary, and yet contextual, interconnected and globalizing.

[2] Oliver Sacks, *The Lost Mariner*, în *The Man Who Mistook His Wife for A Hat and Other Clinical Tales*, Ed. Touchstone Publishing House, Austin, 1998

personajele le locuiesc devine posibile. „*Societăţii îi lipsesc cuvintele pentru asemenea stări*", afirmă Oliver Sacks, pionier al aşa-numitei „neurologii a identităţii".

Povestirea *A Matter of Identity*[3] debutează cu o „cascadă de identităţi" pe care un pacient le proiectează asupra medicului său neurolog. Confuzia porneşte de la un moment în care William Thompson, băcan de meserie, începe să rostească fraze ciudate, lipsite de vreo legătură cu adevăratul context în care se găsea – acela al unui consult medical, în perioada instituționalizării sale clinice. Din senin, i se adresează medicului ca unui vânzător, apoi, vizibil emoţionat la conştientizarea confuziei produse, găseşte o altă identitate-substitut pentru a acoperi aparenta sa amnezie. Maniera în care Thompson caută repere pentru clarificarea situaţiei în care se află nu în imediata sa apropiere, ci în lumea sa interioară – în trecutul său de imagini, ticuri, familiarităţi - este revelatoare pentru modul în care selecţia se produce, simultan, la nivel cognitiv şi lingvistic. Până şi momentul în care Sacks, el însuşi medicul din povestire, îi arată instrumentele medicale, nu îl poate face pe pacient să conştientizeze conexiunea necesară realizării adevăratei situaţii; confuzia în care se află se adânceşte şi, într-o căutare disperată a reperelor, Thompson îl identifică pe Sacks cu medicul său generalist. Însă nici chiar această constatare temporară nu îl face să se rupă de lumea sa, de magazinul imaginar pe care continuă să îl conducă şi atunci când este concret în afara lui - singurul spaţiu care îi oferă confortul mental de care are nevoie.

După cum medicul mărturiseşte ulterior, incapacitatea pacientului de a recunoaşte sau de a îşi reaminti oamenii altădată cunoscuţi reprezintă un prilej de improvizaţie lingvistică uneori caraghioasă, alteori tragică. Sindromul Korsakoff de care suferă Thompson îi cauzează atât verbalitatea care îl readuce din golul în care se găseşte, cât şi inconştienţa salvatoare. Energia sa lingvistică nu este, în opinia lui Oliver Sacks, decât reacţia la „*abisurile de amnezie*" care se deschid sub el, o punte care să îi permită trecerea acestor abisuri. Mai mulţi pacienţi suferinzi de acest sindrom manifestă reacţii similare; integraţi în societate, exercită asupra celorlalţi o foarte puternică fascinaţie iniţial, prin verva lor fabulatorie (fiind, de foarte multe ori, asemănaţi Şeherezadei) dar, în urma unei mici întâmplări bizare, ajung să dezvăluie faptul că sunt total inadecvaţi contextului. Lumea lor însă este una în permanentă construcţie, mereu vie, în care figurile şi situaţiile se succed ameţitor, până la forme caleidoscopice sau hibride. Senzaţia celor care intră în contact cu ei este cea a întâlnirii cu o persoană care a trăit mai mult decât este omeneşte posibil şi, mai straniu decât atât, care poate să îşi amintească şi să reproducă, la o viteză uimitoare, toate aceste elemente ale unui trecut fictiv (atunci când este văzut din exterior) dublat, simultan, de o realitate tulburătoare (pentru cei în cauză). Pentru înlocuirea a ceea ce se uită sau se pierde, pacientul ajunge la o inventivitate genială, construindu-şi în permanenţă lumea şi, implicit, sinele, prin reconstruirea poveştii identitare, a naraţiunii personale. Înzestrat cu alteritate, vorbitorul foloseşte *Energeia* pentru a semnifica, iar calea de dialog pe care o deschide astfel nu ţine de comunicarea a ceva, ci de comunicare cu cineva, în spirit heideggerian. Dialogismul este coordonata esenţială a acestui proces de comunicare, realul devenind ceea ce doar eul poate constitui prin limbaj. Privat de fluxul continuu al unei naraţiuni interioare definitorii, pacientul cu sindromul Korsakoff, cum este cazul Thompson, devine victima unei frenezii a povestirii care degenerează într-o formă hibridă populată de „pseudo-personaje, pseudo-lumi, pseudo-continuităţi, pseudo-poveşti". Într-o oarecare măsură înrudită cu lumea joyceană sau borgesiană, lumea unui astfel de

[3] În Oliver Sacks, *op.cit.*, Ed. Touchstone Publishing House, Austin, 1998

pacient se află între comic şi teribil, „mereu pe cale de dispariţie, mereu pierzându-şi sensul”, dar reacţionând la această pierdere prin crearea unor „punţi de semnificaţie” peste haosul neînţelesurilor.

De aceea, ca reacţie, percepţia individuală naşte subiectiv o lume, existând o legătură indisolubilă între interioritate şi formă, între conţinutul subiectiv care se doreşte comunicat şi poetică - tehnica prin care acest mesaj se întrupează.[4] Intrând în logica lui Jenny, cea a unei întâlniri în care cineva nu soseşte la timp, provocând „desfacerea lumii” ca urmare a unei neînţelegeri circumstanţiale, dar şi esenţiale, identitatea narativă postmodernă poate fi pusă în lumină prin următorul proces: violenţa faţă de contextul rostirii provoacă o criză a subiectului – un „eşec” al său în cadrul propoziţiei figurale - , precum şi o criză a receptorului; lipsa unei punţi de dialog între lumile care intră în coliziune astfel, la nivel intersubiectiv, dar şi la nivel formal (generator de forme), aruncă lumea în întuneric, în vreme ce conştientizarea unei legături consubstanţiale între rostire şi „epifania” realului redimensionează „gestul discursiv”, universalizând ceea ce, într-una dintre notele anterioare, era numit un „acum-aici” al relaţiei eu-lume.[5] Tensiunea întâlnirii dintre eu, rostire şi eveniment dirijează întâlnirea eu-celălalt, iar poetica reuşeşte să coreleze haosul acestor întâlniri, presupunând însă şi o prealabilă orientare a semnelor către ele.[6] Această transformare explică preeminenţa evenimenţialului în discursul narativ postmodern, în defavoarea unei psihologizări excesive sau a unei construcţii biografice retrospective prin lectură. Situaţia determină reacţia, iar actorul se află singur pe scenă, căutând resurse energetice interioare care îl pot ajuta să dea coerenţă unui parcurs existenţial într-o lume în care spectacularul, având legături de substanţă cu specularul, domină relaţia subiect-obiect, personaj-lector, privitor-privit. Opera este cuprinsă în propriul său procedeu, despre care scrie Laurent Jenny, cu efectele sale de semnificaţie care „se consumă în imediat”, refuzând aproape „operei” drumul firesc spre degradare. „Cuprinsă în propriul procedeu, în formula sa combinatorie”, trece prin pericolul „epuizării intrinseci” a limbajului, dar această trecere prin haosul pierderii propriei structuri deschide calea unei inovaţii reale. „Ineditul evenimentelor şi al uzajelor discursive” salvează identitatea narativă de la o „apocalipsă a sensului”. În continuarea demonstraţiei sale, Jenny abordează ameninţarea prin care trece conştiinţa retorică, antrenată de credinţa că, în era experimentelor, utopia discursivităţii extreme a fost atinsă, apertura totală echivalând aici şi „lipsei de orizont”.[7]

---

[4] Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, trad. Ioana Bot, Ed. Univers, Bucureşti, 1999, pag. 103: *(...) „consistenţa” proprie a subiectului vorbitor nu ţine decât de această suită ritmică de fulgerări [ale unui sens] unde, în miezul descoperirii, el se recunoaşte ca existent. Şi în acest sens, rostirea figurală este „originară”, ea este ocupată în întregime (...) cu „sărbătorirea unei copilării”: cea a unei subiectivităţi – anonime, transindividuale şi mereu gata să renască*

[5] Ibidem: *Într-adevăr, incapacitatea noastră de a ajunge la propoziţia figurală nu este doar o problemă de criză a sensului sau de punere la îndoială a rostirii: în ea se încearcă o aneantizare a „eului”, nu în transparenţa acordului comun unde acest eu îşi avea locul, ci în stranietatea resimţită faţă cu o formă aparent lipsită de legătură cu el, şi care subzistă în pofida tuturor. Singura noastră alegere este atunci să rupem, să respingem întreg discursul care părea că vrea să ne evacueze. Dar aşa ceva se plăteşte: lumea a câştigat astfel o obscuritate tacită care ne pune deoparte, iar speranţa noastră de a ajunge la formă a devenit îndoielnică; numai o altă trecere figurală va şti să ne scoată din lipsa de fiinţă unde am fost lăsaţi… Cu totul alta este confruntarea cu succesul figurii. Lumea ni se oferă într-o „epifanie” care pare să ţină atât de rostire, cât şi de lucruri. Dar, de îndată ce ne întoarcem privirile asupra acestei coincidenţe, ea se dislocă. Şi totul nu mai e decât incertitudine.*

[6] Idem, pag. 109: *desemnarea presupune nu numai o corelaţie între semne şi „lucruri” sau „fapte”, ci şi o orientare a semnelor către ele. Or, figuralul e cel care dă formă acestei orientări, o animă cu propria sau dinamică, întorcând semnele către reversul lor lumesc. De asemenea, figuralul mărturiseşte despre capacitatea de deschidere a discursului.*

[7] Idem, pp.142-143

Transgresiunile care se întâmplă însă, la nivelul dialogismului ca ideal, accentuează aceeaşi explicitare a discursului narativ prin conţinutul său. Prin această prismă, analiza unor mărturii cum sunt cele ale aşa-zişilor bolnavi mintali sau ale pacienţilor lui Oliver Sacks preced sau confirmă o teoretizare a legăturii dintre tulburarea percepţiei şi geneza unei forme diferite prin stranietatea ei. Participarea interpretativă este solicitată pentru a reduce riscurile căderii în solilocviu, iar mecanismele discursive ale gândirii nasc forme multiple, tranzitorii.[8] „Din această tranzitivitate (dis-cursivitate) trebuie pornit din nou pentru a privi destinul contemporan al rostirii."[9] Trăind într-un fel în discurs, construindu-ne singuri sau la adăpostul naraţiunilor cu care dialogăm, un destin în acest discurs, suntem martori, victime şi eroi ai unei dispersii a poeticului în zonele cele mai puţin previzibile, iar prin analiza juxtapunerilor stranii de naraţiuni şi a emblemelor eroicului în cadrul romanului contemporan, „adâncim în rostire un timp (în chip necesar implicat de ea) al întreruperii şi al contemplării, al revirimentului şi al dezvoltării."[10] „Trebuie ca ceva să fie, pentru ca ceva să fie spus", afirmă Ricoeur, realitatea devenind astfel centrul de forţă în jurul căruia gravitează „limbajul ca (…) fiinţă-spusă a realităţii".[11] Creaţia este precedată de descoperire, subminată de o proiecţie de sine permanentă care ajunge aproape să relativizeze importanţa obiectului exterior. Fiinţa expresivă este o forţă energetică, iar poetica revelează lucrurile în act, procesualitate a unor traiectorii continue. Apartenenţa „omului la discurs şi a discursului la fiinţă"[12] este experienţa pe care o parcurge subiectul postmodern în traiectoria sa către constituirea ca identitate narativă, înglobând tensiuni poetice la toate nivelurile creaţiei.

Arta a trecut prin evoluţii similare, mizând pe o atenţie policentrică şi dispersivă, asimilând contradicţiile, clişeele şi intersectându-le în încercarea de a le da un sens. Fiind şi o exacerbare a voinţei individuale, trăirile extreme, liminale coexistă în imaginarul contemporan alături de cele ale magiei unei realităţi aparent banale. Excesele de orice fel, antrenând fiziologicul sau provocând cerebralul, caută de fapt revelarea unui vitalism în extincţie – regăsirea unei vieţi interioare a sinelui şi a lucrurilor, greu de exprimat, dar de la care se revendică tot mai mult căutările artei. Căutarea unui reper cu orice preţ, uneori conducând spre gesturi extreme, susţine această mişcare spre exterior, generată paradoxal de o mişcare profund interioară. Anxietăţile artiştilor, exprimate fie printr-o introversiune morbidă, fie printr-o propensiune bolnăvicioasă spre exterior, populează imaginarul poetic al ultimelor decenii. Stranietatea situaţiei vine din faptul că maxima alienare devine sinonimă maximei re-apoprieri, fiinţa aflându-se, heideggerian, extrem de departe şi extrem de aproape de sine simultan.[13] Pe de o parte divizat de voci multiple ale sinelui, pe de altă parte înstrăinat de lume, căutând mai degrabă o dezintegrare a identităţii convenţional acceptate, artistul provoacă timpul şi spaţiul, constituind, în demersul său, un timp lateral, în nemişcare, eliberat de reguli, împlinindu-se pe sine într-un moment nedefinit şi de netraversat. Această asumare duplicitară a cronotopului este vizibilă şi în romanul contemporan, în contrast cu schizofrenia dramatică a romanului modern. Există un mecanism involuntar al memoriei care funcţionează totuşi, transmiţând formule poetice sublimate, iar activarea memoriei trecutului este, de cele

[8] Idem, pag.163: *Cum fiecare din momentele sale anticipează actualitatea celui ce va urma, ea ne apare nu ca „instrument" al unei deschideri, ci ca „răsucirea" în care deschiderea se dăruie într-un proces de forme.*
[9] Ibidem
[10] Idem, pag.164
[11] Paul Ricoeur, *Metafora vie*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Univers, Bucureşti, 1984,pag. 471
[12] Idem, pag. 486
[13] Lea Vergine, *Art on The Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movements*, Ed. Skira, Milano, 1996, pp. 258-260

mai multe ori, punctul central al unei traiectorii iniţiatice denaturate, activarea sa reprezentând gestul eroic prin excelenţă, nelipsind însă ironia postmodernă care redimensionează componenta referenţială şi auto-referenţială.

Vocea este elementul central al acestei identităţi fluctuante, dispersându-se şi unificându-se într-o dialectică a unului şi a întregului. Puternice, întoarse spre sine, într-o „obsesie a propriului ecou", vocile pacienţilor din cazurile lui Oliver Sacks întâmpină dificultăţi de conceptualizare din cauza sciziunii persoanei, a rupturii de corp.[14] Neregăsind în lume sau deasupra lumii o voce unică, puternică, centralizatoare, vocea auctorială şi cea narativă se dezlănţuie, afirmând fără oprelişti incompatibilitatea şi distonanţa, făcând din acestea propriul lor manifest poetic. Spre deosebire însă de eliberarea de sub tirania limbajului care se întâmplă în schizofrenie, deplasarea interesului pentru conţinut nu scade ci, dimpotrivă, creşte, simultan, într-o geneză reciprocă. Similitudinea efectuată cu exemplele psihopatologice nu este întâmplătoare, dar nici forţată sau totală, provenind mai degrabă dintr-o conştientizare a imposibilităţii unei percepţii obiective asupra realităţii şi a distorsiunilor care capătă nenumărate şi subtile forme în civilizaţia actuală. Suferinţa nemărturisită, dar disipată în fiecare secvenţă, în încercările travestite de dialog sau în atenţia acordată faptului aparent minor, cotidian, bizareriei de zi cu zi şi maniilor comunicaţionale în al căror sistem haotic suntem prinşi, are multe trăsături comune cu simptomatologia unui subiect suferind în sistemul său de reprezentare a lumii şi a sinelui.[15]

Graniţa dintre normalitate şi anormalitate, dintre nebunie şi profeţie neînţeleasă este extrem de sensibilă. Valoarea mistică a vocii, concretizată sonor sau sublimată în creaţia scrisă ori vizuală, este o reminiscenţă a acţiunii puterii demiurgice, iatrice, deşi pentru mult timp handicapul legat de nefuncţionarea normală a vocii a fost stigmatizat şi marginalizat; dacă astăzi marginalizarea persistă, nu se poate vorbi însă despre lipsă de atenţia acordată acestor tulburări de limbaj, acestea fiind analizate (pe lângă perspectiva medicală) şi din punct de vedere sociologic, cultural, dar insuficient şi din punct de vedere estetic. Laicizarea culturii occidentale înregimentează forţa demiurgică a vocii în codul bunelor maniere, după cum observă antropologul Corrado Bologna, în vreme ce numai psihanaliza şi, parţial, psihologia reuşesc să accentueze spaţiul energetic circumscris de vocea individuală. Vocea este şi *„singurul canal de contact între pacient şi psihanalist: care nu este pur şi simplu un medic, ci un „ascultător" şi un „interpret" al vocii care răsună mereu în camera de tratament. Pacientul nici măcar nu vede faţa interpretului; ajunge până la el doar ecoul vocii sale, care îi furnizează interpretarea."*[16]

Relaţia dintre „personaj" şi lector poate fi asimilată relaţiei descrise mai sus, în vreme ce camera de tratament devine un echivalent al spaţiului narativ în care polifonia vocilor lasă loc de ipostaziere, rând pe rând, fiecărei secvenţe identitare. Simbolicul resimţit în voce trece în poetic şi legitimează haosul unor construcţii altfel greu clasificabile. Bologna îşi argumentează cercetarea cu exemple aduse din psihologia clasică, accentuând funcţia

[14] Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafizica şi antropologia vocii*, trad. Gabriela Lungu, Ed. Clusium, Cluj, 2004, pp. 134-136: *Puterea „vocilor" pe care le aude schizofrenicul în propriul corp seamănă cu puterea sunetelor pure: „vocile" sunt atmosferice, ca vântul sau frigul, dar se adresează numai unei singure persoane: ele o lovesc nu numai în existenţa sa vitală, ci chiar în existenţa sa ca eu individual.*

[15] Iată cum descrie Corrado Bologna, la aceleaşi pagini, sciziunea interioară a unui bolnav psihic: *(...)bolnavul, în singurătatea sufletului său zdrobit, trăieşte angoasa unei voci-fără-corp, căreia corpul îi răspunde nu cu ecoul atent şi condescendent al cuvintelor exacte, ci cu efortul inuman de „a-şi da o voce" cu care să poată zice „Eu spun".*

[16] Idem, pag. 142

cognitivă şi erotică a vocii individuale – două dimensiuni regăsite în traiectoria personajului contemporan, a cărui identitate exercită o permanentă atracţie în faţa lectorului, în ciuda violenţei sale factice. Erotismul defineşte aici nu doar propensiunea instinctuală a unei fiinţe către o alta, ci şi o deschidere cognitivă, interpretativă între două subiectivităţi distincte.[17] În esenţă, „cuvântul şi discursul nu sunt altceva decât una dintre faţetele complexei strategii defensive a personalităţii".[18]Scrierea devine azi o mărturie mult mai acută, cultura ancestrală a vocii transferându-şi forţa în cultura scrisă, regăsindu-se într-un alt tip de trăire a temporalităţii, restituindu-i vocii un spaţiu de desfăşurare, de recompunere labilă a unei identităţi căutate şi confirmate prin scris şi lectură.

Impulsurile externe şi cele venite din interiorul fiecăruia ajung la personaj prin autor şi nasc emoţionalul, speculând un moment de apertură şi vulnerabilitate, în care „eroul" îşi caută publicul pentru împlinirea unui moment de conştientizare totală, de recompunere a unei traiectorii prin indicii disparate pe care le primeşte. Această construcţie nu are însă nicio forţă fără sinele care respiră şi vitalizează acţiunile derizorii.[19] *Mainstream*-ul manifestă o puternică reticenţă în faţa deschiderii interiorităţii subiective, iar când acest lucru se întâmplă, receptorul capătă statutul unui *voyeur* prins şi el în mecanismele comerciale ale unei societăţi a spectacolului. Desigur, există şi o puternică faţetă socială a manierei în care identitatea narativă este asumată azi, în ciuda contradicţiei faţă de societatea de la care opera de artă se revendică. Publicul este atras într-o realitate autonomă, puternică, diferită, confruntându-se astfel cu propria alteritate. Realitatea narativă nu este însă o stare de fapt, ci o împlinire a unei căutări, o experienţă a fiinţei care nu se ascunde de sine. Nivelul de realitate căruia îi aparţine este greu de stabilit în absenţa unei experienţe trăite împreună. Însă chiar şi experienţa alienantă a unui discurs narativ, străin în totalitate, poate avea efecte revelatorii. Mişcarea interpretării dinspre cazul clinic înspre cel literar vine în sprijinul acestui pericol de dezumanizare a subiectului şi de excludere a neînţelesului. Finalitatea unei explorări de acest tip este identitatea în sine, şi nu semnificaţia ei secundă ori o cunoaştere care s-ar situa în raport de transcendenţă faţă de identitate.[20]

Există o legătură indisolubilă între mişcările sinelui şi zonele de tensiune din viaţa culturală, fapt vizibil însă încă de la primul personaj modern – Don Quijote. Eroul este un mediator între sine şi lume, intrând într-o dialectică imaginativă identificată ca fiind construcţia ficţională. Captiv într-o închisoare formală la a cărei construcţie a luat parte prin indiferenţă sau adeziune tacită, situarea sa existenţială se naşte prin disparitatea dintre inocenţa sa şi caracterul distructiv al experienţei prin care trece. Dezintegrarea eroismului este

[17] Un exemplu în acest caz este cel al „contra-eroilor" lui Chuck Palahniuk

[18] Corrado Bologna, *op.cit.*, pp.143-144

[19] William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Ed. David R. Godine, Boston, 1989, pag. 270: *Impulses from without or from within must must use some strength to reach us, we do not go out to them. Machines are made this way. Alert as light and aimed like guns, they only see the circle of their barrels. How round the world is; how like a well arranged. Thus when desire is at ebb and will is weak, we trail the entertainer like a child his mother, restless, bored and whining: what can I do? what will amuse me? how shall I live? (...) The enjoyment of sensation as sensation, a fully free awareness, is very rare. We keep our noses down like dogs to sniff our signs. Experience must mean. The content of an aimless consciousness is weak and colourless; we may be filled up by ourselves instead – even flooded basements, some days, leak the other way – and then it's dread we feel, anxiety.*

[20] Idem, pag. 283: *Nonpersons unperson persons. They kill. For them no one is human. Like cash registers, everyone's the same, shouldn't be addressed, approached, the same: all will go ding and their cash drawers slide out when you strike the right key. So I don't think that it's the message of a work of art that gives it any lasting social value. On the contrary, insisting on this replaces the work with its representation, another way of robbing it of its reality. How would you like to be replaced by your medical dossier, your analyst's notes?*

urmarea schimbărilor percepţiei de sine a subiectului, iar singurul răspuns pe care personajul îl mai poate da acestei boli este reacţia la impulsul genuin care îl străbate – el însuşi o modalitate a conştiinţei de sine. Din acest impuls ia naştere naraţiunea, entităţile care îl generează fiind deseori procese.

Bibliografie:

Bologna, Corrado, *Flatus vocis. Metafizica şi antropologia vocii*, trad. Gabriela Lungu, Ed. Clusium, Cluj, 2004

Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction,* Ed. Routledge, New York&London, 2004

Gass, William H., *Fiction and the Figures of Life*, Ed. David R. Godine, Boston, 1989

Jenny, Laurent, *Rostirea singulară*, trad. Ioana Bot, Ed. Univers, Bucureşti, 1999

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Univers, Bucureşti, 1984

Sacks, Oliver, *The Man Who Mistook His Wife for A Hat and Other Clinical Tales*, Ed. Touchstone Publishing House, Austin, 1998

Vergine, Lea, *Art on The Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movements*, Ed. Skira, Milano, 1996

Autorii doresc să mulţumească pentru suportul financiar din partea Programului Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract POSDRU 6/1.5/S/3 – „STUDII DOCTORALE: PRIN ŞTIINŢĂ SPRE SOCIETATE”.

LEONID DIMOV - MANIERISMUL ONIRIC

Drd. Romelia POPP
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

Poezia lui Leonid Dimov există în umbra născută dintr-un interes limitat, îndreptat exclusiv către aspectul său de strălucitoare operă excentrică. Din poezia lui lipsesc: „suferinţa", dar şi stările complementare ei, ecourile durerii, formele de manifestare ale eului poetic. Poezia lui Dimov are înfăţişarea unui produs detaşat cu totul de autorul său, este o operă ce se dispensează de fiinţa creatorului ei, nu numai de persoana lui, substituindu-se şi sfârşind prin a-l exclude. Poezia dimoviană find una care nu-şi conţine autorul, implicaţiile biografice şi psihologice îi sunt străine. Inspiraţia poetică a lui Leonid Dimov operează cu simbolurile, revelând astfel secretele inconştientului, misterele existenţei, miturile esenţiale.

Cuvinte-cheie: *manierism oniric, simbol, inconştient, mit, existenţă*

Introducere

Leonid Dimov a fost privit, în contextul literar al epocii debutului său ca un adevărat „maestru necunoscut", revelat dintr-o dată şi oarecum întâmplător în plenitudinea creaţiei lui, asemenea descoperirii unui depozit de obiecte preţioase despre a căror existenţă nu se ştia nimic; acestea odată scoase la iveală stârnesc în acelaşi timp admiraţie şi stupoare. Atitudini care nu sunt de durată, amăgitoare, inconsistente şi nestatornice, îngrădind înţelegerea şi nu favorizând-o; poezia lui Leonid Dimov existând în umbra născută dintr-un interes limitat, îndreptat exclusiv către aspectul său de strălucitoare operă excentrică. Din poezia lui lipsesc: „suferinţa", dar şi stările complementare ei, ecourile durerii, formele de manifestare ale *eului poetic*. Astfel, poezia lui Dimov are înfăţişarea unui produs detaşat cu totul de autorul său, este o operă ce se dispensează de fiinţa creatorului ei, nu numai de persoana lui, substituindu-se şi sfârşind prin a-l exclude. Poezia dimoviană find una care nu-şi conţine autorul, implicaţiile biografice şi psihologice îi sunt străine. Regimul de existenţă al poeziei este integral artistic, asemenea unei scoici rănite care „se zămisleşte, în întuneric şi tăcere, o strălucitoare perlă"[1], în acelaşi timp conformă şi neconformă, în toată splendoarea ei. Această perlă rezultă dintr-o luptă defensivă cu propria împuţinare vitală a moluştei care a produs-o.

Poezia lui Dimov are o înfăţişare luxuriantă, copleşitoare şi bizară asemănătoare unui templu asiatic magnific, neegalabil în ceea ce priveşte exuberanţa, strălucirea precum şi complexitatea formelor materiei poetice, reprezentând un triumf al exploatării miraculosului.

După cum însuşi „vraciul tribului oniric", Leonid Dimov, mărturisea „*Onirismul a dorit să fie o încercare de a încremeni caleidoscopic lumea pentru a face să pătrundă în legităţile specifice visului lăsând (...) cuvintele şi implicit fiinţa ta pieritoare şi digitigradă să-şi ducă slujba mai departe*." Astfel visul ar putea fi o trapă, un mod de sustragere, de a păcăli Destinul; visul este acela care adaugă crudelor fapte reale un halo magic menit a genera vecinătăţi în intercomunicare. În acelaşi fel în care visul este indespensabil vieţii, este şi o componentă a existenţei globale.

[1] Mircea Iorgulescu în *Prefaţa* la *Texte*, de Leonid Dimov, Ed. Albattros, Bucureşti, 1980, p. 7.

Dimov are capacitatea de a palpa liric lumea concretă; el este un plăsmuitor barbian al unor universuri imaginare prin cuvânt. Poetul înscenează cu o inefabilă ingenuitate un ospăţ pantagruelic de cuvinte simulând o permanentă disponibilitate infantilă. Imaginea lumii ca un bâlci etern ni se relevă fantastic în succesiunea unor tablouri galante de o mobilitate fluidă. Poetul călătoreşte uşor în spaţii dense, uitând punctul de plecare şi debarcând în ţinuturile cele mai insolite, istmuri ascunse de fantezie. Dimov inventează o lume embrionară şi o travesteşte în conformitate cu libertăţile şi rigorile unei percepţii infantile. El prezintă insolitul, miraculosul şi intruzia imaginarului în spaţiul poemului fără o pregătire prealabilă a cititorului, pe care îl surprinde: „*A voit în ape să nu pice/Pasărea lovită de alice/Şi-a zburat peste mărimi campestre*/*Până-n pragul camerei de zestre*/*Unde-au pus-o degete uşoare*/*Sus, pe perinile de ninsoare...*/*Noaptea, la opaiţe murise*/*Pasărea. Au curs dintr-însa vise*/*Ce-n odaia cu blidar şi glastră*/*Le-a privit tot satul la fereastră.*" (*Uluire*)

Imaginarul, cu funcţia sa de supapă realizează o mică evaziune a spiritului, o întrerupere a descrierii prin introducerea unui nucleu epic: „*suim şi noi în pas pe pasarele...*", astfel încât materiile aglomerate într-un spaţiu limitat care erau pe punctul de a exploda, nu explodează.

De nenumărate ori Dimov alunecă în fantastic de pe terenul vieţii cotidiene şi al îndeletnicirilor domestice. Pentru alunecarea în miraculor şi oniric, gândirea producătoare apelează la o materie pauperă, derizorie şi comună. Trebuie precizat faptul că ieşirea din banal în fantastic se realizează pe urmele rimei. În procesul de transformare vizionară devin obligatorii precizia descripţiei şi cantitatea „argumentelor".

Tehnica onirică dimoviană

Dimov este un poet al manifestării, al exacerbărilor anabasice şi nu al retractilităţii spre esenţele lucrurilor; el este exasperat de abundenţa realităţii şi vizează o concurare a acesteia prin Verb, cantitativ. Astfel se poate explica abundenţa cuvintelor, aşezate în poezie conform liniilor de forţă ale unei frenetice energii combinatorii, ca şi preeminenţa substantivului în detrimentul fluidităţii verbale, ceea ce poate constitui esenţa acestei poezii spectaculare, după cum observă Iulian Boldea[2]. Totuşi, voluptatea reprezentării masive, abundente, simţul percepţiei policrome nu exclud fluxul subetran al neliniştii, al fiorului tragic care subminează universul poetic dimovian, insinuându-se subtil în interiorul versurilor.

Se poate afirma că poezia lui Dimov este o poezie a performanţelor verbale, a metamorfozelor Logosului surprins în cele mai diverse avataruri. Cuvântul dimovian are carnaţie şi suculenţă, este somptuos şi pregnant, are şi rezonanţe exotice. Se mai poate vorbi şi despre o artă poetică dimoviană, care este implicită, susceptibilă de a fi extrasă din materia poetică. Este evident faptul că Leonid Dimov atribuie poeziei anumite funcţiuni soteriologice; poezia având valenţe recuperatoare şi transfiguratoare, ea poate să mântuie de răul existenţei, compensând deficitul ontologic prin codificarea lui în expresie poetică. Prin numire poetică lucrurile degradate, chiar banale pot să primească o identitate nouă, să renască din propriul anonimat şi să îşi anexeze noi dimensiuni. În viziunea lui Dimov, accesul la spaţiul poetic oniric presupune eliminarea oricăror date corporale, punerea în paranteză a dimensiunilor fizice, anularea ponderii, precum şi tot ceea ce îl leagă pe poet de condiţia terestră. Această idee poate fi ilustrată de poemul *Vis cu deltă*; aici, veracitatea detaliilor fiziologice se intersectează cu desenul filigranat al stării onirice, pe când imponderabilitatea visului este

[2] Iulian Boldea, Scriitori români contemporani, Ed. Ardealul, colecţia Sinteze, Târgu-Mureş, 2002, p. 26.

condiţionată de pierderea atributelor corporale: „*Şi-am început să mă dezbrac în gând/Mi-am scos veşmânt după veşmânt/Apoi am continuat, ca-ntr-un fior,/M-am văzut jupuit, roşu, roşu şi zâmbitor/Am eliminat muşchii lăsând viscerele suspendate./În spaţiul înconjurător, peste plocate(...)/Am anulat vezica biliară/Stomacul, inima, glanda pineală*”.

Poezia poate fi asimilată cu visul şi jocul, după cum însuşi poetul consideră, aşa cum avataruri echivalente vocii poetice sunt reprezentate de către: bufon, saltimbanc, scamator, acestea dovedindu-se a fi ipostaze ale libertăţii absolute a omului aflat în exerciţiul jocului sau poeziei. Disponibilitatea şi libertatea de a extrage şi amalgama adevărurile din urmă ale lumii, sensurile grave ale lucrurilor, precum şi neasumarea socială şi morală, jocul propriu-zis ascunde şi un fond tragic, disimulând o percepţie dramatică a lumii.

Într-un *Argument* la volumul *Veşnica Reîntoarcere* poetul repudiază în egală măsură, visul romantic şi dicteul automat suprarealist, susţrăgând construcţiile onirice de sub imperiul comandamentelor inconştiente şi plasându-le sub zodia elaborării naţionale. Visele realizate cu minuţiozitate, regizate cu o abilitate lucidă, au un aer raţional, convenţional într-o oarecare măsură. Se observă o îndemânare lingvistică ce modulează cuvintele, fiind semnul unei conştiinţe artistice care declară sensibilitatea în stare de inflaţie. Angoasa care este transpusă în text ne dezvăluie două planuri antinomice, opuse, care structurează viziunea lirică dimoviană: planul ontologic, terifiant şi cel estetic, salvator al scriiturii.

Se constată că un interes special îl manifestă Dimov pentru bâlci, ca şi spaţiu de convergenţă şi tranziţie; acest topos reconstituind haosul primordial, ca un loc al indistincţiei şi carnavalescului, unde ierarhiile sunt abolite, iar convenţiile sociale şi cele morale îşi pierd consistenţa şi autoritatea. Bâlciul, iarmarocul ori târgul reprezintă variaţiuni ale aceleiaşi teme poetice, adică a lumii ca teatru[3], ca succesiune de reprezentaţii care figurează avatarurile fiinţei umane, fiind perceput în toată varietatea sa policromă. Alături de tema bâlciului o întâlnim şi pe aceea a smalţului, traducându-se în predilecţia spre sclipitor, caleidoscopic şi policrom a poetului, fiind o ipostază balcanic-orientală a barocului. Astfel, bâlciul, târgul şi spaţiul urban sunt figurate prin intermediul unei sensibilităţi care neutralizează tragismul existenţei, deturnând în acest fel dramatismul spre burlesc şi ludic: „*Să plecăm mai devreme din târgul de oale/Cu saltimbanci dansând geamparale/eniţi, ne vom duce, ne vom da/În scrânciob peste nopţi de baga/Şi vom merge, la ziuă, cu toţii acasă,/Ulcioare ducând şi tigăi peste masă*” (*Lumească*)

Se configurează un absurd oniric dimovian în mod gradat, asemenea unei aglomerări vertiginoase de elemente, de la banalul cotidian până la cele terifiante care instituie un vid al logicii şi descumpănesc cititorul. În acelaşi fel în care bulgărele de zăpadă se rostogoleşte acumulând tot mai mult volum, asemănător se produce o creştere în proporţii absurde ale acestuia, prin intermediul acumulării şi juxtapunerii de lucruri, de obiecte şi de evenimente disparate. *Poemul esenţelor* este ilustrativ pentru tehnica bulgărelui de zăpadă”[4]; dacă poemul începe fără dificultăţi pentru logica cititorului ingenuu:”*Treceau orele, treceau norii*”, brusc, poetul trece în alt registru al realului: „treceau mamelucii,/Iar eu am visat azi-noapte că mi-am pierdut papucii”; se observă o schimbare rapidă de unghi, declanşând insolitul, absolutul. Se ajunge la un non-sens, o indistincţie între planul real şi cel oniric: „*Deşi ştiam, încă din leneşa tinereţe/Că naraţiunea, ironia, imaginile glumeţe/N-au ce căuta în caenţe:/Că poezia ţine de esenţe./Eu, însă, elev fiind, ca toţi năucii,/Îmi pierdusem – pe coridoare ori în săli –*

[3] Iulian Boldea, *op. cit*., p. 27.
[4] Iulian Boldea, *op. cit*., p. 28.

papucii/Şi-i căutam, deşi era ora de fizică,/Deşi acuzat eram că nu mă dedau la metafizică/De către ceilalţi versificatori din urbe".

Tehnica oniricului dimovian se configurează folosindu-se datele realităţii care devin de nerecunoscut. Raporturile neobişnuite pe care le au obiectele unele cu altele neliniştesc, alături de sintaxa lor ciudată, de dispunerea insolită, unghiul neobişnuit din care sunt percepute. Miraculosul poate pătrunde în „realul" oniric printr-o fisură care poate fi reprezentată de un obiect oarecare, unul din cele mai obişnuite; într-un spaţiu tranzitoriu cum este bâlciul se pot infiltra prezenţe miraculoase, precum în poemul *Basm*: „*Din întinderea care mă reprezintă/A rămas o privire îndreptată ţintă/Către temuţii regi maiestuoşi/Din spatele terenului de la Moşi./Alături de căruţaşii care/Au coborât din munţi cu ciubare/E şi Ludovic cel Sfânt şi Artur cel Mare/Şi aşa mai departe*".Poezia lui Dimov reprezintă un loc în care de fapt nu se întâmplă nimic; „personajele" sale îşi consumă destinul într-o stare de gratuitate, fiind lipsite de pondere de evenimente. Aici se observă foarte clar sforile cu care autorul îşi manipulează marionetele; autorul este conştient că nu este decât artizanul unei lumi artificiale, al unui simulacru de real, şi în consecinţă trimite semnale discrete spre cititor pentru a-l preveni de aspectul iluzoriu al spectacolului la care este invitat. Poetul pare un demiurg tiranic ce controlează libertatea cuvintelor, păstrându-le într-o stare de dependenţă absolută.

Visul poetic dimovian

Leonid Dimov recuperează originaritatea prin descinderi în profunzimile spiritului uman, descinderi care coincid cu regresiuni îmbogăţitoare. Scrisul devine o modalitate repetabilă de aproximare a unui arhetip, poetul fiind astfel situat într-o zonă intermediară, şi anume între zonele „neştiutului" şi lume. Se poate vorbi de un dublu plan al semnificaţiei: pe de o parte, spiritul poetic apare ca o realitate relaţională, iar pe de altă parte, se stabilesc contacte cu originaritatea. Actul creaţiei se defineşte, pentru Dimov, prin potenţialul spiritului poetic de a face „un nobil aliaj între poezie şi viaţă, între poezie şi lume", prin intermediul unor „tainice puteri"[5]. Actul de a scrie poezie este identificat cu puterea de a aproxima o realitate inepuizabilă. În raport cu această Totalitate, spiritul poetic se poate afla în condiţia măscăriciului; calitate completată de exigenţa absolută faţă de lume a poetului. Acest absolut al exigenţei reprezintă un apogeu în care eticul se confundă cu esteticul, motiv pentru care rămânerea în această condiţie coincide cu asumarea riscului maxim, poetul aflându-se în imperativul absolut al constanţei, fără de care poate pieri. Această pieire, stingerea spiritului este tratată de către Dimov în termenii unei *nedreptăţi funciare*, fiind asimilată imoralităţii.

Ideea de Totalitate dimoviană are destule resurse pentru a fi apropiată de gândirea unor mari poeţi ai modernităţii, cum ar fi Paul Valéry, T.S. Eliot sau Gottfried Benn. Valéry, fiind spiritul cel mai dispus spre comprehensiune şi conceptualizare, acceptă imposibilitatea conceptualizării stării poetice, recunoscând accidentalitatea ei, similară celei a stării de vis; însă poetul este agentul unei alte ordini. Pentru un moment, el suspendă semantismul limbajului; doar din acel moment el se poate numi poet, atunci când întâlneşte vocea publică, conform afirmaţiilor lui Valéry. Acţiunea asupra limbii coincide cu întemeierea unui limbaj indstructibil, a limbajului ce nu se dizolvă prin comprehensiune în acte, în non-limbaj; starea

[5] Aurel Pantea, ***Literatura onirică. Aplicaţii în poezia românească,*** Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia, Alba Iulia, 2004, p. 117.

poetică fiind repetabilă. Fiecare intervenţie a ei primeşte soluţii diferite; fiecare invazie facilitează intrarea spiritului poetic în multe alte ordini semantice.

Starea poetică a lui Valéry se numeşte „germen creator" la Benn. Benn considera că poemul se bazează pe ceva nelămurit şi un principiu formal, germenul creator şi cuvântul fiind de bază. Actualizarea sau concretizarea acelui germen este întotdeauna ratată într-un poem. Asemenea lui Valéry, Benn a intuit nemărginitul potenţial semantic al cuvintelor, limba având poet un regim potenţial, căci este situată între natură şi spirit; iar acţiunea poetică coincide cu o activizare a acestei potenţialităţi. *Starea poetică* a lui Valéry, *germenul creator* al lui Benn sunt expresii, nume ale Totalităţii; poemul reprezentând unicul căruia poetul îi este încredinţat[6]. Actul imaginaţiei poetice are menirea de a anticipa o lume optimizată, care se va concretiza ulterior. Dimov consideră că prin intermediul actului poetic se realizează o invadare a viitorului prin poezie; invadare care conţine o dublă semnificaţie: asigură rosturile imaginaţiei şi realizează conexarea umanităţii la o anumită profunzime a sensurilor.

Pentru Leonid Dimov actul fundamental al imaginării este strâns legat de o azvârlire în „tenebrele neştiutului"[7], poetul reface, pe cont propriu, o relaţie fundamentală: dintre propria-i subiectivitate şi o realitate indeterminată, ale cărei chipuri le aproximează. Indeterminatul dimovian îşi are sursele în inima tenebrelor, reprezentând forma şi substanţa nopţii. Actul scrisului este conceput ca plonjare în tenebre, într-un indeterminat ale cărui urme se pot recunoaşte în fiinţa celui ce a simţit şi a văzut radiaţiile arhetipului. Ceea ce dă substanţă fiecărui poem dimovian este reprezentat de descinderile în noapte; iar licăririle indeterminatului, apariţiile sale hilare, chiar sublime, alcătuirile sale născătoare de coşmaruri, alături de demoniile şi făpturile angelice constituie aproximări ale totalităţii[8]. Sublimul dimovian poartă urma grotescului, acesta înfăţişând şi sugerând grandiosul; demonii şi îngerii îşi împrumută calităţile, iar în cel mai terific coşmar se ascunde un potenţial grăunte al euforiei. Acest lucru duce la constatarea că poemele dimoviene poartă în ele stigmatele nopţii, ale unei realităţi, unde se produc metamorfoze ciudate, dar şi evenimente genezice. Se pare că totalitatea trimite făpturile neterminate, cu anatomii stranii în imaginaţie poetului. Fiecare în parte are propriulcomportament, timp, spaţiu dar şi limbaj. Aceste făpturi alcătuiesc o lume în care distincţie dintre coerenţă şi incoerenţă nu mai este funcţionabilă; însă ceea ce funcţionează este lumea babilonică, aceasta scăpând judecăţilor raţionalităţii şi instaurând posibilitatea de a faceorice, oricând şi oriunde. Visul şi reveria rămân singurele modalităţi ale spriritului de a edifica şi înţelege Babelul creat.

Visul poetic dimovian este o modalitate de a aduce în limbaj fragmente ale totalităţii; toate poemele sale au capacitatea de a transforma totul într-un spectacol. Poetul asistă de nenumărate ori fascinat la spectacolul formelor unei totalităţi a cărei revelaţie se produce în conştiinţa sa. Condiţia dramatică a spiritului poetic poate fi observată în poemul *Dilema*[9]. Aici poetul apare ca purtător de parolă teribilă; teribil fiind un adjectiv ce traduce exact spiritul poetului. Acesta din urmă apare ca un ştiutor al unui proverb sau ghicitori, pe care însă nu are voie să le rostească, fiind astfel un purtător de investitură enigmatică. Ontologia potenţialităţii textului are trei posibilităţi de reprezentare, şi anume: proverb, ghicitoare sau vorbe adunate la întâmplare. Dacă proverbul are în esenţa sa experienţa umană ancestrală şi are valoare axiomatică, atunci ghicitoarea pune conştiinţa faţă în faţă cu enigmele. Atât proverbul cât şi

[6] Aurel Pantea, ***op. cit.***, p. 118.
[7] Leonid Dimov, *Argumentul* din *Spectacol*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979, pp. 3-4.
[8] Aurel Pantea, ***op. cit.***, ibidem.
[9] Leonid Dimov, Veşnica reîntoarcere, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982, pp. 7-10.

ghicitoarea presupun faptul că vreunul, cineva, ceva, o existenţă, sau chiar o sumă de existenţe au conlucrat pentru a le elabora; proverbul funcţionează ca un ghid universal, iar ghicitoarea lansează avertismente asupra posibilităţii salvării din situaţii dificile sau asupra pericolului morţii. A treia ipoteză a condiţiei textului care este interzis a-l rosti presupune întâmplarea sau hazardul; nişte vorbe adunate în timp şi la întâmplare vor vorbi despre faptul că nu a existat nicio intenţie semantică într-un alt timp, altcândva, altundeva; spunând de fapt ceea ce conştiinţa nu trebuie să rostească. Prin urmare orizontul de existenţă al conştiinţei este acela al interdicţiei rostirii[10]. Astfel, condiţia retorică semnifică o existenţă ieşită din imperativele amintirii sau din cele ale interogaţiei. Actul amintirii şicel al interogării sunt două dimensiuni originare ale poeticului. Pentru Dimov situarea în aceste dimensiunioriginare semnifică pierderea vieţii; iar conştiinţa sa poetică trăieşte între teama rostirii şi groaza uitării teribilei parole. Spaţiile şi timpurile imaginaţiei poetice dimoviene sunt neomogene, iar în scenariul poemelor există o conştiinţă acută a precarităţii alcătuirilor lumii peste care poate năvăli oricând noaptea cu arătările şi subteranele ei, un astfel de loc este reprezentat de adăpostul conştiinţei dilematice.

Spaţiul poetic oniric

Odată cu apariţia volumului *Cartea de vise*, onirismul capătă un sens mai precis. Poemele dezvoltă un fir epic, care pare totuşi greu de urmărit, căci poetul trece uşor din real în imaginar. Observăm o inepuizabilă putere de a fantaza, observând lumea dintr-o latură carnavalescă. Seria pseudo-baladelor *Turnul Babel* demonstrează puterea de invenţie a poetului şi simţul său plastic: se întâlnesc descrieri amănunţite, feericul, insolitul, supranaturalul îşi fac apariţia. După cum afirma Eugen Simion[11], Dimov este „un maniac al exactităţii în lumea onirică", poetul afirmând că, după părerea lui, valoarea supremă este geometria. Prin urmare imaginea cercului, a rotundului devine primordială: „în cerc de zmalţ m-am zăvorât şi zbor" aici putem distinge o mişcare complicată a spiritului: o desprindere de materie şi o metamorfoză.

Apariţia celui de al patrulea volum din *Cartea de vise* duce la fixarea unei tematici a onirismului. Autorul îşi descrie câteva visuri, unde lasă să se înţeleagă că el nu face decât să transcrie ceea ce se petrece în timpul somnului: „*Azi-noapte-n vis mi-am amintit", apoi „ şi m-am trezit tot în vis de vis/ Adus la fântână cu pieptul deschis*" (*Vis de vis, în vis*) sugerând o imprecizie calculată între trăirea onirică şi trăirea sub stare de veghe. Visul este de obicei coerent, încât trecute prin el faptele onirice nu contrazic prea mult logica realului. Putem afirma că oniricul angajează viziuni de o amplă materialitate; iar sub protecţia visului lucrurile dau pur şi simplu năvală în poem.

Visele din acest volum, al cărui nume este aproape programatic, nu fac parte din speţa viselor monstruoase, a acelor fantazări himerice teratomorfe în care delirul caută să articuleze imagini ale lumii şi ale sinelui de o halucinantă şi tulburătoare profunzime a ororii. Din contră, visele sale reprezintă rodul unei reverii cu ochii deschişi. *Lili şi densitatea* închipuie un scenariu oniric în care elementele realului sunt inserate în conturul himeric al unei viziuni de o tulburătoare acuitate a desenului, însă în acelaşi timp imponderabile şi părelnice. Poezia debutează cu o descriere a spaţiului unde se derulează spectacolul oniric, descriere realizată cu ajutorul unor cuvinte de intensă concreteţe, dar care sunt asamblate în asocieri insolite.

[10] Aurel Pantea, ***op. cit.***, p. 122.
[11] Eugen Simion, ***Scriitori români de azi, III***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 45.

Specificul oniricului dimovian provine şi din prezenţa sintaxei neobişnuite, în care cuvinte din cele mai neobişnuite sfere lexicale se întâlnesc, se contaminează reciproc de sensuri şi semnificaţii inedite: „*În faţa ferestrei mele e-un zid cu tignafes/Ţintuit cu crampoane în formă de S,/cu insuli de iedră, trist, coşcovit/(...)/E propria mea gândire ce reverberează/isprăvindu-se brusc într-o bucată de amiază./De acolo unde-ncetează umbra, pe după spaţii,/se-ntinde un balcon năpădit de vegetaţii,/perpendicular cu zidul, ca o garagaţă/peste acoperişul casei din faţă.”*

Următoarea secvenţă a textului poetic aduce în scenă profilul fantomatic, ireal şi totuşi pregnant desenat, al lui Lili, figură himerică ce întruneşte în sine idealul unei frumuseţi care captează cu totul atenţia eului liric. Personajul trăieşte o stare de epifanie în spaţiul lipsit de repere sigure ale visului şi într-un timp mitic, imponderabil. În continuare, dezbrăcarea eroinei poate constitui echivalentul unui act ritual ce simbolizează o eliberare de corporalitate, dar şi „o asceză a simţurilor, înaintea clipei de levitaţie”[12], de înălţare: „*Într-adevăr (ce gest) molatic, fata se descalţă,/bate pasul pe loc cu tălpinle-n trap,/îşi trage şorţul negru peste cap/(...)/Rămasă-n furou,/Lili zâmbeşte din nou/şi, precum un lăstun atinge oglinda apei,/îşi scoate ciorapii/mângâindu-şi în treacăt, de plăcere,/tălpile netede ca o mângâiere*.” Poetul îşi transcrie propriile senzaţii, gânduri şi reacţii declanşate de apariţia feminină diafană, reuşind să plasticizeze emoţia, momentul desprinderii de terestru.

Finalul poemului ne pune faţă în faţă cu învolburările zborului şi dansului, care reuşesc să îşi accelereze la maximum mişcările şi ritmul, în aşa fel încât pasărea şi Lili par a se contopi. Acesta este momentul în care extazul înălţării atinge paroxismul, într-un elan spre absolut, spre o utopică lume a visului fără sfârşit; iar sfârşitul visului echivalează cu regăsirea unei lumi empirice de dimensiuni împuţinate, o lume a izolării şi claustrării, dar şi una a alienării. Astfel, se poate afirma că poezia *Lili şi densitatea* este o poezie de referinţă pentru imaginarul liric-oniric dimovian, căci reprezintă povestea unui vis de o tulburătoare frumuseţe şi expresivitate.

Volumul cu titlu programatic, *Cartea de vise,* ne prezintă un visător prizonier al unor straturi onirice imposibil de depăşit; continuum-ul oniric conferind substanţa integrală acestei cărţi. Imaginaţia dimoviană stă în vecinătatea enigmelor pe care le aproximează; iar gândirea sa poetică presupune, în mod constant, prezenţa unui termen necunoscut.

Concluzii

Cel mai în măsură să sintetizeze creaţia lui Dimov este Nicolae Manolescu: „Oniricul lui Leonid Dimov este un sentimentalism, o visare cu ochii deschişi; poetul cade uşor în nostalgie şi deprimare; în „vise” el regăseşte starea de copilărie, în care totul pare posibil, în care asociaţiile cele mai neaşteptate se pot realiza. Ceea ce este frapant este cum „visarea” transformă realul cel mai familiar. Lucrurile par alcătuite altfel, în jurul unei senzaţii, al unei viziuni particulare”[13].

Inspiraţia poetică a lui Leonid Dimov operează cu simbolurile, revelând astfel secretele inconştientului, misterele existenţei, miturile esenţiale. Poetul este considerat un artizan ingenios şi seducător al imaginii, un maestru al „narativităţii” poetice, un pictor al

[12] Iulian Boldea, *op. cit*., p. 32.
[13] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică,* vol I, Ed. Aula, Braşov, 2001, p.42.

detaliului concret utilizat pentru compoziţii intelectualist-calofile, precum şi un împătimit al unei perfecţiuni formale tributare tradiţiei.

Bibliografie

Bârna, Nicolae, *Comentarii critice*, Ed. Albatros, Bucureşti, 2001

Boldea, Iulian, *Dimensiuni critice,* Ed. Universităţii "Petru Maior", Târgu-Mureş, 1998

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a Poeziei româneşti,* Ed. Aula, Braşov, 2005

Boldea, Iulian, *Poezia neomodernistă,* Ed. Aula, Braşov, 2005

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani,* Ed. Ardealul, Târgu-Mureş, 2002

Boldea, Iulian, *Studia Universitatis*, „Petru Maior", Târgu-Mureş, Philologia vol 5, 2006

Breban, Nicolae, *Stricte amintiri literare,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999

Cesereanu, Ruxandra, *Deliruri si delire.* O antologie a poeziei onirice româneşti, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

Cistelecan, Alexandru, *Poezie şi livresc*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987

Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Braşov, 2002

Dimov, Leonid şi Ţepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*, antologie de texte teoretice, interpretări critice şi prefaţă de Marian Victor Buciu, Ed. Cartea Veche, Bucureşti, 2007

Dimov, Leonid şi Ţepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1997

Lefter, Ion Bogdan, *5 poeţi: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarţă,* Ed. Paralela 45, Piteşti, 2003

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică,* vol I, Ed. Aula, Braşov, 2001

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Ed. Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003

Paleologu, Alexandru, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, Ed. Polirom, Bucureşti, 1997

Pantea, Aurel, *Literatura onirică. Aplicaţii în poezia românească,* Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia, Alba Iulia, 2004

Pantea, Aurel, *Poezie română contemporană*, Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia, Alba Iulia, 2004

Pantea, Aurel, *Simpatii critice*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2004

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, III*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984

DUMITRU POPOVICI ÎN DOCUMENTELE DE ARHIVĂ

Drd. Emanuela PORUMB (REŢE)
Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca

Studiul îşi propune valorificarea documentelor din Arhiva Popovici şi analiza viziunii profesorului D. Popovici asupra istoriei literare ca disciplină academică şi sinteză metodologică în perioada dintre cele două războaie mondiale. Scopul cercetării este de a surprinde întemeierea istoriei literare în act, în actul constituirii ei ca demers pedagogic, formativ, întrucât acţiunea înnoitoare a istoricului literar D. Popovici a marcat generaţii postbelice de specialişti ai literaturii şi s-a manifestat în primul rând prin cursurile sale. Din această perspectivă, interesează în primul rând atelierul, procesul, germinaţia lecturii, tot ce documentează „naşterea ideii noi", nu doar cercetarea operelor publicate.

Cuvinte-cheie: *document, viziune, istorie literară, germinaţia lecturii*

După 1999, anul morţii criticului literar Liviu Petrescu, documentele aparţinând familiei Popovici-Petrescu intră în proprietatea statului român, fiind păstrate de Fondul de colecţii speciale al Bibliotecii „Octavian Goga", Cluj-Napoca. Se află aici peste 1300 de volume de literatură română şi universală, dar şi cursuri universitare, instrumente de lucru pentru cursuri, acte şi fotografii personale, precum şi manuscrisele a trei mari istorici literari şi comparatişti: D. Popovici, Ioana Em. Petrescu (fiica sa) şi Liviu Petrescu (ginerele său). Accesul la documente inedite, reconstituirea manuscriselor din variante şi versiuni nedefinitivate de autori, restituirea lor circuitului literar e un demers necesar, întrucât dezvăluie peisajul unor reconfigurări ale disciplinei istoriei literare, în curricula academică, dar şi în cea preuniversitară (un domeniu de activitate practic necunoscut al lui D. Popovici).

Documentele din Arhiva D. Popovici sunt tot atâtea instrumente indispensabile restituirii operei profesorului clujean. Fişe de lectură, corespondenţa cu diverse personalităţi ale vremii, dar şi cu colegii de catedră, manuale şi cursuri, unele scrise de el, programe analitice de seminar, lecţii sau "programări" ale cursurilor, toate sunt mărturia unui travaliu intens, a unui interes absolut justificat din perspectiva omului de cultură D. Popovici, atât pentru predarea limbii şi a literaturii române la nivel preuniversitar, cât mai ales pentru regândirea acestui domeniu la nivel universitar. Pentru înţelegerea dimensiunii înnoitoare a felului cum D. Popovici gândea noua istorie literară, ca disciplină, valorificarea unor documente de arhivă reprezintă contribuţia majoră a cercetării noastre. Este şi o încercare de a surprinde întemeierea istoriei literare în act, în actul constituirii ei ca demers pedagogic, formativ, ceea ce reprezintă un aspect rareori investigat în studiile româneşti de istoria ideilor literare. De obicei, acestea se ancorează în cercetarea textelor, operelor publicate, lăsând deoparte atelierul, procesul, germinaţia lecturii, punerea acesteia în discurs universitar. Or, acţiunea înnoitoare a istoricului literar D. Popovici, care a marcat generaţii postbelice de specialişti ai literaturii (istorici şi critici literari, profesori universitari şi profesori de liceu), s-a manifestat în primul rând prin cursurile sale, care nu erau numai texte, ci şi un spaţiu paideic, formativ, al susţinerii lor, al dialogului ideatic.

Materialul arhivat existent în subfondul Popovici este constituit în următoarele serii: acte personale, activitatea universitară, corespondenţă şi manuscrise, ultima categorie având ca sub-serii instrumente de cercetare şi scrieri. La acestea se adaugă fondul de carte românească şi străină din biblioteca personală a istoricului literar, un adevărat tezaur de documente şi date.

Cu toate că D. Popovici este o figură consacrată în istoria şi critica literaturii române există însă, cu siguranţă, multe aspecte insuficient cercetate ale activităţii profesorului clujean. Activitatea sa de pedagog, de autor de manuale şi de cursuri este prea puţin cunoscută. O oportunitate reală pentru redefinirea calităţii sale de pedagog este tocmai bogatul material documentar aflat în Arhiva D. Popovici, constând în manuale pentru învăţământul secundar, „programări" ale cursurilor, precum şi cursuri universitare.

O primă direcţie de cercetare pe care documentele păstrate în Fondul Popovici o facilitează este stabilirea locului istoricul literar în istoria şi critica literaturii române şi receptarea operei sale în posteritate (decalaj datorat editării tardive, circulaţia notelor de curs în mediile filologice ale anilor '50- '60), dar mai ales o privire sintetică actuală privind contribuţia profesorului clujean la dezvoltarea istoriei literaturii ca ştiinţă.

Student al Universităţii din Bucureşti (1923-1927), asistent onorific al profesorului D. Caracostea, D. Popovici îşi desăvârşeşte mai apoi pregătirea în preajma lui Mario Roques, Mirambel şi Paul Hazard, în timpul studiilor postuniversitare urmate la Paris. Accesul la documente inedite, cursuri păstrate din timpul studenţiei, corespondenţa cu mentorii săi permite cercetării noastre o redimensionare a parcursului formării intelectualului D. Popovici, scoţând la iveală cărţi şi oameni care l-au marcat.

Notiţele păstrate în arhivă (instrumente de lucru pentru cursuri - grupate pe ani, fişe conţinute în plicuri şi ordonate pe teme, însumând aproximativ 10.000 file format A5) pot dezvălui măsura efortului depus în studierea literaturii române, demers care a făcut posibilă apariţia unor opere unice în istoria domeniului (*La Littérature roumaine à l`époque des Lumières* şi *Eminescu în critica şi istoria literară română*, ca să numim doar două dintre ele) şi emiterea unor judecăţi de valoare confirmate în timp.

Având în vedere faptul că viaţa şi activitatea lui D. Popovici se suprapun, în bună măsură, primei jumătăţi a secolului al XX-lea, un secol agitat, marcat de conflagraţii fără precedent şi de confruntarea între democraţie şi totalitarism, este important de stabilit dacă şi în ce măsură avalanşa de evenimente istorice, precum ascensiunea dreptei, autoritarismul lui Carol al II-lea, sfârşitul experimentului democratic românesc, pierderile teritoriale din 1940 (în urma cărora D. Popovici e nevoit să se refugieze la Sibiu împreună cu universitatea clujeană), dar şi războiul şi apoi ascensiunea comuniştilor la putere au influenţat atât opera sa (ştiinţifică, dar şi universitară), cât şi receptarea acesteia.

Se aminteşte adesea faptul că Popovici a polemizat cu G. Călinescu, în special în jurul definiţiei istoriei literare[14]. Pentru autorul *Istoria literaturii române...* istoria literaturii nu există decât în măsura în care istoricul literar e o personalitate creatoare. Fără a respinge latura subiectivă şi activă a creatorului în procesul creaţiei, pentru profesorul clujean istoria literară este o ştiinţă complexă a literaturii cuprinzând critica genetică, critica psihologică şi pe cea estetică. Popovici se disociază de Călinescu- *Istoria literaturii române de la origini până în*

[14] Lecţia inaugurală a cursului universitar *Tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental* susţinut în anul 1939-1940 la Facultatea de litere din Cluj şi editat după notele luate la curs de Gheorghina Damian şi Iosif Pervain, antologat de Paul Cornea în *Conceptul de istorie literară în cultura românească*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, pp. 218-224.

prezent, reproșând acestei lipsa periodizării. Studiul literaturii trebuie contextualizat, diacronic, prins în determinațiile concrete ale istoriei și ale devenirii culturale.

Viziunea lui D. Popovici asupra periodizării literaturii române este articulată în introducerea la lucrarea despre iluminismul românesc (*La Littérature roumaine à l`époque des Lumières*, Sibiu, 1945.) Considerată ca fiind lipsită de originalitate, datorită influenței slavone și grecești, literatura veche nu e luată în calcul. Început decisiv în epoca Luminilor, procesul modern de emancipare atrage atenția istoricului literar. În viziunea lui D. Popovici evoluția literaturii române moderne este totuna cu istoria regăsirii de sine (a eliberării de ceea ce e străin), în primul rând prin conștientizarea apartenenței latine și europene, și apoi prin romantism conștientizarea identității naționale în context universal.

În cea mai controversată lucrare a sa, *Eminescu în critica şi istoria literară română* (la origini un curs universitar susţinut între anii 1946-1947 la Facutatea de Filosofie şi Litere din Cluj, litografiat în 1947, şi editat abia în 1989 de Ioana Em. Petrescu în *Studii literare,* vol.VI)[15], D. Popovici realizează inventarierea etapelor maturizării criticii românești, dar mai cu seamă poziţionarea dialogică într-o istorie a eminescologiei. De la critica etică în intenţie şi didactică în formă a primilor „detractori" precum Aron Desusianu, Grama şi Anghel Demetriescu, la cea impresionistă a lui Lovinescu şi apoi Călinescu, la cea preocupată de aspectul formal, în studiile lui Ibrăileanu şi Caracostea, privirea istoricului literar[16] parcurge traseul din unghiul celui care are şi el o perspectivă proprie asupra problemei.

Receptarea operei lui Popovici în timpul vieţii sale a fost îngrădită de circulaţia cursurilor litografiate doar în mediile academice ale anilor '40-'50 şi după moartea profesorului, a intervenit impedimentul editării tardive a manuscriselor (primele lucrări sunt editate abia în 1969). Rămâne de stabilit care a fost destinul ideilor lui D. Popovici, măsura în care li se recunoaşte paternitatea, sau din contră se întâmplă folclorizarea lor, şi acest demers e informat de prezenţa, dar mai cu seamă de absenţa lui Popovici din marile istorii literare şi din bibliografiile de specialitate.

ISTORICUL LITERAR ÎN BIBLIOTECA PERSONALĂ

Materialul bogat al bibliotecii fondului Popovici a fost indexat de Serviciul de dezvoltare a colecţiilor din cadrul Bibliotecii „Octavian Goga" Cluj-Napoca, şi s-a realizat un buletin bibliografic al colecţiei de documente (ce poate fi consultat pe http://www.bjc.ro/new/files/fondul-popovici/fondul_popovici.pdf), conţinând 1308 titluri. Analiza acestor titluri poate dezvălui întâi de toate parcursul devenirii individuale, dar şi orizontul intelectual al perioadei interbelice, astfel că o altă direcţie importantă a cercetării o constituie conturarea imaginii istoricul literar în biblioteca personală.

Cartea e un fragment al culturii scrise, ea trebuie plasată în contextul istoriei culturale, care se poate reconstitui cu ajutorul răspunsurilor la întrebări precum: Cine citeşte şi de ce? Ce formaţie au autorii cărţilor? Dar cititorii? Care e impactul lecturii asupra cititorilor? Care e modalitatea de obţinere a cărţilor? Aceste interogaţii vor ghida demersul de configurare a unor practici de lectură din perioada interbelică.

Convingerea că războaiele, costurile ridicate, condiţiile neprielnice în general au împiedicat achiziţia de carte trebuie nuanţată o dată cu accesul în biblioteca particulară a profesorului clujean. În pofida oricăror dificultăţi financiare- să nu uităm că Dumitru Popovici

[15] Notă asupra ediției, D. Popovici, *Studii literare*, vol. VI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989.
[16] Mircea Anghelescu, *Istoricul literar*, în Transilvania, nr. 1/1990.

beneficiază de o bursă modestă pentru a studia la Paris- tânărul, pe atunci profesor în învăţământul preuniversitar, achiziţionează carte, dar nu orice fel de carte, ci ediţii princeps, carte valoroasă, ultimele apariţii de specialitate ale editurilor franceze, atitudine care ne îndreptăţeşte să afirmăm că istoricul literar era un bibliofil, dar şi un spirit atent la nou, cu un bun discernământ în domeniul specializării sale.

Supus analizei, fondul de carte dezvăluie prezenţa a două tipuri de carte „scumpă": e vorba mai întâi de carte veche românească, o raritate astăzi, ţinând cont nu numai de trecerea timpului, ci şi de epurările bibliotecilor publice în comunism: [Lévizac şi Moysant], *Regulile sau Gramatica poezii*, tradusă în rumânesce de I. Eliad, Bucuresci, [s. n.], 1831; Ion Heliade Rădulescu, *Historia critică universalĕ* : (scriere postumă), Bucuresci, Typographia Statului, 1892, Ion Heliade Rădulescu, *Equilibru între antithesi sau Spiritul şi material***,** Bucuresci, [s. n.], 1859-1869; Dimitrie Bolintineanu, *Călătorii în Palestina şi în Egipt***,** Iaşi, [s. n.], 1856, în alafbet de tranziţie; Ovidiu Papadima, *Creatorii şi lumea lor* : schiţe de critică literară, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943; Ioan Molnar Piuariu, *Retorică adecă Învăţătura şi întocmirea frumoasei cuvântări alui întâiu izkodită pe limba românească împodobită şi întemeiată cu pildele vechilor filosifi şi dascăli bisericeşci,* Buda, Crăiasca Tipografia Orientalicească a Universitatei Peştii, 1798; Tudor Vianu, *Istoria esteticei de la Kant până azi în texte alese*; precedate de un studiu introd. şi note biobibliografice, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice "Bucovina", I.E. Torouţiu, 1934.

Cea de-a doua categorie se constituie din carte străină din timpul lui Popovici, în care se reflectă noile tendinţe şi discuţii din spaţiul studiului literaturii în anii '30-'40 (când D. Popovici se afla la Paris), oferind indicii despre titlurile interesante în domeniu şi despre cele mai recente apariţii în epocă: Henri Bergson**,** *Le pensée et le mouvant* : essais et conferences, Paris, Librairie Félix Alcan, 1934; André Gide, *La porte étroite* : roman ; 24 bois originaux de Morin-Jean, Paris, Arthème Fayard, 1934; Jean Gibelin, *L'esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1934; Benedetto Croce, *Poesia e non poesia* : note sulla letteratura europea del secolo decimonono, Edizione, riveduta e aumentata, Bari, Gius, Laterza & Figli, 1935; Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert***,** 4ème Édition, Paris, Gallimard, 1935; Thomas Morus, *L'utopie***,** traduit du latin par Victor Stouvenel, illustré par Bernard Roy, Paris, A l'enseigne du Pot casse, [1935]; H. J. Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France* : étude de la presse socialiste de 1830 a 1848, Oxford, Clarendon Press, 1935.

Trebuie subliniat şi aspectul păstrării intacte pentru mulţi ani a bibliotecii (în condiţiile traversării perioadei comuniste- cu limitări şi constrângeri nenumărate), bibliotecă intrată după moartea prematură a lui D. Popovici (1952) în posesia fiicei, criticul şi istoricul literar (de mai târziu), Ioana Em. Petrescu.

ISTORICUL LITERAR LA CATEDRĂ

Cariera didactică a istoricului literar începe în 1927 ca profesor secundar la Liceul "Radu Greceanu" din Slatina unde predă romăna, latina şi istoria. Din anul 1930, D. Popovici se transferă la Liceul comercial din Iaşi. Obţinînd o bursă de stat, tânărul profesor ieşean pleacă pentru studii doctorale la Paris, unde urmează cursuri de literatură comparată şi de neogreacă, necesare pentru tema doctoratului său care viza istoria ideilor literare şi politice ale premodernismului românesc, în context european. Deşi avea statut de student, la Şcoala de

Limbi Orientale Vii a fost numit lector şi a predat limba română. Reîntors în ţară în 1935, obţine titlul de doctor în litere cu o teză despre ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu.

La Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Cluj, D. Popovici este angajat în urma unui concurs celebru ce îi recunoaşte meritul de a fi profesor agregat la Catedra de Istoria literaturii române moderne (începând cu 1 noiembrie 1936 şi până la moartea prematură -1952). Actele privind concursul din 1935-1936 pentru ocuparea catedrei rămase vacante în urma morţii lui G. Bogdan-Duică se păstrează în dosarele din seria „activitatea universitară" (*Memoriu de titluri, studii şi lucrări*, 1935) -Arhiva Popovici, consemnând detaliile „unui concurs universitar de altădată" [17].

Urmându-i la catedră lui G. Bogdan-Duică, tânărul profesor universitar aduce o viziune total diferită de cea a predecesorului său, rod al formării sale la şcoala comparatismului francez. Aparenţele comparatiste ale lui Bogdan-Duică capătă la succesorul său trecut prin şcoala lui Baldensperger, van Tieghem şi Paul Hazard, dimensiunile unei discipline riguroase şi ferme, cu o dialectică internă bine consolidată sub raportul filiaţiilor, a germinaţiilor şi a influenţelor. Comparatist şi istoric literar, D. Popovici este substanţial nou în tot ceea ce face şi întreprinde, marcând începul unei noi etape în predarea istoriei literaturii române la nivel universitar.

D. Popovici are meritul de a fi atribuit istoriei literare un statut ştiinţific, înţelegând prin acesta „supunerea la obiect", valorificarea informaţiilor bibliografice, rigoare critică în raportarea la izvoare, dar nu numai. Profesorul clujean susţinea că istoria literaturii implică, de asemenea, studiul genetic şi că fenomenul literar este rodul interacţiunii factorilor interni (context socio-cultural, personalitate creatoare) cu factori externi (influenţe)[18].

Cursurile lui D. Popovici, păstrate în manuscris şi în dactilograme: *Literatura română în epoca luminilor* (1938-1939); *Tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental* (1939-1940); *Eminescu în critica şi istoria literară română* (1945-1946, 1946-1947); *Poezia lui Eminescu* (1947-1948), credem că pot aduce un plus de lumină pentru aprecierea justă a operei profesorului clujean. Frecvenţa şi durata cursurilor (precizată în programările identificate în arhivă), tematica acestora, metodele folosite, judecăţile formulate asupra unor curente ale literaturii sau asupra unor autori, sunt elemente care trebuie decodate prin prisma personalităţii autorului, dar şi raportate la ceea ce întâmpla în epocă în alte universităţi- şi în dezbaterile ştiinţifice ale specialiştilor europeni în istorie literară. Cât de originală este contribuţia lui D. Popovici şi care a fost receptarea cursurilor de către contemporani, rămâne de stabilit prin valorificarea şi corelarea documentele.

Citat cel mai adesea în calitatea sa de istoric literar, profesorului clujean i se recunoaşte arareori meritul de inovator în perimetrul didacticii limbii şi literaturii române. Activitatea de profesor şi autor de manuale pentru învăţământul preuniversitar a fost minimizată. Şi totuşi D. Popovici îşi începe cariera didactică profesând în învăţământul preuniversitar, la Slatina şi la Iaşi, perioadă în care va scrie un prim manual păstrat în arhivă: D. Popovici şi G. Vişoiu**,** *Elemente de istoria limbei şi literaturei romîne,* Slatina, Tipografia şi Legătoria de Cărţi Moşt. C. Constantinescu-(Bulbeş), 1928. Abordarea sa pare „canonică" sub aspect formal, conformându-se tiparului obişnuit al epocii. Totuşi interpretările personale asupra unor autori sau selecţia textelor încep să-l diferenţieze, anunţând criticul de mai târziu. Va reveni la acestă preocupare 18 ani mai târziu când împreună cu M. Nanu va redacta *Carte*

[17] Vezi şi Mircea Curticeanu, *Studii şi documente literare*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002, pp. 75-89.
[18] Paul Cornea, *Conceptul de istorie literară în cultura românească*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 68.

de limba română: pentru clasa I-a a gimnaziului unic, Bucureşti, Standard Graphica, [1946]. Ca şi în cazul cursurilor universitare este relevantă identificarea frecvenţei utilizării manualelor sale şi a influenţei (dacă aceasta a existat) asupra colegilor sau învăţăceilor săi.

SCRIITORUL D. POPOVICI ÎN DOCUMENTE DE ARHIVĂ

Una dintre cele mai mari provocări ale cercetării noastre este restituirea imaginii complete a cărturarului clujean din alte documente de arhivă şi din corespondenţă, care aduc la lumină o ipostază mai puţin cunsocută a istoricului şi a profesorului de o mare sobrietate, având sperăm darul de a oferi printre altele imaginea scriitorului D. Popovici.

Numărul proiectelor, deşi unele abia schiţate, altele elaborate în versiuni mai puţin finalizate ne face să optăm pentru ideea că profesorul înţelegea să facă din literatură nu doar un simplu exerciţiu, ci un termen complementar al unei activităţi plurale. D. Popovici provoacă surpriza unei producţii literare superioare cel puţin prin *Regele din Propontide*. „Comedia aproximativ istorică în patru acte" confirmă preferinţa pentru un comic experimentat prin alegorie şi gustul pentru un teatru de idei. Printre însemnările şi manuscrisele lui D. Popovici se păstrează alte câteva proiecte: *Bucătarul de la Salamandra,* „comedie în două acte", lucrare dramatică redactată integral; *Într-o vară la moşie,* un proiect pentru un roman mai amplu; manuscrise ce cuprind ciclul de poeme *Aur legenadar* şi o povestire cu accente strict anecdotice, *Culionul episcopului.*

Tindem să apreciem că intenţiile scriitorului nu sunt accidentale, fapt mărturisit deocamdată de numărul mare al acestor proiecte literare, semnate discret cu pseudonimul D'Aluta, şi că D. Popovici nu e doar profesorul interesat strict de interpretarea literaturii, ci preocupat şi de actul elaborării ei.

Interesul pe care îl suscită azi conţinutul fondului depăşeşte însă inventarul în sine şi se transferă în câmpul fenomenului literar. Cercetarea acestui fond permite reconstituirea orizontul intelectual al epocii interbelice şi în parte a începutului comunismului, dar şi conturarea unui portret al intelectualului în cele două perioade. Corespondenţa şi manuscrisele lui D. Popovici oferă cadrul unei analize centrate pe sferele de influenţă ideatică sub care s-a format tânărul intelectual, toate acestea venind să completeze imaginea unui timp al eforturilor înnoitoare în istoria literaturii române.

BIBLIOGRAFIE

ANGHELESCU, Mircea, *Istoricul literar*, în „Transilvania", nr. 1/1990.

CORNEA, Paul, *Conceptul de istorie literară în cultura românească*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978.

CURTICEANU, Mircea, *Studii şi documente literare*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002.

POPOVICI, D., Vişoiu, G., *Elemente de istoria limbei şi literaturei române*, Editura Tipografia şi legătoria de cărţi C. Constantinescu, 1928.

POPOVICI, Dumitru, Nanu, M, *Carte de limba română pentru clasa a I-a*, Editura Standard Graphica, Bucureşti, pentru anul şcolar 1946-1947.

POPOVICI, Dumitru, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1935.

POPOVICI, Dumitru, *La Littérature roumaine à l`époque des Lumières*, Centrul de Studii şi Cercetări Privitoare la Transilvania, Sibiu, 1945.
POPOVICI, Dumitru, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.
POPOVICI, Dumitru, *Romantismul românesc (1829-1840)*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.
POPOVICI, Dumitru, *Studii literare*, vol. I-VI, Editura Dacia, Cluj, 1972-1989.
POPOVICI, Dumitru, *Cercetări de literatură română,* Editura Cartea Românească din Cluj, Sibiu, 1944.
POPOVICI, Dumitru, *Etape în dezvoltarea literaturii române,* în Transilvania, nr. 8-9, 1944.
POPOVICI, Dumitru, *Românii în presa Saint-Simoniană,* Tipografia „Tătăraşi", Iaşi, 1934.
POPOVICI, Dumitru, *„Santa Cetate" între utopie şi utopie,* Editura Institutului de Istorie Literară şi Folclor, Bucureşti, 1935.
Documentele conţinute în *Arhiva Dumitru Popovici*, Fondul de colecţii speciale al Bibliotecii "O. Goga", Cluj-Napoca.

LITERATURA ROMÂNĂ ÎNTRE ETIC ŞI ESTETIC ÎN EPOCA COMUNISTĂ

Drd. Cristina –Elena CIUNTUC
Universitatea „Al. I. Cuza" Iaşi

Lectura atentă a celor peste 1500 de pagini ale volumelor ***Undelor scurte*** *permit decriptarea atitudinii critic – ideologice a Monicăi Lovinescu aşa cum s-a configurat de-a lungul a aproape jumătate de secol la microfonul radioului Europa Liberă, vizând, implicit sau explicit, activitatea cultural – literară autohtonă. Monica Lovinescu se declară adepta unei perspective critice personale „est - etice" care presupune conjugarea, conlucrarea celor două principii (estetic/ etic) în actul de validare a unei creații artistice. Poziția acesteia nu trebuie interpretată însă ca fiind dogmatică sau restrictivă, ci, dimpotrivă, respectiv drept o atitudine angajată, asumată, nereducționistă de exercitare a actului critic. Monica Lovinescu respinge teoriile gândirii structuraliste ale disocierii maniheiste instaurate între operă și autorul acesteia, fiind de părere că respectiva legătură este indestructibilă. Acesta este motivul pentru care autoarea consideră procesul contextualizării istorice a operei literare drept o necesitate primară. Autoarea crede că formula criticii est – etice reprezintă unica posibilitate de a caracteriza la modul riguros si percutant realitatea culturală a României epocii comuniste. Metoda critică a Monicăi Lovinescu pe lângă faptul că reprezintă un mijloc de radiografiere corectă a atitudinilor literare ale perioadei, se înscrie și în direcția mai largă a mișcărilor critice contemporane, care recunosc alături de primatul valorii estetice într-un text literar și componente secundare precum dimensiunea morală, socială, filozofică pe care respectivul text le vehiculează.*

Cuvinte-cheie: *etic, estetic, comunism, atitudine critic+ideologică*

Vorbind într-un interviu despre rolul, rostul şi caracteristicile omul de literatură, Monica Lovinescu afirmă faptul că „scrisul pentru autor este o necesitate sau nu este nimic. Dacă poţi trăi fară să scrii, înseamnă că nu e o necesitate vitală. Dacă nu poţi să nu scrii, dând publicităţii, sau nedând, e o necesitate ca aceea de a respira."[1] Astfel de cuvinte par mari (şi sunt), încât cu uşurinţă pot fi taxate drept gratuitate. Numai că, în cazul Monicăi Lovinescu, lucrul este cu neputinţă, căci avem de-a face cu un scriitor, în primul rând, devotat şi dedicat cauzei pentru care militează, apoi cu un autor care respectă principiile adevărului (atât istoric, cât şi estetic) indiferent de consecinţe. Atât ea, cât şi Virgil Ierunca nu au fost oameni ai compromisului, ci intelectuali desăvârşiţi a căror singură preocupare a fost aceea de a spune adevărul.

Pretutindeni, în Europa Răsăriteană unde s-a instaurat regimul comunist urmat de atât de caracteristica-i şi nefiresca „teroare", dezvoltarea socială şi intelectuală a respectivei societăţi a avut mult de suferit, cursul istoriei schimbându-se, optica valorilor inversându-se. Fenomenul nu a rămas străin nici societăţii româneşti, într-o epocă în care nimic nu mai era aşezat în tipare prestabilite în epoca interbelică. Starea de normalitate fusese abolită şi este firesc ca fenomenul literar să cunoască aceleaşi opreliști şi îngrădări precum oricare alt domeniu ori sector de activitate. A pretinde că în cei aproape cincizeci de ani de comunism lucrurile s-au situat pe un tărâm normal, într-o perfectă continuitate cu literatura din epoca anterioară reprezintă o flagrantă inadvertenţă, dacă nu un veritabil non-sens. Starea literaturii în perioada comunistă a cunoscut o manifestare deosebită, aparte, iar nu în sens pozitiv, evoluţie influenţată, în primul rând de intruziunea factorului politic în activitatea literară. Şi

[1] Doina Jela, *O sută de zile cu Monica Lovinescu*, Ed. Vremea, Bucureşti, 2008, p. 134.

aici, avem în vedere atât fenomenele ce ţin de aspectul sociologiei literare (needitarea de ediţii ale autorilor importanţi ai epocii interbelice, trunchierea ori distorsionarea mesajului operelor unor autori), dar şi pe acelea, mai grave poate, ce îngrădesc sau au îngrădit posibilitatea de expresie a autorilor de literatură şi nu numai. Cenzura a funcţionat impecabil, literatura fiind adeseori subordonată dispoziţiilor venite de la Partid. De fapt, între ideologia comunistă şi fenomenul literar românesc s-a produs o mişcare de ciudată simbioză, de conjugare între coeficienţii acestei ecuaţii mistificator-tenebroase care se cuvin a fi descifrate mai înainte de a discuta despre efectele, cauzele, reuşitele şi eşecurile literare ale epocii. „Nimic din ce se întâmplă în procesul unei literaturi dezvoltate sub guvernarea totalitară nu are o explicaţie naturală. Direct sau indirect, totul este replică, reacţie, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supravieţuire."[2] Monica Lovinescu reprezintă tipul intelectualului român care, şi datorită contextului extern, faptul că se afla la Paris şi nu în România, nu ignoră această realitate a literelor şi, implicit, a culturii româneşti. Ea observă cu acuitate, taxând de fiecare dată, lipsa de logică, inerţia sterilă, înclinările propagandistice ale diferitlor elite culturale autohtone. Întotdeauna deplânge lipsa de coezine şi de solidaritate care, în viziunea ei, ar fi contribuit cu mult la depăşirea ori la procesul de rezistenţă împotriva opesiunilor venite din partea regimului. Aceasta analizează amănunţit toate mişcările de culise, toare reuniunile Uniunii Scriitorilor, fiecare gest sau atitudine ce, direct sau indirect, poate condiţiona evoluţia literaturii. Astfel, sunt analizate stări de fapt precum: „Protestul lui Paul Goma la Uniunii Scriitorilor", „Colocviul traducătorilor", „Scriitorii la Congresul educaţiei politice", „Conferinţa naţională a scriitorilor români", „În perspectiva Conferinţei Scriitorilor", „Radiografia unui comunicat", „Ceauşescu şi scriitorii", „Puterea şi scriitorii", Uniunea Scriitorilor şi plagiatul din *Incognito III*", „Două rechizitorii împotriva realismului socialist", „Criticofobia", „Noua gardă a compromisului", „Albanizarea culturii după consfătuirea de la Mangalia", „Între apologia resemnării şi angajamentul politic". Sunt criticate stările de indecizie, lipsa angajamentului, caracterul duplicitar, ipocrizia, falsietatea, întreaga neorânduire ce a pus stăpânire pe societatea culturală românească în epoca comunistă. De fapt, atitudinile acestea nu fac dacât să trădeze înclinaţia dintotdeauna a spiritului românul de a se grupa în mici cercuri de interes şi de a-şi croi, de la adăpostul aceluia, un destin fulminant în viaţă literară românească. Regretabil este faptul că astfel de practici au atins puncte paroxistice în epocă, denunţul ori delapidarea sfidând de nenumărate ori legile elementare ale moralei. Sunt menţinate şi o multitudine de manifestări negative ale „Kulturbetrieb-ului"[3](întârzieri nejustificate la editură, imposibilitatea de a trece cartea de exigenţele cenzurii, pierdea manuscriselor, confiscarea acestora, publicarea, în schimb, a cărţilor ce se înscriu în tiparul propagandei comuniste), ca de exemplu aversiuea inexplicabilă a unui editor faţă de Ion Negoiţescu, fapt care se traduce prin nepublicarea *Lămpii lui Alladin* timp de mai bine de câţiva ani.

Totuşi, comentând şi analizând asemenea aspecte paraliterare, Monica Lovinescu nu cade nici în capcana mistificării puţinilor autori sau oameni de cultură care au ştiut să îşi menţină coloana vertebrală neatinsă, nici în aceea a respingerii categorice a scrierior acelor autori care au ştiut, în schimb, cum să colaboreze cu regimul. Este drept că, deşi a trăit în Franţa aproape un deceniu, fiind martora atâtor evenimente şi metamorfoze ale gândirii sau ale sensibilităţii, autoare nici nu comentează, nici nu-şi apropriază limbajul critic vehiculat în

[2] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 2008, p. 128.
[3] Gabriel Liiceanu, *Despre seducţie,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 251.

epocă de către reprezentanţii Cercului lingvistic de la Praga, nici de către succesorii acestora în tainele structuralismului. Asta, în primul rând pentru că scopul ei era altul, crezul său era diferit şi când ajunge să discute despre mişcările culturale ce se desfăşoară în capitala Franţei, nu le menţionează decât pe cele care slujesc ţelului propus, respectiv luptă împotriva sistemelor totalitariste în Europa de Est. Astfel, Monica Lovinescu condamnă, în repetate rânduri poziţia ambiguă a lui J. P. Sartre şi Louis Aragon, la fel cum salută, începând cu mijlocul deceniului al şaptelea, trezirea intelectualităţii franceze (mişcarea noilor filozofi) care începe să condamne ororile comunismulu şi să acorde suport şi sprijin intelectualilor aflaţi în exil, „străduindu-se să contribuie la destrămarea imperiului comunist şi la salvarea persecutaţilor."[4] Monica Lovinescu nu crede în „moartea autorului", precum Roland Barthes, nu este de acord cu separea maniheistă care se instituie între operă şi autorul ei, nu consideră creaţia literară un sistem omogen, dar independent, de semne lingvistice ordonate după o logică poetică, păstrând nici o legătura cu referenţa exterioară, extralingvistică. În egală măsură, nici nu crede precum Eugen Simion în „întoarcerea autorului" pentru simplul fapt că în cadrul ecuaţiei critice personale, Monica Lovinescu nu a despărţit nicicând instanţa producătoare a textului de textul artistic pe care aceasta il produce, atitudine care astăzi, după ce moda structuralistă a apus, pare cea corectă. Asemenea însă lui Eugen Simion, Monica Lovinescu este, însă, de acord cu implicarea, cu datoria morală pe care autorul empiric o are de faţă de propria-i plăsmuire: „Sfârşitul acestui veac dificil readuce în discuţie responsabilitarea morală a scriitorului. Cel puţin pentru o vreme omul care trăieşte are obligaţii severe faţă de omul care scrie."[5] Se aminteşte aici, în opinia lui Eugen Simion, chiar dacă la modul implicit, despre o răspundere de factură etică, civică despre care autoarea noastră a vorbit atât de mult şi cu mult patos. Dar, poate fi vorba şi despre o altă modalitate de expresie a unui conţinut mundan sumbru şi incert, ştiut fiind faptul că este imposibil a imagina o operă literară în care autorul, în direct ori indirect, să nu-şi fi exprimat idei, atitudini, opţiuni existenţiale prin intermediul structurii semantice pe care textul poetic/ narativ ori dramatic o vehiculează. Mai mult decât atât, teoreticienii literaturii au identificat o instanţă, cu precădere narativă, care nu face decât să traducă în termeni artistici intenţiile auctoriale, precum „autorul implicit" al lui W. C. Booth sau „autorul abstract" despre care vorbeşte J. Lintvelt. Specific opţiunii Monicăi Lovinescu îl constituie faptul că ea a cerut scriitorului român din aceea epocă să travestească în literatură un anumit context din viaţa reală, anume acela al opresiunilor şi ororilor celor mai atroce. Este drept că funcţia principală a literaturii nu este aceea mimetică, că o atare direcţie nici nu este de dorit (Monica Lovinescu însăşi taxează lipsa de talent sau sterilitatea artistică) nicăieri în artă deoarece este păgubitoare: „Prin transformarea lumii fenomenale în lume semantică ficţională, adevărul istoric devine adevăr al lumii ficţionale, cu care se poate confunda sau de care se distanţează."[6] Nimic mai adevărat! Şi nici Monica Lovinescu nu cere altceva din partea literaturii, nu cere să renunţe la propria-i menire. Numai că, din momentul în care o parte importantă a obsesiilor acelui scriitor, în mod inevitabil trec în operă şi capată consistenţă, autoarea este de părere că, primele indicii ce ar trebui să se regăsească ar fi tocmai cele legate de adevărului regimului

[4] Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, vol. al VI – lea, *Insula şerpilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 6.
[5] Eugen Simion apud Monica Lovinescu , *Unde scurte. Jurnal indirect*, vol. III, *Posteritatea contemporană*, p. 338.
[6] G. Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, traducere şi prefaţă de Ion Pop, Ed. Univers, Bucureşti, 1994, p. 95.

socialist din România, fenomen care, dacă nu se manifestă, însăşi opera va avea de suferit ştiut fiind faptul că „marile accente nu se obţin prin ignorarea unei obsesii."[7] Nu se pretinde transformarea operei literare în reportaj, în document de epocă, ci, reproşează scriitorilor români ignorarea vocii propriei lor conştiinţe, refuzarea condiţiei *sine qua non* a intelectualului autentic, aceea, de a spune, prin orice mijloace, adevărul. Această condiţie a actului critic nu presupune însă eliminarea factorului estetic, acesta jucând în continuare rolul prim în elaborarea unei judecăţi critice, rămânând condiţia necesară a validităţii unui demers hermeneutic, nu însă şi suficientă. Demersul Monicăi Lovinescu de a aplica o grilă modificată de receptare a textelor literare este demnă de toată apreciera, revenindu-i autoarei întregul merit de a fi sesizat profunda falie cara s-a instalat în cadrul literaturii române o dată cu instaurarea regimului comunist, fapt care reclama şi o metamorfoză în ceea ce priveşte modalitatea de receptare a textului literar, grila valabilă în epoca interbelică, aceea a autonomiei esteticului, nemaiputând fi viabilă în acelaşi grad ori pregnanţă acum: „Este clar că pentru studierea producţiei scriitoriceşti atipice, heteroclite, surprinzătoare, ieşite din incubatorul comunist, sunt necesare alte ustensile şi alte căi de abordare decât cele obişnuite. Iar istoricii literari, sesizând procesualitatea precară a fenomenului, ar trebui să preconizeze o nouă viziune, o situare realistă în timpul istoric şi un operator adecvat."[8] Atât Monica Lovinescu, cât şi Virgil Ierunca au avut intuiţia şi inteligenţa, dar şi curajul de a propune, din mers, din perspectiva a ceea ce singuri au numit, citându-l pe T. Vianu, „posteritatea contemporană", un nou etalon de analiză a creaţiilor literare sau culturale autohtone. Conjugarea elementului etic, care ar trebui să transpară dintr-o creaţie artistică plămădită în perioada comunistă, cu gradul de realizare estetică a unei opere literare, constituie teoria Monicăi Lovinescu, afirmată şi asumată, prin care literatura română ar fi, la modul cel mai adecvat, apreciată şi/ sau evaluată: „Paginile acestea insistă asupra literaturii. Nedespărţindu-o însă de contextul politic ce o condiţiona. A-l ignora într-un regim totalitar, ar fi însemnat să renunţi a-i dezlega enigma."[9] Litera de lege pentru fiica lui E. Lovinescu a reprezentat-o dintotdeauna obiectivitatea, operele fiind judecate după gradul lor de realizare artistică şi după gradul de ilustrare, la modul creator, a dramelor epocii comuniste, independent şi indiferent de mocirla, „şerpăria" denunţurilor, atacurilor, orgoliilor care s-au manifestat în epocă. Monica Lovinescu nu a cerut nicicând literaturii să devină altceva decât ceea ce dintotdeauna a fost, ci doar, în condiţiile vitrege în care i-a fost dat să se manifeste, să nu ignore realitatea şi multiplele drame pe care realitatea le-a produs. Reproşează literaturii faptul că „teroarea comunistă a fost pusă între parentezele tăcerii. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puţini scriitori mai circulă prin romane, câte un personaj care a fost arestat, o greşeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii. La cei mai mulţi nimic: din teroare s-a trecut în literatură, dar nu în literatura asupra acestei terori. Rezultatele evaziunii estetice sunt remarcabile. Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit."[10] Această ultimă constatare nu reprezintă nici un amendament, nici o acuză adresată literaturii române, ci doar o constatare tristă a incapaciăţii autohtone de a converti neajunsurile, durerile, crizele individuale sau colective în adevărat material literar-estetic.

Monica Lovinescu încearcă o poziţie echilibrată, asumată, încă din timpul epocii comuniste (ştiut fiind faptul căt de dificilă este conservarea intactă a spiritului obiectiv atunci

[7] Monica Lovinescu , *Unde scurte. Jurnal indirect*, vol. I, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 10.
[8] Eugen Negrici, *op. cit*., p. 129.
[9] Monica Lovinescu , *op. cit.*, vol. III, p. 7.
[10] idem, *op. cit*., vol. I, p. 9.

când epoca despre care vorbeşte, literatura pe care o analizezi îţi este contemporană), fiind de părere că fiecare operă trebuie judecată adecvat, respectând aceleaşi criterii ale raportării. Sinteza originală, cea „est-etică", îi permite autoarei o poziţionare obiectivă, dar în acelaşi timp „totală", adică o raportare ce ia în considerare gama variată a factorilor care, în respectiva epocă, condiţionau realizare unei opere artistice. După cum s-a precizat anterior, Monica Lovinescu refuză procesul dihotomiei ce se stabileşte între operă şi autor. Nu poate accepta, fiind vorba despre aceeaşi conştiinţă care scrie şi gândeşte, prăpastia ce se vrea instaurată între plăsmuitorul literar şi creaţia sa: „În momentele-i de cumpănă, literatura noastră a fost silită să se hrănească, spre a supravieţui, cu un curaj aparte, şi estetic, dar şi etic, constând în ceva foarte simplu: a nu da voie cuvântului să mintă. Punctul de plecare e etic, rezultatul e estetic; când cuvintele se pătează de miciună se degradează, corup, sufocă."[11] Atât conştiinţa, cât şi personalitatea reprezentând structuri pshihologice unice, autoarei îi este imposibil a accepta pervertirea personalităţii prin pervertirea cuvântului, întrebuinţat o dată, real şi autentic în opera literară, apoi degradat şi pângărit în articolul encomiastic din gazeta de partid. Opţiunea autoarei-critic pentru principiul estetic se vădeşte din preţuirea pe care o acordă cuvântului şi din respingerea totală şi definitivă a sistemului limbii de lemn, a stereotipului şi a îndoctrinării, practici pe care le amendează atunci când sunt uzitate în pagina de ziar sau de revistă, dar în egală măsură şi în pagina de roman ori poezie. Cu toate armele pe care le-a deţinut, Monica Lovinescu a combătut, prin toate mijloacele, această practică nefericită şi degradantă ce răpeşte fiinţei umane unul dintre atributele sale principale, respectiv, pe cel al liberei gândiri şi, implicit, al liberei exprimări. Ceea ce a condamnat a fost incapacitatea sau lipsa e reacţie a elitelor intelectuale româneşti faţă de această tristă realitate, un soi de „mancurtizare" a spiritului. Autoarea doreşte să circumscrie exact gradul de manipulare, de exagerare, de îndoctrinare la care se ajunsese în România deceniului al şaptelea, fenomen de care, în parte, se face responsabilă şi elita intelectuală a vremii, Monica Lovinescu reproşându-le mereu autorilor români hiatusul, falia autoindusă care se produce la nivel de conştiinţă şi care permite ca acelaşi scriitor să compună osanale Partidului în paginile Scânteii, iar, pe de altă parte, în paginile unui roman, să dea formă şi contur unui personaj care reclamă, timid, erorile şi, pe undeva, ororile înfăptuite de acelaşi Partid: „Pe de o parte deci articolul de ziar prin care dai cezarului mai mult decât îi aparţine, pe de altă parte cartea unde minciuna să nu fie sau să fie cât mai puţin privilegiată. Numai că peniţa rămâne aceeaşi: o singură cerneală (de fapt, o singură conştiinţă) nu poi obţine două culori ale scrisului. (...) Adevăratul păcat - ca şi adevărata răspundere - al unui scriitor se săvârşeşte împotriva cuvântului şi în funcţie de el."[12] De aceea, distincţii precum cea realizată de către criticul Ion Simuţ cel care vorbea, caracterizând literatura epocii comuniste, despre „o literatură oportunistă, fidelă ideologiei de partid, o literatură subversivă, aluzivă, cu strategii estetice proprii (metaforizare, alegorizare, simbolizare) şi o literatură evazionistă, cea care, eluda, prin excelenţă, factorul politic."[13] nu poate fi operaţinală pentru Monica Lovinescu, cea pentru care nu poate existe, nu se poate manifesta decât o singură modalitate de realizare a literaturii, aceea a implicării şi a adevărului total într-o fertilă şi subtilă conjugare a adevărului estetic cu adevărul istoric.

[11] Monica Lovinescu *Unde scurte. Jurnal indirec*t , vol. IV, *Est – etice*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 47.
[12] *ibidem,* p. 340.
[13] Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, Ed. Cogito, Oradea, 1994.

Problematica specificităţii actului critic constituie o constantă a litaraturii romane, de fiecare dată aspectele fiind reluate şi rediscutate din alte puncte de vedere. Când impus, când izgonit, spiritul critic s-a manifestat însă întotdeauna, acesta făcând dovada gradului de maturitate şi responsabilitare a unui popor în faţa istoriei şi a propriei deveniri. Lupta sfârşitului de secol al XIX–lea şi început de secol al XX–lea privitoare la „autonomia esteticului", purtată între T. Maiorescu şi C. Dobrogeanu-Gherea a fost preluată ulterior, în epoca interbelică, de către G. Ibrăileanu şi E. Lovinescu determinând în timp conturarea unor puncte de vedere clare şi ferme. Adept al teoriei sincronismului, E. Lovinescu vorbeşte despre necesitatea „unor mutaţii ale valorilor estetice" din spaţiul autohton, considerând, deopotrivă, că valoarea estetică este singura ce validează existenţa unei cărţii. Esteticul constituie astfel unicul principiu de analiză şi de sondare a realităţilor unui text, unica posibilitate de decriptare hermeneutică a sensurilor unui text artistic[14]. Atitudinea lui E. Lovinescu poate fi înţeleasă dacă ne raportăm la contextul epocii interbelice şi, undeva chiar mai devreme de atât, la începutul secolului al XX-lea, atunci când era înţesat climatul literar şi cultural românesc cu o multitudine de manifestări tradiţionaliste (sămănătorismul, poporanismul) care analizau operele artistice prin prisma unor factori extraliterari precum valoarea etică, socială ori istorică, ignorând cu desăvârşire prezenţa ori absenţa atributelor estetice ale textului. Iar apoi, manifestarea tuturor formelor şi curentelor extremiste, fie ele de dreapta sau de stânga, au determinat ca opera literară să slujească drept vehicol al transmiterii mesajului ideologic. De cealaltă parte, însă, contrar afirmăţii curente, G. Ibrăileanu se arată, în ultima parte a activităţii sale, adeptul criticii totale, neignorând funcţionalitatea criteriului estetic în aprecierea critică, dar considerând „critica literară, aşa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, drept un tot. Critica estetică, critica ştiinţifică, critica psihologică sunt părţi ale acestui întreg. Critica litarară, când priveşte opera din toate punctele de vedere, este completă."[15] G. Călinescu adoptă o poziţie de echilibru, realizând o sinteză creatoare între opinile antagonice vehiculate de către G. Ibrăileanu şi E. Lovinescu, căci „divinul critic" conferă lucrurilor o nouă perspectivă. Viziunea călinesciană presupune conjugarea criticului şi a istoricului literar într-o unică personalitate fecundă, polivalentă, enciclopedică, care să fie capabilă să emită judecăţi de valoare dintr-o perspectivă subiectivă („în afară de autenticitate şi onestitate, noţiunea obiectivităţii n-are nici un sens."[16]). Adept al teoriei autonomiei esteticului, în nenumărate rânduri, G. Călinescu apelează la alte formule precum critica biografică, sociocritica, uneori critica de factură psihanalitică. Un pic mai târziu, spre sfârşitul epocii interbelice, se conturează la Sibiu mişcarea Cercului literar, antrenat de către nişte tineri cutezători, dar mai cu seamă, originali, care, deşi reclamă autoritatea spiritului lovinescian, nu mizează întru totul pe valenţele omnipotente ale ideii supremaţiei criteriului estetic: „Preocupaţi de ethosul naţional, membrii Cercului promovau principiile criticii lovinesciene, fără a accepta însă şi modernismul teoretizatde mentorul Sburătorului. Tinerii scriitori ardeleni vor susține valoarea etică a implicării culturale de pe poziţii pro-clasice şi anti-puriste. Întorşi spre eroic şi sublim, ei erau de acord cu Schiller pe tema implicaţiilor morale ale esteticului."[17]

---

[14] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. al VI-lea, *Mutaţiile literaturii române*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981.

[15] G. Ibrăileanu, „Dificultăţile criticii estetice", în Al. Piru, *Opera lui G. Ibrăileanu*, E. S. P. L A., Bucureşti, 1959, p. 113.

[16] G. Călinescu, *Principii de estetică, Tehnica istoriei şi criticii literare*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2003, p. 194.

[17] Antonio Patraş, *I. D. Sârbu- de veghe în noaptea totalitară,* Ed. Univ. Al. I. Cuza, Iaşi, 2003, p. 19.

Monica Lovinescu se înscrie în tradiţia literară de mai sus, continuându-o de fapt, dar într-o formă inovativă, conformă cu rigorile socio-culturale ale vremii în care scrie. Astfel, ea preia de la părintele său cultul pentru valoarea estetică care legitimează valoarea unei opere de artă. Nu abandonează, în schimb, nici celelalte principii ale criticii, nereducând judecata de valoare doar la evidenţierea reuşitelor stilistico-estetice ale unui text. În egală măsură, autoarea leagă verdictul critic de condiţiile socio-politice , de toate elementele de background cultural-artistic ce au condiţionat şi determinat configurarea unei adevărate reţele de circulaţie a cărţii. Faptul devine cu atât mai serios şi cu atât mai important cu cât epoca ce condiţionează manifestarea liberă a expresiei este cea comunistă, ale cărei trăsături au fost deja prezentate. Monica Lovinescu precum şi Virgil Ierunca s-au arătat adepţii unei forme particulare de critică literară, adaptată realităţilor României comuniste, aflată în deplină concordanţă şi în continuitatea mişcărilor critice anterioare, anume critica „est-etică". Prin aceasta nu trebuie înţelesă supremaţia principiului etic asupra celui estetic în cadrul procesului de valorizare a operelor artistice, ci o sublimă conjugare a celor două criterii pentru a oferi o perspectivă integratoare a fenomenelor care s-au înregistrat în România anilor `50-`89, de a oferi explicaţii, iar nu justificări: „Noţiuni precum angajament, adevăr, curaj, literatură militantă fuseseră atât de prostituate de realismul socialist, încât literatura română le-a boicotat vreme îndelungată, încercând salvarea în esteticul pur."[18]Astfel se poate justifica reacţia de nemanifestare, de obedienţă a multora dintre autorii români care au screzut sau poate doar au sperat că pot face literatură, doar literatură ignorând realităţile vremii în care trăiau şi scriau, nerealizând că, de altfel, print-o astfel de poziţionare, nu reuşesc decât să nege funcţiile veritabile ale însuşi obiectului lor de manifestare: „O cultură care ignoră necesităţile istoriei şi le întoarce spatele se ridică, de fapt, chiar împotriva menirii ei, aceea de a fi o parte a libertăţii şi un instrument al ei."[19] Este cât se poate de posibil că dacă regimurile totalitare nu ar fi pus stăpânire pe Estul Europei, iar propaganda acestora nu ar fi fost atât de severă, de inumană, cel mai probnabil că Monica Lovinescu ar fi urmat descendenţa părintelui ei în aprecierea estetică ce se cuvine unei opere literare. Însă, dificilul traseu pe care literatura română l-a traversat în aceşti ani, au determinat-o în aborda o altă modalitate de receptare, de apreciere a unui text. Contextul socio-politic a jucat un rol fundamental în procesul de cristalizare a opiniilor „est-etice" ale Monicăi Lovinescu, autoarea fiind de părere, şi pe bună dreptate, că nu se poate evalua corect producţia literară a acelor ani, fără a nu se realiza, în prealabil, şi un studiu pertinent, temeinic al factorilor care au determinat, au impus, au direcţionat literele româneşti să se manifeste doar după anumite traiectorii: „Exemplele analizate arăta cum, de la caz la caz, funcţia socială se poate transforma în criteriu estetic, iar lipsa de funcţie, în motiv de rezerve, indiferenţă sau uitare."[20] Critica care se ocupă de respectiva perioadă literară nu poate ignora realităţile vremii aceleia, nu se poate limita doar la sublinierea caracterului estetic al operelor de literatură, nu pentru că acest gest critic ar fi incorect, ci pentru că ar fi insuficient, iar un adevăr trunchiat care se dezvoltă din receptarea în parametrii insuficienţi ai unei opere literare, se va repercuta, în timp, în primul rând, asupra actului critic în sine. Lucrul este lesne de înţeles şi, în mare, explică polemicile şi divergenţele care s-au născut imediat după Decembrie `89, între criticii care doreau „un Nüremberg românesc" şi criticii care pledau pentru o excesivă îngăduinţă faţă de cei care, în epocă, au semnat pactul faustic. De

[18] Monica Lovinescu , *op. cit.*, vol. IV, p.76.
[19] Octavian Paler apud *ibidem*.
[20] Monica Lovinescu , *op. cit.*, vol. I, p. 546.

fapt, după cum s-a subliniat în nenumărate rânduri, condiţiile de bază ale manifestării neîngrădite a spiritului au fost cu mult încălcate, în epoca comunistă totul însemnând (mai mult decât oricând în literatura română) relaţii clientelare, nepotism, ipocrizie, fenomele pe care, de la Paris, Monica Lovinescu le observă cu acuitate şi le comentează cu obiectivitate. De fapt, critica estetică de care se face astăzi atâta caz, care ar fi caracterizat literatura română din epoca comunistă, nu constituie de fapt decât un surogat facil, un simulacru superficial al adevăratului act critic: „Ceea ce punem în discuţie sunt principiile care au fundamentat actul valorizării (nu operele în sine). Este foarte clar că în epoca comunistă criteriul susţinerii unor anumite opere n-a fost valoarea estetică., ci poziţia politică a autorilor acelor opere."[21] Într-un asemenea context care, în zilele noastre cu greu mai poate fi combătut, modelul critic-axiologic al Monicăi Lovinescu îşi găseşte pe deplin justificrea, autoarea fiind cea care, situându-se în contemporaneitate, observă şi critică toate aceste nedreptăţi: „Scriitori care n-au urcat nici o treaptă pe scara ascensiunii, care se menţin voit în afara oricărui joc, care nu se află la nici o gazetă şi care nu por asigura nimănui nici un serviciu, pot aştepta multă vreme cronica ce-i va scoate dintr-o îngăduitioare indiferenţă."[22]

Autoarea a considerat valoarea etică drept esenţială pentru perpetuarea literaturii române autentice, a literaturii care nu ignoră marile obsesii, adevăratele drame, ce le dă glas într-o formă artistică. În mod inevitabil, aceasta leagă opera unui autor de concretizările directe şi nemijlocite ale conştiinţei acestuia care se răsfrâng în acţiunile pe care le adoptă, în bătăliile în care acceptă să se angajeze sau în care preferă să fie un simplu spectator. Şi asta pentru că, Monica Lovinescu a pretins întotdeauna din partea intelectualilor (iar scriitorul se numără printre aceştia) prezenţa unei puternice conştiinţe etico-morale care să legitimeze atât faptele, cât şi atitudinile de viaţă: „Etica adevărului trăit, *care e un adevăr al opţiunii, şi nu unul al raţinamentului* (s. n.) e o etică în care virtuţile intelectuale se întrepătrund cu virtuţile morale, aşa încât nici rigoarea conceptelor să nu divagheze faţă de concretul, greu clasificabil, al vieţii, dar nici proliferarea concretului, a afectelor, a imediatului să nu întunece <<dreapta cugetare>>."[23] De aceea şi Monica Lovinescu nu renunţă la cerinţele principiului etic considerând, pe bună dreptate, formula criticii estetice insuficiente, parţiale, necesitând conjugarea a numeroase forme şi aspecte. Un pic mai târziu, urmărind aceeaşi grilă interpretativă, A. Marino conceptualiza dezideratul dintotdeauna al demersului de specialitate, deopotrivă sintetic şi analitic, al „criticii totale", critica văzută drept o „suprametodă", cea mai modernă metodă antimetodă, „ars critica magna a sec. al XX- lea."[24] Prin aceasta, Monica Lovinescu a încercat, poate indirect, să redea literaturii funcţii şi virtuţi ale sale de mult pierdute. Din Antichitate şi până în epoca romantismului târziu, arta, respectiv literatura, constituiau mai mult decât valoarea estetică pe care un text oarecare o vehicula, fiind implicată activ în viaţa cetăţii, îndeplinind anumite funcţii de factură socială, magică, teologică. O astfel de funcţie care să ţină seama de necesităţile intrinseci ale societăţii româneşti, nu prin ilustrarea doctrinei comuniste, ci tocmai prin demistificarea ei, un astfel de privilegiu al artei literare a încearcat să-l redea Monica Lovinescu literaturii române.

[21] Constantin Pricop, *op. cit.*, p. 157.
[22] Monica Lovinescu , *op. cit.*, ed. cit.
[23] Andrei Pleşu, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 72.
[24] A. Marino, *Introducere în critica literară*, ediţia a II-a, ediţie îngrijită de Sorina Sorescu, Ed. Aius, Craiova, 2007, colecţia „Krinein. Opere critice fundamentale", p. 406.

Bibliografie

Călinescu, G., *Principii de estetică, Tehnica istoriei şi criticii literare*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2003.
Genette, Gerard., *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune,* traducere şi prefaţă de Ion Pop, Ed. Univers, Bucureşti, 1994.
Jela, Doina, *O sută de zile cu Monica Lovinescu*, Ed. Vremea, Bucureşti, 2008.
Liiceanu, Gabriel, *Despre seducţie,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.
Lovinescu, Monica, *Unde scurte. Jurnal indirect*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990.
Lovinescu, Monica, *Posteritatea contemporană*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.
Lovinescu, Monica, *Est-etice*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.
Lovinescu, Monica, *Insula şerpilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996.
Marino, Adrian., *Introducere în critica literară*, ediţia a II-a, ediţie îngrijită de Sorina Sorescu, Ed. Aius, Craiova, 2007.
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 2008.
Patraş, Antonio*, I. D. Sârbu- de veghe în noaptea totalitară,* Ed. Univ. Al. I. Cuza, Iaşi, 2003.
Pleşu, Andrei, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006.
Pricop, Constantin, *Literatura română postbelică*, vol. I, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iaşi, 2005.
Simuţ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Ed. Cogito, Oradea, 1994.

Cercetările au fost finanţate din Fondul Social European de către Autoritatea de Management pentru Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013 [proiect POSDRU/ CPP 107/ DMI 1.5/S/7834

ŞCOALA DE LA TÂRGOVIŞTE

Drd. Oana CODARCEA
Universitatea „PETRU MAIOR”, Tg.-Mures

Scopul lucrării este de a face cunoscute criteriile de organizare a membrilor într-o grupare literară prezentând factorii externi care favorizează întâlnirea, dar şi afinităţile stabilite între aceştia şi interesele comune care consolidează relaţia şi o dezvoltă în timp.

Am încercat apoi echivalarea grupării târgovişteneu una elitistă, în primul rând datorită poziţiei de întemeietori ai postmodernismului în literatura română, într-o perioadă în care termenul era necunoscut.

Fiindcă soarta oricărui grup remarcabil este de a se forma, de a se dezvolta şi de a ajunge la apogeu, urmând ca destrămarea să fie iminentă, traseul târgovişteniloor nu deviază de la cel tipic, contând însă mai puţin acest aspect al destrămării, cât opera lăsată şi mişcarea literară produsă.

Cuvinte-cheie: *elită, postmodernism, Şcoala de la Târgovişte*

Printre grupările literare existente în perioada comunistă se numără şi Şcoala de la Târgovişte, din care fac parte Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, Petru Creţia, Alexandru George. Au avut şansa existenţei în contemporaneitate şi astfel şi-au putut citi operele reciproc, s-au putut încuraja, au putut ieşi în viaţa spirituală a ţării ca un grup compact. Pe Radu Petrescu, Horia Simionescu, Costache Olăreanu îi leagă o frumoasă prietenie, ei fiind târgovişteniii consacraţi care hotărăsc să nu publice nimic înaintea vârstei de patruzeci de ani, înţelgere pe care o respectă toţi trei.

Argument

Demersul acestei lucrări este de a face cunoscute criteriile de organizare a membrilor într-o grupare literară prezentând factorii externi care favorizează întâlnirea, dar şi afinităţile stabilite între aceştia şi interesele comune care consolidează relaţia şi o dezvoltă în timp. Membrii unei astfel de grupări scriu după un „tipar”, neavând intenţia de a minimaliza forţa creatoare şi stilul unic prin care se diferenţiază fiecare târgovişteanu, dar şi acest grup a funcţionat după anumite reguli, deloc impuse, ci acceptate în mod voit, fără niciun fel de constrângere, prin discuţiile comune, lectura reciprocă a operelor, prietenia strânsă, lucrul în echipă la scrierea revistei în perioada liceului.

Am încercat apoi echivalarea grupării târgovişteneu una elitistă deoarece membrii ei s-au remarcat prin talent. Demersul scriitoricesc extrem de laborios şi discret, devotamentul faţă de cultul literaturii, produsul final atât de apreciat în zilele noastre şi, nu în ultimul rând, poziţia de întemeietori ai postmodernismului în literatura română, într-o perioadă în care termenul era necunoscut, ne îndreptăţeşte să îi încadrăm într-un grup de prestigiu.

Fiindcă soarta oricărui grup remarcabil este de a se forma, de a se dezvolta şi de a ajunge la apogeu, urmând ca destrămarea să fie iminentă, traseul târgovişteniloor nu deviază de la cel tipic, contând însă mai puţin acest aspect al destrămării, cât opera lăsată şi mişcarea literară produsă.

„Legile grupului”

Grupul este o „colectivitate, ansamblu de persoane reunite în mod stabil sau temporar, printr-o comunitate de interese, de scopuri, de idei”[1]. În situaţia de faţă, obiectul discuţiei este grupul literar, al cărui ţel comun trebuie să fie în direcţia clară a literaturii. Dar ce alte condiţii mai trebuie să întrunească ansamblul pentru a fi atestat ca grupare literară?

În primul rând, membrilor grupului trebuie să li se ofere situaţii conjuncturale de aşa natură încât apropierea să devină posibilă: coordonata spaţiului, existenţa concomitentă, şi bineînţeles alţi indicatori, la fel de importanţi: interese comune, ţeluri unitare, preocupări similare, empatie, comunicare neîngrădită.

Un alt criteriu de organizare a membrilor într-o grupare este cel al vârstei, dar mai potrivit ar fi conceptul „vârstă interioară” propus de Mircea Martin, surprins şi de Constantin Schifirneţ, care traduce această sintagmă prin „durata artistică”, adică „o anumită durată artistică diferită de timpul real în care se afirmă o anumită sensibilitate creatoare”[2]. Chiar dacă acceptăm doar criteriul vârstei biologice în cadrul selecţiei membrilor unui grup, târgovişteni îl îndeplinesc, fiindcă vârstele le sunt apropiate în momentul întâlnirii din oraşul Târgovişte, spaţiu natal al lui Mircea Horia Simionescu şi „adoptiv” al lui Radu Petrescu şi Costache Olăreanu. Ceea ce i-a unit, în primul rând pe târgovişteni, a fost pasiunea pentru lectură, pentru carte, o formă de cultură predominantă, de altfel, în acea perioadă. Era o modalitate de satisfacere a nevoilor personale spirituale, contribuind la cunoaşterea de sine, oferind modalităţi adecvate de evaziune din cotidian. Cel care încheagă grupul este Radu Petrescu, la el acasă având loc întâlnirile, în general, fiindcă locuinţa îi era suprasaturată de cărţi, iar întâlnirile presupuneau împărtăşirea lecturilor, încercările poetice, redactarea unor programe literare, schimbul reciproc de reviste-manuscris, caligrafiate într-un singur exemplar, întâlniri posibile datorită relaţiei de prietenie aparte între cei trei, deocamdată. În acea perioadă, Radu Petrescu publică versuri, articole teoretice, polemici, interviuri, volumele fiind prefaţate de „confraţi”

Importanţa cărţii este reliefată şi de mărimea bibliotecii, lărgirea ei devenind o obsesie pentru târgovişteanul iniţiator, care îşi achiziţiona cărţi ori de câte ori avea ocazia, suferind îngrozitor atunci când nu reuşea să îşi procure bani pentru a le cumpăra . După un studiu consemnat de Constantin Schifirneţ, se pare că tinerii care dispun de biblioteci cu un număr mare de volume preferă teatrul, filmul, proza, pictura, literatura folclorică.[3] Tinerii târgovişteni sunt receptivi atât la valorile literare naţionale cât şi la cele ale culturii universale. Ei discută despre literatură, ştiinţă şi artă în cadrul grupului, merg la concerte de muzică simfonică, la filme, peripatetizează pe aleile Parcului Ioanid, activităţi consemnate în *Catalogul mişcărilor mele zilnice*[4].

Inovaţia târgoviştenilor

Orice grupare literară se afirmă prin încercarea de fi altfel, de a veni cu ceva nou, de a se individualiza în literatură, de fi original, chiar dacă originalitatea înseamnă apelul la fome de creaţie vechi, cazul cerchiştilor. Bourdieu vorbeşte de crearea condiţiilor apariţiei unui model de revoluţie al tuturor celor care doresc să impună un model artistic, al unui curent

[1] Dicţionar enciclopedic, Ediţia a V-a, revizuită şi actualizată, Ed. Cartier, Bucureşti, 2004.
[2] Constantin Schifirneţ, *Generaţie şi cultură*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1985, p. 232.
[3] spre deosebire de cei cu biblioteci mai mici care preferă poezia, muzica uşoară tradiţională, populară, teatrul muzical.
[4] Radu Petrescu, *Catalogul mişcărilor mele zilnice*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999.

literar, dar şi de o autonomie a câmpului literar[5] care se manifestă printr-o stare lipsită de constrângeri în ceea ce priveşte forma de manifestare şi de exprimare a personalităţii scriitorului. Individualizarea se raportează însă la o generaţie literară, fiindcă oricât de talentat ar fi scriitorul, oricât de inedit ar fi stilul în care îşi transmite mesajul, oricât de mult ar încerca să îşi taie cordonul ombilical de generaţie, totuşi, stilul creat este impregnat de mesajul, ideologia generaţiei sale, spune Constantin Schifirneţ. Dacă ar fi să legăm gruparea târgovişteană de o generaţie, înainte de a fi cunoscut conceptul postmodernismului, cea mai corectă mi se pare a fi cea denumită de Al. Condeescu „redescoperirea literaturii", cuprinsă între anii 1960-1980, cu precizarea că e aproape imposibil de realizat o clasificare ce răspunde tuturor rigorilor metodei.[6] Cornel Regman susţine că e de acord cu afirmaţia că reprezentanţii şcolii sunt întemeietorii postmodernismului, dacă postmodernismul e înţeles ca o victorie asupra literaturii convenţionale, incluzându-i aici şi pe cei care au urmat stimulentele primite din literatura anglo-americană: Şerban Foarţă, Emil Brumaru, dar şi Geo Dumitrescu, C. Tonegaru, Gellu Naum. În urma aserţiunilor unor critici literari precum Cornel Regman, Radu G. Ţeposu, Liviu Petrescu, Gheorghe Crăciun, care aşază Şcoala de la Târgovişte la obârşia postmodernismului, dar şi a observaţiei că "cronologicul şi evenimenţialul sunt abandonate, formula obiectivităţii de tip realist şi a determinismului istoric cedează locul unei subiectivităţi profunde şi libere, realul este filtrat şi cuprins în sfera culturalului, prezentul istoric interferează cu mitul, imaginile arhetipale sunt reactivate şi coroborate cu lumea simbolurilor"[7], Mircea Benţea este îndreptăţit să-i considere pe reprezentanţii Şcolii de la Târgovişte "adevăraţii întemeietori ai postmodernismului la noi", aceeaşi convingere având-o şi Ion Bogdan Lefter[8]. Criticul sesizează la aceşti reprezentanţi conştiinţa că lumea e un text, că totul s-a spus deja în cărţile anterioare, astfel că e nevoie de un alt tip de textualizare: acel text infinit despre lume ce trebuie descifrat după legile secrete ale palimpsestului sau textul născut din textele anterioare printr-un procedeu ce va extrage un mesaj.

Se poate vorbi de o grupare elitistă în cazul Şcolii de la Târgovişte?

Dacă preluăm definiţia dată de Remus Câmpeanu, *Elitele româneşti din Transilvania veacului al VIII-lea* „...devine elită orice grup de persoane remarcabile prin dotare şi prin realizări, din orice domeniu determinat de activitate: politică, economică, culturală, ştiinţifică etc." sau demersul lui C. Wright Mills de a demonstra că „elita, ca grup status, generează reguli tacite sau proclamate, pliate pe tipare de psihologie socială, în funcţie de rolul ce revine fiecărui grup sau individ" , se poate vorbi despre o astfel de grupare, chiar dacă nu exista conştientizarea clară a unui grup atestat „cu toate actele în regulă". În cazul în care elita îşi pierde din rigoare şi acceptă membri care nu provin numai din medii aristocrate, ci din orice clasă socială, al cărei criteriu principal de selecţie să fie cel al competenţei, putem alătura termenul „meritocraţie", „elită", grupării târgoviştene. Scriitori neoficiali, ei alcătuiesc o grupare destul de închegată în ciuda originii modeste a membrilor.

[5] Pierre Bourdieu foloseşte termenul de câmp literar pentru a desemna gruparea literară.
[6] celelalte generaţii după cum urmează sunt raportate la: 1. între 1800-1830 – descoperirea de sine; 2. între 1830-1860 – descoperirea Occidentului şi specificului naţional; 3. între 1860-18890 – conştiinţa de sine şi a întemeierii; 4. între 1890-1920 – după amurgul titanilor; 5. între 1920-1945 – exploatarea dimensiunilor; 6. între 1945-1960 – părăsirea specificului artistic, apud Constantin Schifirneţ, op. cit., p. 238.
[7] Mircea Benţea, *Farmecul discret al autoreflexivităţii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 229.
[8] Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism Din dosarul unei bătălii*, ediţia a II-a adăugită, ed Paralela 45, 2002.

Alexandru Florian defineşte intelectualul ca făcând parte din acea categorie umană capabilă să se dedice social unei idei, unui principiu şi care este chiar lider de opinie, un purtător de mesaj către mase[9].

Dacă acceptăm sintagma „grupare elitistă" în cazul Şcolii de la Târgovişte, atunci trebuie să o consimţim şi pe cea de „grup de prestigiu", ce înglobează „membrii ... prinşi într-o reţea de valori şi relaţii sociale care le dau identitate prin raportare la un grup de prieteni, maeştri, idei şi valori fixe"[10]. Fără a avea vreun proiect cultural comun, vreun program, reuşesc totuşi să formeze un grup datorită talentului, a inovaţiei, a poftei pentru lectură, a schimbării produse şi a influenţei exercitate unei generaţii de noi tineri scriitori.

Trăiesc într-o perioadă în care nu există prea multă libertate de mişcare în domeniul publicării scrierilor ce nu deserveau interesele partidului comunist, într-o perioadă în care cititorul gustă mai puţin temele propuse de ei, astfel, în condiţii mai puţin favorabile receptării pozitive publicului neavizat, într-o perioadă în care târgoviştenii încearcă să ofere, spre publicare, opera încă din anii 50, dar sunt refuzaţi, fiind nevoiţi să scrie pentru sertar, urmând ca după debut, să le apară scrierile într-o avalanşă, dar într-o perioadă cu modele călăuzitoare: George Călinescu, Tudor Vianu, personalităţi marcante, care deşi atent supravegheate de ochiul vigilent al partidului, reuşesc să îi atragă, să îi influenţeze, să îi formeze. Marea admiraţie a lui Radu Petrescu pentru George Călinescu se evidenţia în desele referiri ale acestuia în faţa elevilor de la clasă, în perioada în care este profesor de limba română la şcoala din Prundul Bârgăului, cu toate că în acea perioadă Călinescu era interzis, consemnează Niculae Vrăsmaş[11]. Fiind tineri, cultura lor era în formare, astfel că au putut fi înrâuriţi de influenţa acestor dascăli valoroşi.

Spre deosebire de alţi scriitori, vezi cazul Junimea[12], membrii târgovişteni nu au apelat la subterfugii pentru a atrage atenţia. Într-adevăr ei nu făceau parte dintr-o grupare (re)cunoscută, atât din cauza debutului publicistic tardiv, considerat aşa de unii, dar şi a unei discreţii caracterisitice acestora; s-ar fi putut folosi, însă, de anumite situaţii pentru a-şi îmbunătăţi statutul, consideră Sorin Matei Adam, care are în vedere cazul lui H. R. Patapievici[13], ei, însă, au preferat să îşi respecte legământul[14]. După părerea lui Bourdieu, consacrarea câmpului literar sau artistic se produce atunci când va exista o autonomie în interiorul lui sau când membrii îşi vor manifesta indiferenţa faţă de puteri externe, politice, economice sau chiar faţă de onoruri şi distincţii.

Datorită deschiderii, toleranţei şi permisivităţii, târgoviştenii adoptă noi membri odată cu mutarea, în vederea studiilor la Bucureşti. E vorba de Tudor Ţopa, Petru Creţia, Alexandru George, care intră în acest anturaj datorită înscrierii la Universitatea din Bucureşti[15]; însă cei

[9] Cine stabileşte elitele? în vol. coordonat de Mihai Dinu Gheorghiu, Mihăiţă Lupu *Mobilitatea elitelor în România secolului al XX-lea*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008.

[10] Sorin Adam Matei, *Boierii minţii*, Ed. Compania, Bucureşti, 2004, p. 15.

[11] Niculae Vrăsmaş, *Jurnale paralele. Radu Petrescu văzut de un elev al său*, Ed.Erikon, Cluj-Napoca, 2008.

[12] Mircea Eliade vorbeşte de "miturile elitei", mituri create în jurul lor de unii scriitori, din proprie iniţiativă sau de societatea avidă uneori de senzaţional.

[13] Ascensiunea acestuia s-a datorat unui cumul de situaţii favorabile care l-au propulsat în faţa unui public larg: lecturarea, în perioada studenţiei, a unor cărţi mai puţin accesibile publicului larg, victimizarea lui în urma unei persecuţii nedrepte, recrutarea în grupul lăsat de Costantin Noica moştenire lui Gabriel Liiceanu, publicarea unor volume de către Editura Humanitas, condusă de Liiceanu.

[14] Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu hotărăsc să nu publice nimic până la vârsta de patruzeci de ani, înţelegere respectată de toţi trei.

[15] Singurii, care după finalizarea cursurilor rămân în branşă, adică desfăşoară o activitate literară, sunt: Petru Creţia, care va fi lector la Catedra de Filologie Clasică a Facultăţii de Limbi Romanice şi Clasice, cercetător

care sunt acceptaţi într-un astfel de „grup de prestigiu”[16] trebuie să întrunească nişte calităţi de necombătut: să aibă carisma culturii şi a geniului, subliniază Sorin Adam Matei. Intelectualismul lor e dovedit prin cultură, intertextualitate, performanţă retorică, spune Ion Bogdan Lefter. Jurnalul lui Radu Petrescu e perceput de Cornel Regman ca un „jurnal intelectual”, în care însemnarea zilnică a evenimentului e însoţită de reflecţie, spre deosebire de „jurnalele pragmatice” care au misiunea doar de a nota elementul autobiografic, fără vreo interpretare, analiză. Intertextualitatea, dovadă a erudiţiei, deloc ostentativă, va fi mereu prezentă în cărţile lui Radu Petrescu, personajele lui şi ale lui Alexandru George având o perspectivă metafizică, idee avansată de Mircea Benţea.

Produsul literar al grupării târgoviştene

Istoria Şcolii de la Târgovişte prezentată de M. H. Simionescu într-un interviu poate fi rezumată astfel: în fosta cetate de scaun, în anul 1942, s-au cunoscut şi au legat o frumoasă prietenie trei dintre membrii acestei grupări; au petrecut lungi seri de lectură, au scos reviste şi cărţi manuscrise, deşi erau încă elevi; apoi, la Bucureşti, în timpul facultăţii, li s-au alăturat: Petru Creţia, Tudor Ţopa, Alexandru George descoperind suprarealismul şi fiind vrăjiţi de personalitatea profesorului lor, George Călinescu, debutul producându-se în jurul anului 1970.

Câteva din ideile menţionate de acelaşi Mircea Horia Simionescu într-un interviu acordat lui Mircea Nedelciu în revista *Echinox,* nr 5-6-7, 1982 sunt în legătură cu dorinţa lor de a face literatură pornind de la trăire, de la impresia directă, de la ce se vede, creând astfel o concordanţă între expresia artistică şi expresia realităţii vizibile, cu nevoia tuturor de a scrie jurnal, simţit ca o curăţare a simţurilor şi cu preocuparea pentru erou, văzut ca o componentă imanentă a cărţii. Acelaşi Mircea Horia Simionescu explică într-un alt interviu[17] această reunuiune iniţială, deloc având ca obiective preocupări culturale, ci cu scopul de căuta prieteni cu ajutorul cărora să înţeleagă mai bine lumea. Atunci când au realizat că demersul lor se poate traduce în poezie, a început camaraderia. Faza iniţială a constat în scrierea unor eseuri, poezii, mici pamflete ce au fost incluse în câteva reviste literare apărute într-un singur exemplar. Târgovişteanul lămureşte cum înainte de orice au făcut exerciţiul prieteniei, apoi au aşternut pe hârtie ceea ce simţeau, adică au descoperit în celălalt ceea a gândit fiecare. A existat un exerciţiu zilnic al acestei preocupări, iar scrierile lor erau diferite de ceea ce învăţau la şcoală la limba română sau la filozofie. Însă, pentru ca scriitura să se nască, e nevoie de o anumită bază formată din lecturile adolescenţei, iar raportarea scrierilor se dorea mereu a fi la ei înşişi, nu la ce se întâmpla în afară.

Ioan Ilieş sesizează elementele comune ale târgovişteni lor: originalitatea şi aspiraţia permanentă spre perfecţionare, munca încununată de răbdare în conceperea unei opere definitorii prin autoreflectare, iar cei trei târgovişteni consacraţi, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu sunt uniţi şi prin spaţiul geografic târgovişte an datorită studiilor făcute la acelaşi liceu din Târgovişte, „Ienăchiţă Văcărescu”. În numele prieteniei ce i-a legat şi al preţuirii ce i-au purtat-o prietenii, prin demersurile lui Costache Olăreanu, pe

---

ştiinţific, redactor-şef la revista “Viaţa Romăească” şi director la revista “Manuscriptum”, iar Mircea Horia Simionescu, reporter la ziarul Scânteia, urmând apoi nişte funcţii în cadrul PCR şi C.C., director al Operei Române, observă Mircea Benţea, op. cit.

[16] Sorin Adam Matei consideră astfel de grupuri „închise” datorită accesului şi participării care se fac prin ritualuri şi iniţieri. O caracteristică a elitelor intelectuale de azi este închiderea într-un turn de fildeş şi respingerea politicului, după cum observă şi Mihai Dinu Gheorghiu.

[17] Interviu realizat de Marin Chelu în *Familia,* Nr. 2, februarie 1995, p. 37.

zidul casei din Pitar Moş, Nr 23, unde a locuit Radu Petrescu, a fost dezvelită o placă comemorativă. Trăsătura comună a acestor prieteni, care i-a făcut pe critici să-i numească „şcoală", după părerea lui M. H. Simionescu, este „îngrijirea deosebită a stilului, mergând până la un stil artificios, dar sincer."[18]

Temele literare ale prozei grupării târgovişteneă

Gruparea târgovişteană trece printr-un război, despre ale cărui urme şi traume nu aflăm nici în jurnal, nici în opera ficţională. Obsedantul deceniu, cu siguranţă, le marchează existenţa, însă fenomenul nu devine, nici pe departe, temă „obsedantă" în scrierile lor. Târgovişteniii refuză apartenenţa la partidul comunist, asumându-şi resemnaţi obscuritatea, ceea ce îl face pe Cărtărescu să îi considere „tardo-modernişti" şi nu postmodernişti, pentru că nu s-au dezvoltat în mod natural, prin lipsa contactului real cu literatura din lumea liberă.

În perioada comunistă, se înfiinţează cenacluri, ateliere de creaţie, reviste şi chiar şcoli de literatură, recrutările fiind făcute din rândul ţărănimii şi al clasei muncitoare pentru că autorităţile comuniste mizează pe formarea propriilor elite literare, observă Lucia Dragomir[19] Această şcoală urmează modelul Institutului „Maxim Gorky" din Moscova, modelul fiind preluat şi de RDG, la Leipzig, consemnează aceeaşi Lucia Dragomir. Cu siguranţă, târgovişteniii au stat departe de astfel de grupări.

Nicolae Berindeiu e de părere că eii sunt cei care reabilitează esteticul în literatură tocmai pentru că şi-au impus tăcerea şi în exilul lor interior au putut continua joaca din copilărie: lectura, discuţiile în grup, recenzarea propriilor scrieri. Dezvoltată într-un mediu urban, cu posibilităţile tematice „restrânse", gruparea se axează pe individ, pe problemele lui mărunte şi nesemnificative, tema lor fiind literatura. Se poate vorbi despre o zonă de confort în care activează membrii, spune Marian Popa, care nu are nimic de-a face cu realitatea cotidiană tot mai sumbră, dar nici cu funcţia politică a scrisului din acea perioadă. Aceeaşi părere, în sensul acesta, o are şi Ion Buzera, care crede că fuga de realul literar este ceea ce i-a unit pe cei trei prozatori târgovişteni. Spre deosebire de alţi prozatori contemporani lor, cei târgovişteni par a fi mai preocupaţi de realitatea ficţiunii, observă Mihai Dragolea, a cărei temă predilectă va fi literatura ce-l va absorbi pe scriitor transformându-l în personaj care scrie, regizor, renunţându-se astfel la statutul de narator omnipotent. În demersul târgovişteniilor, esenţială este întoarcerea privirii scriitorului, când spre text, când spre sine, adică transformarea faptului mărunt, banal în literatură şi încercarea de a-l face pe cititor să conştientizeze că există estetic în orice formă a realităţii, încercare repetată îndelung, ajungându-se, astfel, la"hipotext", susţine Nicolae Berindeiu.

Marian Popa vorbeşte despre o nevoie acută de satiră şi umor de calitate în anii 70, în urma unor „abdicări" impuse sau voite ale celor care făceau treabă bună în acest sens, astfel că de multe ori din cauza sau datorită neputinţei de a înfrâna porniri instinctive în direcţia aceasta, multe opere au fost scrise pentru sertar. Ion Bogdan Lefter crede că *Banchetul* lui Mircea Horia Siomionescu este o reabilitare a farsei ca specie literară şi că ceea ce îl individualizează pe Costache Olăreanu faţă de colegii săi sunt trei ipostaze: cea de „miniaturist" datorită conciziei sale în orice moment al prozei, cea de „caracterolog", şi cea de „umorist", ipostază prezentă prin caricaturizare directă, sau prin deviere bruscă de la un debut

[18] Ibidem.
[19] *Şcoala de literatură şi critică literară „Mihai Eminescu",* în vol. cit.coordonat de Mihai Dinu Gheorghiu şi Mihăiţă Lupu.

grav, la derizoriu, ori burlesc. În drumul sensibilizării Ideii avansate în primul rând de Radu Petrescu, se interpune jocul[20], acel amestec între spontaneitate şi elaborare, joc ce presupune reluarea, rescrierea, observă Ion Bogdan Lefter.

Declarând că la baza grupării de la Târgovişte nu a stat niciun plan, niciun program, Mircea Horia Simionescu accentuează ideea că afinităţile membrilor s-au descoperit odată cu publicarea volumelor, nicidecum nu au fost stabilite de anumite norme. Ei şi-au dat seama că „au absolvit aceeaşi formă de învăţământ epic mult timp după ce fastul eveniment avusese loc”[21] , dovadă cele trei romane „de dragoste”: Radu Petrescu – *Matei Iliescu,* M.H.Simionescu – *Nesfârşitele primejdii*, Costache Olăreanu – *Avionul de hârtie,* romane publicate la intervale de timp diferite şi care dezvoltă tema scriiturii mai mult decât pe cea a dragostei, observaţie făcută de Mihai Dragolea. Acelaşi critic emite ipoteza contribuţiei fiecărui roman de dragoste la formarea unui corp epic: romanul lui Radu Petrescu este cel al cunoaşterii dragostei, romanul lui M. H. Simionescu este cel al maturităţii erotice, iar cel al lui Costache Olăreanu evidenţiază experienţa postamoroasă şi astfel se poate observa combinarea frecventă a două teme: dragostea şi scriitura văzute fiecare ca o prelungire a celeilalte.

Jurnalul - o constantă a târgovişteni lor

Ceea ce au în comun cărţile târgovişenilor este caracterul confesiv, memorialistic, spune Marian Popa, însă o confesiune cuminte, limitată aş adăuga în cazul lui Radu Petrescu şi purtând masca parodiei în cazul lui Mircea Horia Simionescu, de exemplu.

În opinia lui Mihai Dragolea, reprezentanţii Şcolii de la Târgovişte revitalizează jurnalul ca specie literară, dar îl supun şi la anumite modificări, pe lângă îndrăzneala de a scrie în timpul unei perioade neprielnice, comunismul, ei nu acordă o semnificaţie atât de importantă confesiunii, cât formei scrisului, calităţii artistice a notaţiei. Acceaşi idee o avansează şi Mircea Benţea explicând că prin privilegiul acordat biograficului, prin relevarea profunzimii interiorităţii, prin permisiunea descoperirii individualului, jurnalul este “una din cele mai fascinante aventuri ale Şcolii de la Târgovişte”[22]. Acesta a fost ales în favoarea romanului de moment în care era prezentat un destin colectiv şi care devenea un clişeu. Pentru ei, jurnalul e viaţă. Cu toate că el va conţine impresii ale realităţii, date personale, stări ale sufletului, faze ale sentimentului, trebuie perceput altfel decât o simplă notaţie a cotidianului, fiindcă dincolo de elementele lumii sunt Idei.

În cazul *Ocheanului întors* al lui Radu Petresu, se pot identifica unele din mărcile ce au consacrat această specie literară: relatarea fragmentară la pesoana întâi, amănuntele cotidiene împăştiate discret pe pagină, amestecul notelor de lectură cu notele banale, conturarea imaginii unei persoane odată cu lecturarea filelor, observă Mihai Dragolea, care iese însă din tiparul cu care ne-a obişnuit prin „fuziunea integrală a vieţii cu literatura”. Se naşte ideea unei unităţi la lectura acestui jurnal, aceea între viaţă şi literatură; nu mai putem vorbi aici de două părţi distincte, de componente care se întrepătrund din când în când, ci de o îmbinare perfectă şi continuă. Ceea ce mai este eliminat sau neglijat în acest jurnal sunt:

[20] Există în cazul lui Radu Petrescu un cult al perfecţiunii în ceea ce priveşte tehnica, însă forma nu se caracterizează prin răceală, ci prin emoţie, ca o consecinţă a travaliului din spatele operei, acea încercare obsesivă de obţinere a compoziţiei, travaliu ce presupune goluri, scăderi, pauze, subliniază criticul Ion Bogdan Lefter care numeşte scrisul reprezenanţilor Şcolii de la Târgovişte o a doua natură datorită fanatismului cu care îşi elaborează opera.

[21] Mihai Dragolea, *În exerciţiul ficţiunii*-eseu despre Şcoala de la Târgovişte, Ed Paralela 45, 2006. p. 8.

[22] Mircea Benţea, op. cit., p. 226.

cronologia, amănuntele, confesiunea intimă, observă Mihai Dragolea. Ineditul constă în surprinderea, captarea şi notaţia unor imagini. Mircea Iorgulescu[23] nu consideră *Ocheanul* un jurnal autentic, în ciuda aspectului exterior cu notaţii intermitente, fragmentarism, reflecţii despre artă, literatură, observaţii făcute în legătură cu cei dragi sau cu cei cu care intră în contact din obligaţii sociale, care ţin, într-adevăr, de specificul jurnalului, dar din care însă lipseşte confesiunea aproape total. Pentru Radu Petrescu, jurnalul este un modus vivendi; acestuia îi dăruieşte întreaga existenţă şi spre deosebire de ceilalţi camarazi care au scris mai puţin genul acesta de literatură, sau de Tudor Ţopa, care a fost doar diarist, jurnalul radupetrescian se întoarce mereu asupra mecanismului scrisului, înlăturând evenimenţialul atât de specific, pentru a nu obtura ritmul şi compoziţia, observaţii ale lui Mircea Benţea.

Tudor Ţopa se remarcă printr-o operă constituită numai din jurnal, însă jurnalul este atribuit altcuiva, iar numele reale sunt înlocuite, dar nu integral[24], observă Ion Bogdan Lefter, Mihai Dragolea consideră că substanţa jurnalului lui Tudor Ţopa nu stă în surprinderea esenţialului de către un ochi expert, deloc de neglijat nici acest aspect, ci trăirea intensă a unor dimensiuni importante ale vieţii: prietenia, dragostea, amintirea, scrisul. După părerea lui Mihai Dragolea, *Încercarea scriitorului* şi *Punte* sunt părţi ale unui Bildungsroman, înţeles corect doar dacă se urmăreşte direcţia vehiculuiului transparent imaginat de copilul Teofil A.

Jurnalul *Ucenic la clasici* al lui Costache Olăreanu „ la un moment dat devine oglinda unui mod de a trăi împărtăşit de o întreagă generaţie”[25] . Descrierea este înlocuită de enumeraţie, atunci când autorul e nevoit să recurgă la enunţuri mai ample, observă Mihai Dragolea. Pentru Costache Olăreanu formula jurnalului nu a fost cea mai ofertantă, completează Ion Buzera, deoarece ar fi trebuit să renunţe la regula conciziunii, ori acest lucru l-a determinat să includă fărâme de jurnal în romanul *Cvintetul melancoliei.* Observaţia lui Ion Bogdan Lefter referitoare la întreaga operă a lui Costache Olăreanu este că scrierile sunt o continuă rescriere a biografiei acestuia, considerându-l „cel mai autobiografic dintre târgovişteni”

Jurnalul *Norii* al lui Petru Creţia este considerat mai puţin meteorologic de Mihai Dragolea şi mai mult un mod de a descrie întâlnirea dintre privirea autorului şi cea a cerului. Cea mai importantă formă de manifestare pentru scriitorii târgovişteni, observă Nicolae Berindeiu, sunt privirea şi creaţia, care combinate în mod ideal transformă lumea în „carte vie”. Actul privirii în cazul târgovişteniilor, presupune contemplarea cromaticii şi geometriei imaginilor cosmice, completează acesta.

În jurnalul lui Mircea Horia Simionescu, Mihai Dragolea observă un interes mai mare al autorului pentru teme ca: familia, prieteniile, literatura. Şi în cazul lui Costache Olăreanu , Mircea Benţea sesizează o amprentă a cotidianului.

Ceea ce particularizează scrisul lui Alexandru George sunt: pofta de a polemiza, intransigenţa, aerul războinic[26], vocaţia autoreflexivă, tendinţa de a privi şi de a se întoarce în trecut, o libertate a scrisului, rigoarea în acelaşi timp, iar ceea ce îi confirmă aparteneţa la

[23] Mircea Iorgulescu, *Conştinţa şi orgoliul creaţiei*, în *Convorbiri literare*, Nr. 9, 1978.

[24] foloseşte un toponim real, Cernăuţi, pentru precizarea locului naşterii autorului, toate explicate şi într-o notă bibliografică oferită de autor editoarei sale, ce ajută la identificarea persoanelor reale care stau în spatele personajelor cu nume inventate.

[25] Mihai Dragolea, *Arhiva de goluri şi plinuri*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 99.

[26] Pentru a exemplifica firea combativă a acestuia, subliniem portretul lui Radu Petrescu schiţat de Alexandru George[26] care îl considera pe acesta mult prea dornic de aprobări atunci când emitea o idee, care dacă se întâmpla să nu fie luată la cunoştinţă şi validată, stârnea senzaţia actului de trădare.

grup, după părerea mea este apetenţa pentru fragmentarism, existenţa unor goluri, pauze, care în acelaşi timp dau naştere unor noi înţelesuri naraţiunii.

Traseul grupului

Grupările literare funcţionează asemenea generaţiilor literare, însă la o scară redusă. La fel ca în cazul unei generaţii literare, o grupare literară există în toată plenitudinea ei atâta vreme cât literatura produsă de membrii ei nu depăşeşte graniţele grupării, în care operele sunt receptate în cadrul grupului. Grupul îşi pierde din acuitate, atunci când produsul literar scris ajunge în mâinile cititorului, probabil datorită acceptării unor compromisuri, căci, în final, opera este scrisă pentru a fi receptată şi valorizată de un public cititor. După publicare, elementul aglutinant al membrilor târgovişteni începe să-şi piardă din puterea adezivă şi încep să apară disensiuni, în urma unor schimburi de replici virulente, ajungându-se la situaţia în care unii dintre ei, Alexandru George, să se autoexcludă din grupare[27]. Elementele de diferenţiere exactă a acestora în vederea conturării individualităţilor trebuie făcute la nivelul operei şi mai puţin din punct de vedere geografic sau istorico-literar, ce pot fi interesante doar dacă sunt percepute drept curiozităţi, spune Mircea Benţea.

Dacă ne întrebăm ce au adus nou târgovişteni în proza românească, putem spune că au surprins prin noutatea procedeelor narative în scrierile lor, care nu pot fi numite romane, nuvele, schiţe sau povestiri, ci texte, observă Ioan Ilieş, dar şi prin existenţa elementelor de metaroman, susţine Nicolae Manolescu, referindu-se la cărţile *Ucenic la clasici* de Costache Olăreanu, *Întoarcerea scriitorului* de Tudor Ţopa şi *Părul Berenicei* de Radu Petrescu. Ceea ce se instaurează odată cu Şcoala de la Târgovişte e " livrescul, metaliteratura, autobiografia, ironia sau parodia"[28].

Bibliografie:

Bibliografia operei lui Radu Petrescu:

Matei Iliescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970

Proze (*Didactica Nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal, În Efes*), Editura Eminescu Bucureşti, 1971

O singură vârstă, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975

Ocheanul întors, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977

Ce se vede, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979

Părul Berenicei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981

A treia dimensiune, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984

Catalogul mişcărilor mele zilnice. Jurnal 1946-1951/ 1954-1956, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999

Bibliografie critică:

Bourdieu, Pierre, *Regulile artei*, Ed. Art, 2007

Benţea, Mircea, *Radu Petrescu-Farmecul discret al autoreflexivităţii*, Ed. Dacia, Cluj 2000

Berindeiu, Nicolae, *Corpul şi textul*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2010

[27] În art. *Radu Petrescu şi Şcoala de la Târgovişte*, *România literară*, An XXIV, Nr. 21, mai 1991, p.4, Alexandru George susţine că iniţiativa de a include în această grupare literară scriitori ca Petru Creţia şi Tudor Ţopa i se pare deplasată din simplul motv că, târziu, au călcat pragul vechii cetăţi de scaun

[28] Mircea Benţea, op. cit, p.227

Dragolea, Mihai, *În exerciţiul ficţiunii*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2006
Dragolea, Mihai, *Arhiva de goluri şi plinuri*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998
Gheorghiu, Mihai Dinu şi Lupu, Mihăiţă, *Mobilitatea elitelor în România secolului al XX-lea*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008
Ilieş, Ioan, *Posteritatea lui Radu Petrescu*, Ed. Tipomur, Târgu-Mureş, 1993
Spiridon, Monica; Lefter, Ion, Bogdan; Crăciun, Gheorghe, *Experimentul literar românesc postbelic*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1998
Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Şcoala de la Târgovişte"*, Ed. Paralela 45, 2003
Lefter, Ion Bogdan, Postmodernism. Din dosarul unei bătălii, ediţia a II-a adăugită, Ed. Paralela 45, 2002
Podoabă, Virgil, *Metamorfozele punctului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2004
Matei, Sorin Adam, *Boierii minţii*, Ed. Compania, Bucureşti, 2004
Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, vol. II, versiune revizuită şi augmentată,* Ed. Semne, Bucureşti, 2009
Schifirneţ, Constantin, *Generaţie şi cultură*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1985
Vrăsmaş, Niculae, *Jurnale paralele. Radu Petrescu văzut de un elev al său*, Ed. Erikon, Cluj-Napoca, 2008
Periodice:
George, Alexandru, *Radu Petrescu şi Şcoala de la Târgovişte,* în *România literară*, Nr. 21, 1991
Iorgulescu, Mircea, *Conştiinţa şi orgoliul creaţiei*, în *Convorbiri literare*, Nr. 9, 1978
Simionescu, Mircea Horia, *Şcoala de la Târgovişte nu înseamnă „literatură ca un bloc, ci prietenie ca un bloc",* interviu realizat de Marin Chelu, în *Familia*, Nr. 2, februarie 1995

SEMANTICA EXPRESIILOR FRAZEOLOGICE

Drd. Andreea Nora POP
Universitatea „Babeş Bolyai", Cluj Napoca

Articolul nostru se centrează pe analiza expresiilor frazeologice din perspectivă semantică. Mai întâi, vom lua în considerare succint trăsăturile definitorii ale frazeologiei, insistând asupra obiectului de studiu, în special asupra categoriei expresiilor. Vom analiza apoi conceptele de compoziţionalitate, respectiv non-compoziţionalitate, care se află în deplină coerenţă cu următoarele dihotomii: motivare/ non-motivare, transparenţă/ opacizare, analizabilitate/ non-analizabilitate, sens propriu/ sens figurat. Noţiunile de compoziţionalitate enciclopedică, compoziţionalitate parţială şi compoziţionalitate holistică/ atomistică vor fi de asemenea tratate. Constitutive şi esenţiale pentru sfera semantică a frazeologismelor sunt şi tipurile de relaţii semantice care se pot stabili între acestea: sinonimie, antonimie, omonimie, polisemie.

Cuvinte-cheie: *expresie frazeologică, categorie, compoziţionalitate, relaţii semantice*

Frazeologia este o disciplină a lingvisticii al cărei obiect de cercetare este „studiul structurii, al sensului şi al utilizării combinaţiilor stabile de cuvinte" (Cowie, 1994: 36-38, traducere liberă). În ultimul timp se tinde spre considerarea acesteia drept o ramură de sine stătătoare. Există două abordări principale: în *sens larg*, frazeologia implică *stabilitate* şi *polilexicalitate*, cuprinzând şi proverbe, zicători, aforisme, formule convenţionale sau chiar formule de poveste, în timp ce *abordarea îngustă* se limitează la expresiile propriu-zise (Colţun, 2000: 16). Frazeologia reprezintă un segment important al limbii, atât din punct de vedere calitativ, cât şi cantitativ (Cernea, 2009: 8).

Studiul îmbinărilor stabile de cuvinte se situează la graniţa mai multor zone de interes: morfologia, semantica, sintaxa, stilistica şi discursul. Din punct de vedere *morfologic,* se evidenţiază polilexicalitatea şi se impune necesitatea delimitării unităţilor frazeologice de cuvintele compuse. *Discursul* se află în contingenţă directă cu expresiile cu valoare pragmatică sau cu formulele convenţionale, încadrate în frazeologie de unii lingvişti (Sinclair, 2008: XVII-XVIII). Legat de *stilistică*, se poate afirma faptul că asocierea acesteia cu unităţile frazeologice provine din natura expresivă a fenomenului frazeologic (Iordan, 1975: 265-304). În ceea ce priveşte criteriul *sintactic*, identificăm valenţele combinatorii ale cuvintelor şi o flexibilitate sintactică discutabilă. Sinclair (2008: XVII-XVIII) consideră că unităţile frazeologice sunt dominate de gramatică, fiind organizate după anumite tipare sintactice.

Din *perspectivă semantică*, frazeologismele se caracterizează prin restricţii sau incompatibilităţi semantice (se spune *să fie într-un ceas <u>bun</u>* şi nu **să fie într-un ceas <u>îngăduitor/potrivit</u>*). De asemenea, se cuvine a menţiona şi conceptele de *compoziţionalitate,* respectiv *non-compoziţionalitate* (Granger et Paquot, 2008: 30-31). Frazeologismele realizează sensul prin includere mai degrabă decât prin excludere (Sinclair, 2008: XVII-XVIII). Potrivit lui Cernea (Cernea: 2009, 37-38) sensul unei unităţi frazeologice este în marea majoritate a cazurilor identic sau apropiat de sensul unei unităţi lexicale echivalente morfosintactic sau al altei unităţi frazeologice, acesta fiind unul dintre criteriile adoptate pentru recunoaşterea structurilor în cauză, dar numai în combinaţie cu alte criterii relevante.

Potrivit lui Corpas Pastor (1996: 20-27), una dintre trăsăturile esenţiale ale unităţilor frazeologice este convenţionalizarea/ instituţionalizarea, determinată de frecvenţa apariţiei. Aceasta este strâns legată de specializarea semantică: expresiile non-idiomatice se transformă în expresii idiomatice, după ce acestea s-au stabilizat în limbă. Spre deosebire de discursul liber, se produce o asociere directă între unitatea frazeologică şi interpretarea sa semantică de către comunitate, având loc un proces de schimbare semantică, fie prin extindere de sens, realizând trecerea de la concret la abstract (*poner el dedo en la llaga),* fie prin restrângere de sens *(hacer alusión-„aludir").* Astfel, devine legitimă afirmaţia lui Colţun (2000: 18) privind necesitatea studierii expresiilor din punct de vedere istorico-etimologic.

O dată cu folosirea frazeologismelor se activează competenţa idiomatică şi competenţa expresivă, corespunzând unor straturi şi niveluri diferite: semnificaţia şi sensul, respectiv nivelul istoric şi nivelul individual (Munteanu, 2004: 145). Nivelul universal se grefează pe existenţa unităţilor frazeologice în fiecare limbă, respectiv pe relaţiile interlingvistice (calcuri, împrumuturi, coincidenţe, creaţii paralele). Toate aceste aspecte se reunesc sub conceptul de *universalii frazeologice* (Munteanu, 2004: 145). Coşeriu induce ideea că discursul repetat face parte din limba funcţională, fiind exclus din limba istorică. Mai mult, doar „tehnica liberă a discursului" este structurată, expresiile neputând fi analizate deoarece nu se opun în mod liber altor expresii- ele semnifică şi funcţionează în bloc, elementele lor componente nerealizând opoziţii funcţionale (Coşeriu, 1991: 115-117). Expresiile pot fi consierate lexeme, unii lingvişti numind elementele lor componente pseudolexeme (Chitra, Conklin). Se includ într-un câmp lexical acele unităţi frazeologice care sunt capabile să funcţioneze ca unităţi opuse unor cuvinte simple realizându-se opoziţii cu restul unităţilor care fac parte din câmp (Coşeriu, 1991: 115-117).

Obiectul de studiu al frazeologiei este reprezentat de îmbinările stabile de cuvinte, numite în mod convenţional **unităţi frazeologice** (se mai folosesc următorii termeni: *frazeologisme, grupuri sintactice stabile, sintagme fixe, unităţi sintagmatice, entităţi frazeologice, discurs repetat).* Acestea au fost clasificate de lingvişti în feluri diferite în funcţie de restricţiile formale sau semantice care caracterizează combinaţia de cuvinte: non-compoziţionalitate, stabilitate sintactică, restricţii lexicale sau instituţionalizare. Uneori termeni diferiţi denumesc unităţi identice sau asemănătoare, sau un singur termen au în vedere fenomene diferite (Dumitraşcu, 2009: 31). Unele combinaţii de cuvinte posedă un număr suficient de proprietăţi clare, în timp ce la altele se îmbină proprietăţi specifice cu proprietăţi nespecifice (Cernea: 2009, 36-37).

O primă clasificare, întâlnită mai ales în Codul Gimnazial propune o clasificare a unităţilor frazeologice fără a urmări vreun criteriu specific (Cernea, 2009: 120): locuţiuni (*a da năvală, bătaie de joc),* locuţiuni de intensitate *(în neştire, în disperare),* comparaţii stereotipe (*simplu ca buna ziua, galben ca ceara),* expresii idiomatice *(a da ortul popii),* proverbe (*Buturuga mică răstoarnă carul mare),* zicători *(a nimerit-o ca nuca-n perete),* formule şi clişee celebre *(autorul „Luceafărului", aurul negru),* maxime, aforisme, sentinţe *(„Libertatea înseamnă răspundere, de aceea majoritatea oamenilor se tem de ea"*- Shaw), citate celebre *(artă pentru artă, să fim scrofuloşi la datorie).* Considerăm această clasificare insuficient argumentată, oferind informaţii mult prea generale.

Colţun (2000: 23-31) desparte clar locuţiunile de frazeologisme[1]: elementele componente ale locuţiunilor îşi păstrează sensul de bază, contribuind la realizarea sensului

[1] În accepţiunea sa, frazeologismele sunt echivalente expresiilor.

unitar, fapt care nu se petrece în cazul frazeologismelor. Hristea (1984: 140-142) consideră că expresiile au o expresivitate care lipseşte locuţiunilor, în timp ce Munteanu (2007: 111) susţine că expresiile reprezintă îmbinări de cuvinte care sunt „rodul analogiei (metaforă şi comparaţie)". Astfel, *a se da la fund* poate fi atât locuţiune („a se scufunda"), cât şi expresie („a dispărea, a sta ascuns de ochii lumii"), în acest ultim caz petrecându-se un transfer semantic.

Colţun (2000: 23-31) stabileşte trei criterii de delimitare a frazeologismelor. Din punctul de vedere al **structurii gramaticale**, acestea pt fi: 1. asemănătoare după structură cu îmbinările de cuvinte *(nici cât vârful acului),* 2. asemănătoare după structură cu propoziţiile *(a-i da borşul în foc)* şi 3. construite după modelul frazelor (*a se băga unde nu-i fierbe oala).* După **gradul de contopire semantică a elementelor componente**, frazeologismele pot avea o fuziune semantică totală a elementelor componente *(a rupe mâţa în două*) sau o fuziune semantică parţială *(harnic de mănâncă foc).* După **origine,** autorul (Colţun, 2000: 156-159) face diferenţierea între frazeologisme *1. generale-* specifice pentru majoritatea ţărilor de pe glob (*firul Ariadnei*), *2. paralelisme-* comune pentru un grup de limbi, dar care au luat naştere în mod independent (*a-şi pierde capul-* sp. *perder la cabeza-* eng. *lose one's head*), *3. împrumutate sau calchiate* din alte limbi *(fr. gagner du terrain- a câştiga teren)* şi 4. *indigene,* specifice numai unei anumite limbi (*a face pe mortul în păpuşoi)*.

Dumistrăcel clasifică frazeologismele indigene în *expresii imaginare* (se fundamentează pe figuri pe stil) şi *expresii copii ale realităţii* (exprimarea figurată este secundară). Acestea din urmă pot fi marcate temporal prin neologisme *(a schimba macazul)* sau arhaisme *(a da ortul popii)* sau pot fi nemarcate temporal, surprinzând aspecte legate de viaţa colectivităţii în general (*a cresta în grindă),* de terminologii profesionale *(a pescui în apă tulbure, a-i merge cuiva gura ca o moară neferecată, a veni la spartul stânii)* (Dumistrăcel, 1980: 136-138).

Se impun a fi nuanţate două concepte cheie: **compoziţionalitatea,** respectiv **non-compoziţionalitatea**. Potrivit *principiului lui Frege,* sensul unei expresii complexe este funcţia sensurilor elementelor sale componente (Lyons, 1995: 204). Unul dintre argumentele aduse în acest sens este faptul că atunci când învaţă o expresie nouă, vorbitorul găseşte o legătură arbitrară între expresie şi sensul ei figurat (Benczes, 2002: 18). Această abordare se bazează pe importanţa pe care o dobândesc *metafora implicită, metonimia* şi *cunoaşterea convenţională*. Totuşi, unii lingvişti (Nicholas, Schenk) sunt de părere că expresiile fixe sunt non-compoziţionale şi că nu pot fi echivalate cu discursul liber; cu alte cuvinte, sensul unei expresii nu poate fi dedus din sensul componentelor sale (Svensson, 2008: 81). Aşa cum observă Cernea (2009: 41), polisemia unora dintre expresiile frazeologice contrazice ideea compoziţionalităţii. Se consideră de asemenea (Geckeler, 1981: 169) că prin gruparea lexemelor în discurs repetat se pun limite pe flexibilitatea inerentă a sensurilor cuvintelor luate în mod individual. Semnificatele lexemelor intră într-un proces de interacţiune semantică, rezultatul acesteia nefiind determinat de coapariţie.

Conceptul de *non-compoziţionalitate* este complex şi ar trebui înţeles prin următoarele ***dihotomii,*** care se activează în acelaşi timp: motivare/ non-motivare, transparenţă/ opacizare, analizabilitate/ non-analizabilitate, sens propriu/ sens figurat. A doua noţiune din fiecare pereche este asociată cu non-compoziţionalitatea. În plus, se actualizează alte tipuri de compoziţionalitate: enciclopedică, parţială şi holistică/ atomistică.

a. Motivarea vs. non-motivarea. *Motivarea* poate fi definită drept posibilitatea de a motiva sensul unei expresii ţinând cont de sensul fiecărui cuvânt inclus în expresie, fapt care decurge din dorinţa de a găsi o explicaţie posibilă pentru apariţia fiecărui pseudolexem. Gradul de motivare a unei expresii variază de la un utilizator al limbii la altul, unii fiind mai intuitivi. O bună exemplificare a motivării e reprezentată de expresiile care conţin culori, acestea din urmă fiind asociate cu o anumită semnificaţie: *albul* semnifică puritatea, *negrul*- pesimismul sau ilegalitatea, *verdele*- plantele sau tinereţea. Prin urmare, expresii precum eng. *bursa neagră, magia neagră* sunt motivate, în timp ce altele par arbitrare: *noapte albă, zile albe, boală neagră* (Svensson, 2008: 83). Tot în cadrul expresiilor româneşti motivate se includ următoarele: *a sta cu mâinile în sân, a nu ridica un pai*; *a lua calea codrilor, a pune treburile pe roate, a duce poşta* sunt semi-motivate.

Motivarea este determinată de factori precum gradul de generalizare, desemantizarea sau abstractizarea componentelor expresiei. După cum remarcă Colţun (2000: 34-36), aceasta este în legătură directă cu omonimia: unităţile frazeologice care sunt omonime cu combinaţiile libere de cuvinte sunt total motivate. Când nu există o astfel de relaţie, sau când unul sau două dintre elementele expresiei îşi păstrează sensul iniţial, motivarea este doar parţială.

Conform studiilor cognitiviste (Langacker, 1987: 57), motivarea provine din **structuri conceptuale din subconştient.** Acestea traversează cross-lingvistic şi îşi au originea în metafore conceptuale, în metonimii conceptuale sau în cunoaşterea convenţională, care conferă o legătură între expresie şi sensul său. Marea majoritate a expresiilor sunt metafore implicite, întrucât acestea nu mai sunt vizibile; există însă şi cazuri în care metafora este explicită şi determină caracterul potrivit al utilizării expresiilor frazeologice în anumite contexte sau construcţii (eng. *kick the bucket*).

Interpretarea metaforică a unei expresii este generată de caracterul nepotrivit al sensului propriu al structurii în cauză. Aceasta îşi pierde individualitatea, iar utilizatorii limbii îi înmagazinează sensul metaforic drept sens standard. Prin urmare, se elimină activarea metaforică, legătura dintre metaforă şi sensul propriu al expresiei pierzându-se (expresiile devin *metafore moarte*). Spre exemplu, expresia eng. *to spill the beans* implică faptul că mintea este văzută ca un recipient, ideile apar ca entităţi fizice, sensul expresiei fiind astfel motivat (ideile sunt „scoase" din minte, puse în cuvinte şi trimise altor persoane). Frazeologismul menţionat este diferit de structura *to reveal a secret*, care e mai puţin specific în semnificaţia sa deoarece nu implică o acţiune neintenţionată (Benczes, 2002: 18-23).

Esenţială este şi **metonimia:** de exemplu**,** *capul* exprimă abilitatea mentală (eng. *to put their heads together; their heads are better than one)* sau controlul, raţionalitatea (eng. *to let one's heart rule one's head).* Corpas Pastor (1996: 122-126) consideră reperabile printre mecanismele expresiilor şi **hiperbola** (sp. *comerse a alguien de besos),* **comparaţia** (sp. *liso como la palma de la mano),* **sinecdoca** (sp. *un don Juan).* De asemenea, **cunoaşterea convenţională** joacă un rol demn de luat în calcul, înţelegând prin aceasta informaţia standard din viaţa cotidiană despre un obiect (eng. *to be soft in the head*- se ştie că la naştere oasele craniului copilului sunt maleabile, prin urmare lovirea de corpuri dure poate genera dizabilităţi mentale; se explică semnificaţia expresiei de mai sus). Se includ în această categorie şi gesturile precum eng. *to shake one's head* (a nega)*;* motivarea sensului provine din ceea ce ştim despre gestul în sine şi din cunoaşterea limbii în cauză (Benczes, 2002: 10-11).

b. Transparenţă vs. opacizare. Această dihotomie priveşte dificultatea cu care o expresie poate fi înţeleasă. Dacă vorbitorul înţelege o expresie fără probleme când o vede pentru prima dată, fără a cunoaşte altceva decât sensul separat al componentelor, expresia este **transparentă** (*pe nesimţite, pe negândite, zgârcit la vorbă)*. O expresie este **opacă** dacă vorbitorul nu reuşeşte să îi reconstruiască sensul din pseudo-lexeme (*a mâna porcii la jir, a i se aprinde călcâiele, a spăla putina, a o pune de mămăligă).* Unele expresii conţin metafore **semi-transparente**: *a-şi găsi beleaua, răbdări prăjite cu foame umplute.* În plus, esenţială este categoria **comparaţiilor**, care pot fi transparente, deşi nu sunt întotdeauna motivate (Fernando, 1996: 70): *a merge drept ca neamul, a spune drept ca neamţul, ca o paparudă.*

Cu toate acestea, unele studii experimentale (Keysar et Bly) au demonstrat faptul că intuiţia care stă la baza transparenţei expresiilor apare doar după ce vorbitorul a învăţat sensul expresiei (Skoufaki, 2009: 21-22). În plus, transparenţa este strâns legată de context, deoarece acesta oferă indicii importante legate de sensul ei.

c. Analizabilitate vs. non-analizabilitate (decompoziţia)**.** Această categorie este relaţionată cu contribuţia fiecarui cuvânt din unitatea frazeologică la nivelul global al expresiei. Expresii precum eng. *pop (*ask) *the question* (wedding proposal), sau eng. *spill* (reveal) *the beans* (secret) sunt analizabile, deoarece fiecare cuvânt contribuie la interpretarea figurată globală. Unii lingvişti susţin că nu există nicio metodă sigură în luarea unei decizii legate de gradul de analizabilitate al unei expresii. Se pot folosi câmpurile semantice: cu cât elementele componente împart cu referentul lor câmpuri semantice mai asemănătoare, cu atât este mai uşoară analiza unei astfel de expresii. În cazul eng. *to spill the beans,* relaţiile semantice nu sunt evidente: se identifică o relaţie semantică între *spill*/ *reveal,* dar nu şi între *beans*/ *secret*.

Analizabilitatea se poate defini şi prin structura sintactică (Gibbs, 1989: 579). *A-şi da* (a-şi arăta) *arama pe faţă* (adevărata fire), *a spune* (a spune) *braşoave (*minciuni), *a drege* (a îndrepta) *busuiocul* (o greşeală) sunt analizabile, în timp ce *când va trece cămila prin urechile acului, bubă franţuzească, a fi bun de trimis după moarte* sunt neanalizabile deoarece cuvintele nu contribuie individual la sensul expresiei, fiind imposibil de spus ce reprezintă fiecare parte.

d. Sens propriu vs. sens figurat. Sensul propriu este direct proporţional cu compoziţionalitatea, în timp ce sensul figurat este asociat în general cu non-compoziţionalitatea. Se impune prezenţa unui context pentru a repera sensul propriu al unei expresii. Receptorul va interpreta sensul în conformitate cu intenţia comunicativă a receptorului, ţinându-se cont de anumite condiţii: cunoaşterea semnificaţiilor fiecărui termen în parte, cunoaşterea semnificaţiei structurii, cunoaşterea situaţiei de discurs, capacitatea inferenţială (Cernea: 2009: 111-112). În plus, sensul figurat poate fi identificat prin prezenţa unor contradicţii logice sau a unor absurdităţi din punctul de vedere al interpretării literale (Black, 1993: 34). Din punct de vedere diacronic se constată că sensul general al frazeologismului are „legături directe sau tangenţiale cu sensurile elementelor componente ale idiomurilor în cauză, care iniţal au fost nişte îmbinări libere de cuvinte" (Colţun, 2000: 17).

Unele expresii au un grad ridicat de *desemantizare*: *coadă de topor, a tăia frunze la câini, unde şi-a spart dracul opincile.* Uneori, desemantizarea este parţială, păstrându-se o legătură cu sensul primar al cuvintelor: *vorbă lungă, mort de foame, a ieşi la liman, cu inima uşară* (Colţun, 2000: 33-35). Există expresii ale căror componente nu au nicio semnificaţie: eng. *spick and span.*

Weinreich (1969: 77-79) se opune încercărilor e a stabili conexiuni între sensul literal şi sensul figurat al expresiilor, argumentând prin lipsa de sistematicitate (fiecare caz este un studiu istoric individual, putând fi explicat *a posteriori*).

e. Non-compoziţionalitate enciclopedică (expresii pseudo-compoziţionale, quasi expresii, quasi frazeme): unele expresii sunt motivate, transparente, analizabile şi folosite cu sens figurat, dar sunt considerate non-compoziţionale (expresia mai are un sens secundar): eng. *green house, the White House* (Svensson, 2008: 91).

f. Compoziţonalitate parţială: dihotomia compoziţionalitate/ non-compoziţionalitate prezintă diferenţe scalare. Prin urmare, atât motivarea cât şi sensul literal al unei expresii pot fi parţiale. Fr. *marcher sur des aeufs* are mai multe semnificaţii în funcţie de context: sensul propriu este posibil; un al doilea sens ar implica faptul de a merge pe sol cu atenţie, iar al treilea- a se comporta cu mănuşi faţă de cineva. În această situaţie, referirea la ouă este motivată prin fragilitate, chiar dacă acestea nu sunt prezente fizic (Langacker, 1987: 449).

g. Compoziţionalitate holistică (atomistică): sensul global al unei expresii este rezultatul direct al analizei sensurilor individuale ale elementelor care o compun. Compoziţionalitatea holistică are în vedere expresiile non-analizabile, în timp ce compoziţionalitatea atomistică priveşte expresiile analizabile (Svensson, 2008: 91).

h. Conţinut lexical sau formă gramaticală: sensul lexical al unei expresii este asociat în general cu conţinutul său. Chiar dacă acesta este nemotivat, forma gramaticală poate fi într-o oarecare măsură motivată. Spre exemplu, verbul dintr-o expresie poate sugera faptul că acţiunea s-a petrecut sau că se află în desfăşurare, iar faptul de a folosi un adjectiv în locul unui verb poate indica ireversibilitatea unui eveniment. Prin urmare, trăsăturile gramaticale au un rol important în gradul de motivare sau în transparenţa unei expresii (Svensson, 2008: 91). Frazeologismul *când va trece cămila prin urechile acului* proiectează imposibilitatea desfăşurării unui eveniment prin folosirea viitorului, chiar dacă această referire nu este explicită.

Potrivit lui Nunberg (1978: 56), există trei **tipuri de compoziţionalitate**: **normally decomposable idioms** (un cuvânt din expresie este folosit cu sensul lui propriu: *a mânca ruşinea cu lingura*); **abnormally decomposable idioms** (referenţii expresiei pot fi identificaţi la nivel metaforic: *a se pune rău cu ţara*) şi **semantically non-decomposable idioms** (*bubă franţuzească, a fi bun de trimis după moarte*- sensul elementelor nu contribuie la sensul global al expresiei). În general se analizează compoziţionalitatea expresiilor prin atribuirea unor sensuri independente cuvintelor şi prin recunoaşterea rolului pe care îl are fiecare unitate în interpretarea globală a frazeologismului.

Între frazeologisme se pot realiza relaţii semantice de sinonimie, antonimie, polisemie sau omonimie. **Sinonimia frazeologică** presupune sinonime cu diverse grade de expresivitate şi se încadrează în general în registre diferite: *dus cu sorcova= într-o dungă; a-şi da duhul= a trece în lumea drepţilor= a intra în lumea umbrelor* (Cernea, 2009: 60-62). Prin înlocuirea cuvântului cheie din cadrul unei expresii se obţin sinonime frazeologice: *a duce pe cineva cu vorba (cu preşul).* Nu este însă cazul modificărilor care parvin termenilor neesenţiali: *a purta/ a păzi sâmbetele,* caz care presupune variante frazeologice (Munteanu, 2007: 150-151). Un alt aspect esenţial este înţelegerea sinonimiei drept rezultat al variaţiei diacronice (*a face zapt/ a face pradă),* al variaţiei diatopice (*a purta sâmbetele/ a purta mânie/ a purta alean),* al variaţiei diastratice şi diafazice (expresiile izvorâte din terminologii

profesionale mai ales (*a pune în plug, a pune în cârd, a pune în stative*) (Munteanu, 2007: 153-161).

Antonimia frazeologică e un alt concept cu care se operează în semantica frazeologismelor (*făcător de bine ≠ făcător de rău; a da naştere ≠ a pune capăt).* Antonimele frazeologice pot fi graduale *(cu caş la gură... în floarea vârstei... bătrân ca lumea),* complementare *(a fi în toane bune ≠ a fi în toane rele),* vectoriale *(a aduce la putere- a scoate de la putere),* conversive *(a da de belea- a scăpa de belea* (Cernea, 2009: 60-62). De asemenea, unele expresiile au în structura lor antonime (*la bine şi la rău, zi şi noapte, a fi unul hăis şi celălalt cea)* (Coţun, 2000: 79).

Polisemia presupune adăugarea unor noi seme, păstrându-se unitatea frazeologică existentă; distincţia între sensul primar şi cel secundar poate fi însă problematică (Cernea, 2009: 60-62). Sememele noi sunt mai expresive şi mai abstracte decât cele precedente; printre cauzele polisemiei (Colţun, 2000: 38-39) se numără dezvoltarea inegală a limbii şi a gândirii umane, tendinţa de economie la nivel frazeologic, disproporţia între numărul limitat al mijloacelor materiale de care dispune limba şi caracterul nelimitat al experienţei umane. Potrivit lui Munteanu (2007: 142-143), expresiile se apropie foarte mult de aria lexemului în ceea ce priveşte semnificatul. Cu toate acestea, expresiile sunt mult mai puţin polisemantice spre deosebire de cuvinte. Cernea oferă următoarele exemple de expresii polisemantice: *apă de ploaie:* 1. vorbe goale; 2. lucru fără valoare; *a băga în boală:* 1. a îngrozi; 2. a spăla rufele prost; 3. a tulbura sufleteşte.

Omonimia frazeologică conţine trei variante: omonimia dintre frazeologisme şi îmbinările libere de cuvinte echivalente fonetic şi structural cu primele *(a ţine isonul:* 1.a acompania pe cel care cântă; 2.a aproba vorbele sau faptele cuiva), omonimia intrafrazeologică *(de neam prost:* 1.de origine modestă; 2.prost crescut, bădăran) şi omonimia cumulativă (frazeologisme care semnifică gesturi, mişcări ritualice sau simbolice: *a întâmpina cu pâine şi sare).* Stabilirea limitei dintre polisemie şi omonimie creează uneori dificultăţi datorită lipsei de claritate a relaţiei dintre sensul fundamental şi sensurile derivate (Colţun, 2000: 50-51).

În concluzie, expresiile frazeologice reprezintă fenomene lingvistice complexe, care necesită o analiză multiplă (lexicală, semantică, morfologică, pragmatică). Am realizat o incursiune în semantica expresiilor frazeologice, făcând referire la compoziţionalitate/ non-compoziţionalitate şi la alte aspecte relevante pentru conceptele menţionate. Motivarea/ non-motivarea, transparenţa/ opacizarea, analizabilitatea/ non-analizabilitatea, sensul propriu/ sensul figurat sunt cele patru dihotomii care definesc compoziţionalitatea, împreună cu noţiuni precum compoziţionalitate enciclopedică, compoziţionalitate parţială, respectiv compoziţionalitate holistică/ atomistică. Prin urmare, conceptul de *compoziţionalitate* este extem de complex, neputând vorbi de un criteriu general specific expresiilor frazeologice. Am inclus în sfera semantică a frazeologismelor tipurile de relaţii semantice care se pot stabili între acestea, întrucât limbile dispun de un tezaur frazeologic variat şi dinamic.

Bibliografie

BENCZES, Reka (2002). „The semantics of idioms: a cognitive linguistic approach", în *The Even Yearbook,* nr. 5, Budapesta, pp 17-30.

BLACK, Max. (1993). „More about metaphor", în *Metaphor and Thought,* Cambridge, Cambridge University Press, pp 19–41.

CERNEA, Maria (2009). *Unităţi frazeologice în limba română*, Editura Kreativ, Târgu Mureş.

COLŢUN, Gheorghe (2000). *Frazeologia limbii române,* Editura ARC, Chişinău.

CORPAS PASTOR, Gloria (1996). *Manual de fraseología,* Editorial Gredos, Madrid.

COŞERIU, Eugen (1991). *Principios de semántica estructural,* Editorial Gredos, Madrid.

COWIE, Anthony Paul (1998). *Phraseology. Theory, Analysis and Aplication,* Oxford University Press, New York.

COWIE, Anthony Paul (1994). „Phraseology", în *The Encyclopaedia of Language and Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, pp 3168–3171.

DUMITRAŞCU, Antoanela Marta (2009). *English Collocations across Romanian and Italian borders,* teză de doctorat, Universitatea de Vest din Timişara, Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie.

DUMISTRĂCEL, Stelian (1997). *Expresii româneşti,* Institutul European, Iaşi.

DUMISTRĂCEL, Stelian (1980). *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.

FERNANDO, Chitra (1996). *Idioms and idiomaticity,* Oxford, Oxford University Press.

GECKELER, Horst, SCHLIEBEN, Brigitte, TRABANT, Lange Jürgen et WEYDT, Harald (ed.) (1981). *Logos Semantikos*, Editorial Gredos, vol. III, *Semántica*.

GIBBS, R.W. Jr., N. P. Nayak & C. Cutting (1989). „How to kick the bucket and not decompose: Analyzability and idiom processing" în *Journal of Memory and Language* 28(5): pp 576–593.

GRANGER, Sylviane, et PAQUOT, Megali (2008). „Disentangling the phraseological web" în *Phraseology. An interdisciplinary perspective*, Sylviane Granger et Fanny Meunier (coord.), Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing House, p. 27-49.

GRIES, Stefan Th. (2008). „Phraseology and linguistic theory: A brief survey", în *Phraseology. An interdisciplinary perspective*, Sylviane Granger et Fanny Meunier (coord.), Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing House, p. 3-27.

HRISTEA, Theodor (coord.) (1984). *Sinteze de limba română,* Albatros, Bucureşti.

IORDAN, Iorgu (1975). *Stilistica limbii române,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică.

LANGACKER, Ronald. W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*, Stanford, Stanford University Press.

LYONS, John (1995). *Linguistic Semantics,* Cambridge, Cambridge University Press.

MEUNIER, Fanny et GRANGER, Sylviane (2008). *Phraseology in Foreign Language. Learning and teaching*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 259 p.

MUNTEANU, Cristinel (2004). *Sinonimia frazeologică în limba română din perspectiva lingvisticii integrale,* Piteşti, Editura „Independenţa Economica".

NUNBERG, Geoffrey (1978). *The Pragmatics of Reference*, Bloomington, Indiana Linguistics Club.

SKOUFAKI, Sofia (2009). „Investigating the Source of Idiom Transparency Intuitions" în *Metaphor and symbol,* Taylor and Francis Group, Taiwan.
SINCLAIR, John (2008), „Preface", în *Phraseology. An interdisciplinary perspective*, Sylviane Granger et Fanny Meunier (coord.), Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing House, p. 3-27.
SVENSSON, Maria H. (2008). „A very complex criterion of fixedness: Non-compositionality" în *Phraseology. An interdisciplinary perspective*, Sylviane Granger et Fanny Meunier (coord.), Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing House, p. 81-91.
VLAD, Carmen (1974). *Limba română contemporană. Lexicologie*- Curs universitar, Cluj Napoca.
WEINREICH, Uriel (1969). „Problems in the analysis of idioms", în *Substance and structure of language*, ed. J. Puhvel, University of California Press, Berkely.

Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanţat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/77946, cu titlul „Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare".

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE MODERN INTELLECTUAL AND CIVIL SOCIETY

Asist. drd. Cătălin DRĂCŞINEANU
Universitatea "Mihail Kogălniceanu", Iaşi

The latent but pervading relation between culture and society has taken the form of an unbalanced battle where the former is progressively pushed towards the margin. There are countless voices in the contemporary literary world, from novelists to critics and from journalists to professors, who seem to have tacitly accepted the supposed inability of culture to affect society, its irrelevance to the urgent concerns of life. That can be just one possible explanation why postmodernist thinkers have created a region of academic discourse that is generally unrecognized by most people outside their network: the unconscious attempt to restore the balance between culture and power.

Key-words: *modern intellectual, civil society, culture, power*

The history of human civilization can be interpreted as the tedious story of labors and edifices, continually modified, enlarged and adapted to the new challenges of the existing social and political organization. The ideas and beliefs the human mind of every age rests upon are just a mosaic of bits and pieces gathered from here and there along the journey through the history, set into new patterns to serve the needs and taste of a particular state or of a particular time. The "making of the modern intellectual" is not an end result, but an ongoing achievement, the culmination of a long succession of generations who have painfully worked out ideas which, if successful in passing the test of time, have been continually amalgamated and distorted in a composite that accurately reflects the positioning in time of the human mind, just like consecutive photographs taken of an individual, from birth to early childhood and then maturity. As a consequence, the contemporary intellectual can lay little claim on originality. Men live and develop in groups and depend largely on the traditions and customs of the group and society has always managed to mould individuals more or less successfully in its own image: "*Anything which may properly be called mind or intelligence is not an original possession, but is a consequence of the manifestation of instincts under the conditions supplied by associated life in the family, the school, the market-place and the forum*"[1]. It would be misleading to attempt a definition of the modern intellectual in any other way but in a close connection to society. It is clear, continues Dewey in the same article, "*that social institutions and arrangements, including the whole apparatus of tradition and transmission, represent […] the acquired transformations of original human endowments*"[2].

While the existence of what may be called "intellectual" can probably be traced back to the origins of man, the very word „intellectual" entered public discourse only a century ago, in 1898, when Zola, together with few other contemporary writers interrupted for a while

[1] Dewey, John. "The Need for Social Psychology", in the *Psychological Review*, 1917, p. 270.
[2] Ibid., p. 271.

their novelistic labors to enter the political maelstrom of the Dreyfus Affair. Zola and his fellow writers saw themselves as giving voice to humankind's sense of justice and humanity against the anti-Semitism of French nationalists. For intruding where they did not belong and for invoking universal values they were scorned as "*déracinés*" and branded as "*Les intellectuels*". Later, in 1907, William James imported the term in the American cultural space and used it as an honorific standing for "ideal interests solely": "'*Les Intellectuels'! What prouder club-name could there be than this one, used ironically by the party…of every stupid prejudice and passion, during the anti-Dreyfus craze, to satirize the men in France who still retained some critical sense and judgment!*"[3]. As important as the success of the Dreyfusards' endeavors may have been in France (the acquittal of the unjustly accused captain), what mattered most in the course of time was the establishment of the "specific function" and domain of the modern intellectual. As Jurgen Habermas pointed out, the emergence of the modern intellectual depends on and is simultaneous with the formation of the public political stage. The Dreyfusards, he noted, "*created a political public sphere"* in which to *"intervene on behalf of rights that have been violated and truths that have been suppressed, reforms that are overdue and progress that has been delayed…they count on a recognition of universalist values*"[4]. It is here, in this public sphere, that the relationship between the intellectuals and the civil society is best seen and where people can get together and discuss freely on societal problems, hoping, through that very discussion, to influence political action. According to the German philosopher, the public sphere mediates between the "private sphere" and the "sphere of public authority", whereas the former comprises civil society and the latter referred to the realm of the State, or the ruling class. The public space is the field where the public reason germinates, through polemics, based on the belief that every political action is steered by the public consensus and that the only legitimate governments are those that listen to the public sphere.[5]

While the "making of intellectuals" is a complex phenomenon, a comprehensive perspective on the subject requiring an intimate knowledge of various fields, from psychology to sociology, from politics to philosophy or even economy and international relationships, the purpose of the present study is to analyze the formation process mainly from a literary point of view, with an emphasis on the way the political and social world interferes with the development of the literary world and with the contemporary writers. A decent starting point of any attempt at defining the relationship between the "modern intellectual" and the civil society is the identification of the basic common traits in the formation of what might be called "the modern intellectual", the lines and shades that sketch the portrait of the contemporary intellectual mind. While ideas are much more lasting than anything else in man's civilization, it is obvious that ideas are not like the eternal gods of Olympus,

[3] James, William. *Writings: 1902 – 1910*. New York, Library of America, 1987, p. 1246.

[4] Habermas, Jurgen. *Heinrich Heine and the Role of the Intellectual in Germany. The New Conservatorism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*. Trans. Shierry Nicholsen. Cambridge, 1989, p. 75.

[5] *L'espace publique se décrit le mieux comme un réseau permettant de communiquer des contenus et des prises de position, et donc des opinions; les flux de la communication y sont filtrés et synthétisés de façon à se condenser en opinions publiques regroupées en fonction d'un thème spécifique. Tout comme le monde vécu dans son ensemble, l'espace publique se reproduit lui aussi par le moyen de l'activité communicationnelle, la connaissance d'une langue naturelle étant suffisante pour y participer. […] Mais l'espace publique ne se spécialisé par rapport à aucun de ces aspects; dans la mesure ou il s'étend à des questions d'ordre politique, c'est au système politique qu'il abandonne le traitement spécialisé de ces questions.* Habermas, Jurgen. *Droit et démocratie. Entre faits et norms,* Paris, Gallimard, *1997, p. 387*.

unchanging and forever young; like all human things, they are born and grow and mature and may eventually die. It is therefore safe to say that any change in the social paradigm impacts on the ideas, views, concepts of the intellectuals and, conversely, their choice in the selection, interpretation and reformulation of reality sets off new changes in the social paradigm.

Literature, alongside consciousness, is a social product. The story of literature becomes, in many ways, the story of competing paradigms and perspectives which, in turn, define its existence. The human mind is necessarily selective and therefore experience (be it literary, critical, social or cultural) is constructed, often manipulated. The American experiment – be it a huge success or a complete failure – can be seen as a culmination in many ways of human thought and social behavior and, once a certain distance is kept from the tumult of the country's socio-political world, the genuine traits of evolution or involution may be traced down in many fields of human interest. Apart from the positive or negative course of events, one thing is certain: America is perhaps one of the most rapidly changing environments with regard to social relationships and the American contemporary literary world, strongly affected by the social background, is one of the most prolific scenes of expression in the modern world.

Literature therefore, just like any other social product, is an accurate reflection of the development of a particular society at a given moment in time. The diffused but omnipresent relation between culture (in its narrower interpretation as literature) and society has turned into an unbalanced battle where the former is progressively pushed towards the margin. There are countless voices in the contemporary literary world, from novelists to critics and from journalists to professors, who seem **to resign themselves to the supposed inability of culture to affect society, to its irrelevance to the urgent concerns of life**. Their arguments range from the **expanding popularity of other media**, such as film or television to the neglect of established masterpieces by educational institutions bent on **expanding the canon** (see Arnold Bennett – *Literary Taste: How to Form It*, first published in 1909, including a long list of recommended books in an attempt at compiling a literary canon; Lynne Cheney who argues in *American Memory*, published in 1987, that knowing the classics of Western culture enables students to "*realize our human potential*", the "*essence*" of humanity and it is a duty of education to provide this knowledge; Harold Bloom's *The Western Canon*, in 1994, a survey of major literary works of post-Roman Europe, whose main goal is to banish politics from literary criticism). Others invoke the **disappearance of the independent intellectual**, the writer unaffiliated with the university (see Russell Jacoby's *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe*, a provocative book that chronicles the disappearance of the "public intellectual" in America; unlike earlier bohemian intellectuals who wrote for the educated public, Jacoby argues, today's thinkers have flocked to the universities, where the politics of tenure loom larger than the politics of culture, allowing academic careerism and suburbanization to sap the vitality of American intellectual life) or the **abandonment by postmodern literature of any claim to rational understanding** (Gerald Graff's *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, a diagnosis of the endemic fallacies in the avant-garde literary theory). However distinct and individualistic, these reasons for which literature (or culture, in the more general interpretation) counts less and less in contemporary society can all be connected to the notion of power. In fact, the evolution of the concept of "culture" is intimately connected to the evolution of the concept of "power". People's perspective on both notions has suffered severe shifts throughout history.

The dynamics of power progressively influenced culture's position in society, circumscribing it to a smaller and smaller sphere. As way of consequence, postmodernist thinkers have created a region of academic discourse that is generally unrecognized by most people outside their network, and the reason behind it is the unconscious attempt to restore the balance between culture and power.

Generally speaking, there are three major factors in the analysis of the relationship between the intellectual mind and the civil society: **the evolution of the concept of power**, **the evolution of the sense of identity** (self, conscience) and **the technological development**.

In terms of power, there is an ongoing battle between culture and society on one hand and between intellectuals and the political regime on the other hand, apparently leading to a more and more distinct marginalization of culture. Unnecessary for the day-to-day life, separated from the individual's urgent needs and consciously placed in a realm that requires uncomfortable efforts of mental activity to reach, culture (in its broader sense that includes everything that adds genuine value to an individual) seems to have lost the battle and the subversion of the enlightened needs to regroup in an attempt to diffuse itself towards the nodal points of interest. Unlike the eighteenth or the nineteenth centuries, when the work of the thinkers was readily seen in politics and social organization (although, as history proved, political action has always had a mind of its own, dictating measures that had not been conceived by intellectuals but rather by pragmatism), the contemporary gap between thought and social/political action has become so wide that one wonders if any bridge between them can ever be imagined. It is safe to say therefore that the understanding of the modern mind is unconceivable apart from the social or political context and the key to it is the understanding of the evolution of the concept of power.

With regard to power, there are broadly two main perspectives. The most common line of thinking envisages power in terms of "**domination**" or "coercion", that is "**power over**" another. Domination may be either individual, "*the possibility of imposing one's own will upon the behavior of other persons*"[6] or it may refer to groups or classes. Until comparatively modern times, those whose opinion it was worth while to influence were few in number, united by close ties of interest and, generally speaking, highly educated – those who Mills has named "the power elite". It is at the level of the government where the link between culture and society is most evident and prone to influence and where the relationship between thought and civil society is most vivid. The understanding of the concept of power as concentrated in the hands of a few and in terms of domination or coercion, of imposing one's will upon the others has been challenged by the latest orientations in political thought. In 1975, French philosopher Michel Foucault propounded a new theory of the "**disciplinary power**" which held that, contrary to the "power over" theory, discipline or domination is not hierarchical, but rather enforced by **networks of power** that organize the social realm by shaping the way one thinks about the body, sexuality, family and all other fields of contemporary knowledge. In *Discipline and Punish*, as well as in the interviews collected in *Power/Knowledge* or in *The History of Sexuality*, Foucault argues that discipline creates "docile bodies", ideal for economics, politics and warfare of the modern industrial age – bodies that function in factories, ordered military regimes and school classrooms.

[6] Weber, Max, *Domination and Legitimacy*, in *Economy and Society*. Ed. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley University of California, 1978, p. 924

Foucault's view on power as visible discipline exercising control through knowledge (the concepts of power and knowledge are in Foucault so fundamentally connected that he often referred to them in a single hyphenated term, "power-knowledge") has several corollaries. First, and most important, that power is everywhere, it is not concentrated in a single institution or structure but refers to a "complex strategic situation in a particular society", circulating throughout the entire social body: "*It's a machine in which everyone is caught, those who exercise power just as much as those over whom it is exercised*"[7]. Second, particularly under Nietzsche's influence, that power works through a series of "micro-mechanisms", an architectural structure comprising surveillance, registration, investigation, research and administration and not through overt coercion: *"Power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization."*[8]. And third, that power creates its own "subjects", or, to use one of Foucault's puns, "it subjects us'. Thus our gestures, discourses or desires are determined by power and not the other way around - a key instrument in understanding the cause-effect relation of the modern intellectual faced to the contemporary society.

As far as the evolution of the **sense of identity** is concerned, the analysis should focus on the contemporary shifts in perspective with regard to human/individual rights, the role of religion, the alteration of ethic standards as well as on the concept of self-awareness and loss of identity.

A possible starting point in the attempt to tackle postmodernism seems to be the feeling of alienation, of identity crisis and depersonalization of the self. There is, in the contemporary period, an acute spiritual tension due to the profound economic and political changes recorded in the course of the twentieth century on the one hand, and to the accumulation of cultural information that subliminally oppresses the psychic of the postmodern writer. In 1973, Harold Bloom introduced the term "*apophrades*"[9] to refer to the "*return of the deceased*" - a metaphor used for cultural oppression, the anxiety of the white page, the fear of writing something that has already been written. It is in the realm of consciousness that the intricate relations of history and biography intersect and where the public issues of social structure and the personal troubles of the private individual (the self) interact. Certainly the modern mind was not formed out of the void but was there at its own making. It did not arise fully mature at a given moment but was rather the agent of its own creation: "*That form in which all psychic reality comes to consciousness, which emerges as the history of every ego, is itself a product of the creative ego. Mind becomes aware of itself in the stream of becoming, but mind has already marked out the banks and currents of that stream and thereby made it into 'history'*"[10]. In the course of history, consciousness has gradually become something other than the sum or the average of the thoughts and feelings of given individuals; it no longer consists of the mere psychology of the individual or of a particular moment in time. Nor is consciousness merely the idea which men form about their

[7] Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977*. Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham and Kate Soper. Ed. Colin Gordon. New York, Pantheon Books, 1980, p. 156.
[8] Foucault, Michel, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. New York, Vintage Books, 1980, p.92-93.
[9] Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1997.
[10] Simmel, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*, Compiled and translated by Kurt Wolff, Glencoe, Illinois Free Press, 1971, p. 5

situation in life and their constant needs and wants – the mutual self-awareness of a group – which itself perhaps reflects an earlier usage of the word 'consciousness' as 'shared knowledge'. The meaning of consciousness as it has evolved suggests that it is indeed a social and historical product, but that it exists also as a shared system of symbols and meanings, that is language. Contemporary philosophers and sociologists (among whom Herbert Marcuse and later Jurgen Habermas), stressed the effect of language on consciousness and the manipulative role of the mass media, believing that words such as 'freedom', and 'fulfillment' had become meaningless through debasement in propaganda and that the "philosophical discourse of modernity" as Habermas puts it, turns in fact against the very sanity of the modern mind. In a lecture called "*Modernism and Postmodernism*", professor Codrin Cutitaru writes: "*In less than a hundred years, human consciousness has been subject to one of the greatest aggressions in its millenary history: the gradual transformation from subject to object, or, to put it differently, from the perception and representation factor, to the perceived and represented fact. The manipulator of signs and significations has become himself manipulated by his own semiotic system, involuntarily decomposing in his own network of codes*".

The attempt to transcend the subject – object relation has led to an increasing emphasis on language and discourse, each able to supersede the problematic of consciousness. The subsuming of consciousness to language has been common practice in the postmodern development of thought, from the Marxist line of thought to the Frankfurt School and later to the works of Jurgen Habermas, the inherited legacy being a philosophy of "consciousness" *in action*, the self being captured *in* the deed, that is in *social* interaction. As early as 1920, Russian linguist Valentin Voloshinov attempted to incorporate the field of linguistics into Marxism, but, while drawing extensively on the works of Saussure and C.S. Peirce, language, claims Voloshinov, shouldn't be studied abstractly and synchronically, apart from the historical context, as it is made up of dynamic social signs which take different meanings for different social classes in different social contexts. Stating the language and human consciousness are closely related and that language, as a socially constructed sign system, is what allows consciousness to arise, Voloshinov argues that "*consciousness becomes consciousness only once it has been filled with ideological (semiotic) content, consequently, only in the process of social interaction*"[11]. Voloshinov propounds that language exists only in individual utterances located in particular moments and relations; one cannot properly understand language apart from its instances of use, embedded within many surrounding utterances. He goes on arguing that every utterance draws on the history of language use, is responsive to prior utterances, and carries forward that history. Individual consciousness itself is thus a social – ideological fact, which can be explained only from the vantage point of the social medium of communication, the word remaining the primary medium of individual consciousness.

The common lineage of thought that survives in the contemporary view on consciousness is therefore that language mediates consciousness and allows the cultural transmission of the historical experience of humankind. It is by learning the culturally and historically formed language spoken by our social group that consciousness is formed. If consciousness is socially determined by means of language, we need to identify the precise mechanisms by which writers' consciousness is formed and the way writers deploy texts to create social action. However, if we are to understand how we are acted upon, how we can

[11] Voloshinov, V.N. *Marxism and the Philosophy of Language*, London, Seminar Press, 1973, p. 11.

re-act, and how we can act freshly in this complex contemporary world, where major institutions and spheres of activity are saturated by texts, we need to move toward a richer and more participatory creation/understanding of linguistic utterances: "*If we – and now I mean the relatively conscious whites and relatively conscious blacks, who must, like lovers, insist on, or create, the consciousness of the others – do not falter in our duty now, we may be able, handful that we are, to end the racial nightmare, and achieve our country, and change the history of the world*"[12]. With regard to literature – the main concern of the present paper – the formation of consciousness, that is the formation of the complex skills and knowledge by means of which we manage to articulate our position and, as the case may be, contribution to the intertextual space, is closely connected to those factors that create authority, agency as opposed to dissolution in everything that has been written before.

Thirdly, an updated perspective on the development of the modern intellectual would not be possible without an understanding of the latest **technological developments**. The fast paced exchange of information and worldwide accessibility has irreversibly shaped both the formation of the contemporary thinker and the display of ideas on the international market. In the nineteenth century, if a baron read poetry, the only social, economic or political effects of this activity could have were indirect: he might have been humanized by the experience and, as a result, he might have changed his behavior toward his wife (social), or change the conditions of employment for his workers (economic) or advise the President not to go to war (political). Improbable as this sequence might seem, it is the main way that culture can be said to have had power in the modern era. The only direct influence would not have been more than local, at least for a rather long period of time. In the postmodern era, the consequences of one's actions – on a political, economic or social level – are almost instant and allow real time dialogue. The tradition of intellectuals is to enter into arguments, to form groups or "coalitions of the mind"[13] and, as communication is nowadays faster then ever, culture enjoys an advantage never experienced before. On the other hand, as everything is made for the convenience of men, and, as the main reason for many inventions is to make man's life easier, the imminent danger is that technology not only saves "time", but also performs various actions as substitutes to man's actions. What happens in the world of day-to-day life – technology taking over an increasing number of human physical activities – also reflects in the intellectual realm: TV commentators "save" time for the common spectators by digesting information for them, be it political, economic or social, computer "socialization" slowly replaces natural communication, and children's education suffers from cognitive overload, from having accumulated too much information to assimilate. As a result, academic teaching is specialized and subspecialized and has expanded from elite to mass systems, allowing the appearance of doctrines that attack the very possibility of knowledge. With hundred thousand books published yearly in the field of humanities and social sciences and another million in the natural sciences, we are literally drowning in a sea of texts, the literate person of today living in a Borges devised infinite library where endless corridors of books contain the universe, but lacking the key to their contents. Ironically, just when we seem to have the technological capacity and the resources needed to discover, arrange or comprehend the

[12] Baldwin, James. Down at the Cross: A Letter from a Region in My Mind", in *The Fire Next Time*, Vintage Books, New York, 1993, p. 105.
[13] See Randall Collins, *The Sociology of Philosophies – A Global Theory of Intellectual Change*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

literary creations of all times and all regions we are closing our eyes due to information overload.

There is no doubt that technological change brings about social change and that resisting the tide of technological change is impossible. We often discuss how technology has made life easy but easily forget that it has made man overly dependent on it and once again the concepts of power, domination or manipulation need to be reassessed. While, for instance, during the Industrial age the concentration of technology in the hands of the rich and the powerful allowed them to dominate and subdue the population into harsh working conditions, the social impact of the internet and the identification of the manipulative few is getting harder and harder since the internet, in its current form, has been developed as a free exchange of information, unregulated by any one government or owned by one person or company. Even if, given the complexity of information and sources available, it is rather difficult to pinpoint the exact influence of the internet on the direction of development of the modern mind, this particular technological innovation reminds us of Tolstoy's prediction in his diary (1828 – 1910): "*When the life of people is unmoral, and their relations are not based on love, but on egoism, then all technical improvements, the increase of man's power over nature, steam, electricity, the telegraph, every machine, gunpowder, and dynamite, produce the impression of dangerous toys placed in the hands of children*".

Apart from the unavoidable shortcomings of any technological development, with rather unpredictable end results, the internet in particular proves an indispensable tool in the formation of the contemporary intellectual. The whole intellectual world can be seen as a massive conversation, circulating cultural capital and transcending the particular occasions on which ideas were enacted. While an individual's trajectory of action at any given moment depends on where that person is situated in relation to the local social structure, to the networks in which one participates, in order to understand the whole set of individuals we need to know what the whole network looks like, how each is matched up with the others in cultural an emotional resources and the internet does just that. Successful ideas prove important only in relation to the ongoing conversations of the intellectual community. Great ideas never come around from complete void but from combining elements from previous products of the field: "*Ideas cannot be too new, whatever their creativeness. Einsteinian general relativity theory, if plopped down in the midst of the Hellenistic intellectual community, would not make one successful, because the topic would be too far removed from what is recognizable*"[14]. And this happens because, unlike most ordinary thoughts, the thinking of intellectuals leaves traces, both immediately, in writing, and more globally, in the structure of intellectual networks. There is a social causation of creativity. The creative intellectual, in playing with different ideas, is playing with different restructurings of the intellectual community, producing a new generalized order in confidence that the intellectual network will reorganize itself around these ideas. As stated before, any change in the social paradigm brings about a change in the literary creation. The decisive category here is not made up of those intellectuals who cherish thinking and ideas, but of public intellectuals, those who contribute to open discussions and have public interventions. One thing is certain: the experience of the intellectuals has changed and the causes are insufficiently explored. In

[14] Collins, Randall. *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 31.

particular, one consequence stands out and is profoundly damaging: the impoverishment of public culture.

BIBLIOGRAPHY

Baldwin, James. "Down at the Cross: A Letter from a Region in My Mind", in *The Fire Next Time*, Vintage Books, New York, 1993.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Clayton, Jay. *The Pleasures of Babel*. Contemporary American Literature and Theory, Oxford University Press, 1993.

Dewey, John. "The Need for Social Psychology", in the *Psychological Review*, 1917.

Du Bois, W.E.B., *Writings*. New York: Library of America, 1986.

Eagleton, Tery. *Ideology: An Introduction*, London, Verso, 1991

Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977*. Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham and Kate Soper. Ed. Colin Gordon. New York, Pantheon Books, 1980.

Foucault, Michel, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. New York, Vintage Books, 1980.

Habermas, Jurgen. *Heinrich Heine and the Role of the Intellectual in Germany. The New Conservatorism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*. Trans. Shierry Nicholsen. Cambridge, 1989.

Habermas, Jurgen. *Droit et démocratie. Entre faits et norms,* Paris, Gallimard, 1997.

Habermas, Jurgen. *The Philosophical Discourse of Modernity,* Cambridge University Press, 1990.

Hodgkiss, Philip. *The Making of the Modern Mind. The Surfacing of Consciousness in Social Thought*. The Athlone Press, New York, 2001.

Jackson, Turner Frederick. *The Frontier in American History*. Holt, New York, 1921.

James, William. *Writings: 1902 – 1910*. New York, Library of America, 1987.

Weber, Max, "Domination and Legitimacy", in *Economy and Society*. Ed. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley University of California, 1978.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*. New York/London, 1987.

O'Higgins, Harvey. Reede, Edward H, *The American Mind in Action,* Harper and Brothers, New York, 1924.

Parrington, Vernon. *Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginnings to 1920,* Harcourt Brace and Company, New York, 1927.

Posnock, Ross. *Color & Culture. Black Writers and the Making of the Modern Intellectual,* Harvard University Press, London 1998.

Ralph, Henry Gabriel. *The Course of American Democratic Thought*, Greenwood Press, New York, 1986.

Randall, Collins. *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

Randall, Herman John. *The Making of the Modern Mind. A Survey of the Intellectual Background of the Present Age*. Houghton Mifflin Company, Cambridge, 1954.

Simmel, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*, Compiled and translated by Kurt Wolff, Glencoe, Illinois Free Press, 1971.
Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America*. New American Library, New York, 1984.
Voloshinov, V.N. *Marxism and the Philosophy of Language*, London, Seminar Press, 1973
Weber, Max, "Domination and Legitimacy", in *Economy and Society*. Ed. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley University of California, 1978
Woodward, Keneth. *Identity and Difference*, London: Sage, 1997.

FORMAREA SATELOR DE PE VALEA INFERIOARĂ A RÂULUI SUCEAVA

Drd. Maria ALEXANDRIUC DOLHĂSCU
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava

Această comunicare prezintă toponimia inferioară a râului Suceava analizată din perspectiva evoluţiei proprietăţii şi a denumirii acesteia în funcţie de apartenenţa la unele familii boiereşti din Moldova, dar şi din perspectiva funcţiei de denominare.

Am evidenţiat faptul că toponimele au valoare de documente istorice care ajută la o mai bună cunoaştere a evoluţiei colectivităţilor umane din zonă.

Pentru explicarea etimologiei acestor toponime a fost necesară şi analiza lor formală, avându-se în vedere că toponimia minoră reflectă importante aspecte dialectale specifice arealului investigat.

Ca urmare, studiul de faţă prezintă oiconimele din valea inferioară a râului Suceava.

***Cuvinte-cheie**: toponimie, structură semantică a toponimelor, etimologia toponimelor*

I. Consideraţii istorico-geografice în formarea numelor topice de pe valea inferioară a râului Suceava

„Pentru a fi mai convingătoare, etimologia numelor de locuri trebuie să îndeplinească trei condiţii: să apară ca verosimilă sub aspectul motivării socio-geografice, ca posibilă din punct de vedere lingvistic şi ca probabilă din punct de vedere istoric"[1].

Arealul geografic format din comunele Liteni (cu satele Roşcani, Rotunda Silişte şi Vercicani), Udeşti (cu satele Chilişeni, Luncuşoara, Mănăstioara, Plăvălari, Poieni, Racova, Reuseni, Ruşi Mănăstioara, Securiceni, Ştirbăţ), Bosanci (cu satele Bulai, Bursuci, Căldăruşa, Cumpărătura, Panţic, Podeni, Roşia, Strâmbu), Ipoteşti (cu satele Tişăuţi şi Lisaura), Mitocul Dragomirnei (cu satele Dragomirna, Lipoveni, Mitocaş, Ruşi) şi Şcheia (cu satele Sfântu Ilie, Mihoveni, Florinta şi Trei Movile) este situat în partea de nord-est a României, pe unitatea majoră de relief numită Podişul Moldovei. Cercetarea numeroaselor documente istorice care pun în lumină informaţii importante legate de atestarea unor toponime aparţinând toponimiei majore şi minore,precum şi a unor lucrări de geografie, sunt importante deoarece pot aduce mărturii asupra continuităţii populaţiei în aceste zone, care reprezintă nu numai unităţi geografice, ci şi o unităţi sociale şi administrative, făcând parte din vechiul ţinut al Sucevei din secolele Evului Mediu târziu[2].

Arealul situat în imediata vecinătate a Cetăţii de Scaun a Sucevei, cuprinde şi sate atestate din veacurile al XIV-lea şi al XV-lea, dar şi unităţi demografice mai noi, constituite de-a lungul secolelor următoare[3]. Formarea noilor localităţi s-a produs după modelul străvechi românesc al „roirii" locuitorilor spre zonele învecinate, care erau favorabile constituirii unor noi vetre de sat[4]..

---

[1] Vezi Dragoş Moldovanu, *Etimologia hidronimului Moldova*, în: AnL, A. Lingvistică, Iaşi, tom XXVIII, 1981-1982, p. 23.

[2] Vezi Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967, p. 88.

[3]Vezi Ion-Horia Bîrleanu, *Graiurile din Valea Şomuzului Mare*, vol. I, *Formarea numelor de sate*, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 1999, p. 42.

[4]Vezi Ecaterina Negruţi, *Satul moldovenesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Contribuţii demografice*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1984, p. 207.

Localităţile luate în discuţie s-au format în diverse perioade istorice, mai ales începând cu secolul al XVI-le în urma aportului de populaţie românească din Transilvania. Bejenarii ardeleni erau românii neaoşi care proveneau în primul rând din ţinuturile Sibiului, Făgăraşului, Bistriţei şi Maramureşului. Emigrarea lor este atestată încă din secolul al XIII-lea[5]. Motivul emigrării îl constituia asuprirea socială.

Numărul bejenarilor ardeleni din prima emigraţie aşezaţi în satele comunei Udeşti a fost de aproape 120 de familii, din care 18 familii în Reuseni, 20 de familii în Chilişeni şi 80 de familii în Udeşti[6]. Aceste mişcări de populaţie au fost consemnate şi de Grigore Ureche, care a scris: „… cîndu păstorii den munţii ungureşti, pogorînd după vînat, au nemerit la apa Moldovei, locuri desfătate cu cîmpi deschişi, cu ape curgătoare, cu păduri dese, şi îndrăgind locul, au tras pre ai săi de la Maramorăş şi pre alţii au îndemnat, de au descălicat întîiu supt munte, mai apoi adaogîndu-se şi crescînd înainte, nu numai apa Moldovei, ce nici Siretiul nu i-au hotărît, ce s-au întinsu pînă la Nistru şi pînă la mare”[7].

Pornind de la unele datini locale, istoricul Ştefan Meteş este de părere că, până în secolele al XII-lea şi al XIII-lea, părţile de nord ale Moldovei „au format în timpurile foarte vechi cu Maramureşul o provincie deosebită, cu un voievod în frunte”[8]. O mare parte dintre aşezările situate pe valea inferioară a Sucevei au constituit ,de-a lungul secolelor, obiectul unor donaţii către boierii care slujeau domnitorilor Moldovei sau al unor vânzări şi cumpărări între aceştia. O serie de sate nu au fost integrate în domeniile boiereşti, ci au aparţinut unor persoane care îndeplineau funcţii în statul feudal moldovenesc ori unor rude ale proprietarilor de sate şi moşii.

Vorbim despre aceste sate doar în momentul în care ele intră sub incidenţa domniei şi a marilor proprietari – mănăstiri şi boieri – fără a se aminti însă nimic despre locuitorii lor. În cadrul procesului de dăruiri, schimburi, vânzări şi cumpărări, căsătorii şi moşteniri, satele sunt menţionate tot mai des, deoarece o moşie fără sat nu avea mare valoare, însă proprietarul putea să-şi facă un nou sat, chemând oameni din alte părţi, organizând slobozii. Denumirile de sate au apărut, cel puţin până în secolul al XIX-lea, spontan, ele constituindu-se pe baza unor norme sau modele cu specific românesc bine precizat[9]. Dacă satul se risipea sau se muta în alt loc, considerat mai favorabil, vatra părăsită purta numele de *selişte*[10] sau de *selişte pustie*, la care se adăuga numele vechiului sat. Este şi cazul satului Siliştea (Selişte, Silişte), sat aşezat în partea de nord-vest a comunei Liteni şi care face parte din satele vechi din zonă. Denumirea lui arată că are o istorie veche, luând fiinţă pe teritoriul unei aşezări anterioare (secolele XIII-XIV), dispărută, se pare, prin ardere, în urma unei expediţii de jaf a tătarilor. Prima atestare documentară este de la începutul secolului al XVII-lea, mai exact din data de 20 octombrie 1606, de pe vremea domnitorului Simion Movilă, care certifica proprietatea fiilor lui Toader Stănijanu pe „… a cincea parte din a patra parte a satului Siliştea pe Şomuz, care este în ţinutul Sucevei”[11], cumpărată de tatăl lor Toader.

---

[5] Vezi Ştefan Meteş, *Emigrări româneşti din Transilvania în secolele XIII-XX*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 109.
[6]Vezi Ion Marţolea, *Udeşti – o comună di Ţara de Sus*, Editura Litera, Bucureşti, 1986, p. 25.
[7] Vezi Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967, p. 75.
[8] Vezi Ştefan Meteş, *Istoria neamului românesc*, vol. I, Editura Asociaţiunei, Sibiu, 1922, p. 99.
[9]Vezi Gheorghe Bolocan, *Structura numelor de sate româneşti*, în LR, XXV, Editura Academiei Române, 1976, nr.6, p. 563.
[10]Vezi *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1975, p. 861.
[11] *Documente privind istoria României, A. Moldova*, veacul XVI, vol. I, Editura Academiei R.P.R, Bucureşti, 1951-1953, p. 116-117.

Satul reapare în documentul din 2 aprilie 1611, când domnitorul Constantin Movilă întăreşte „părţi din satul Siliştea paharnicului Ionaşco. Într-un document datat 17 aprilie 1625 la Hârlău, Radu Mihnea Voievod dăruieşte prin act domnesc „lui Gheorghie, fratele lui Vasilie... un loc pentru o casă din satul Selişte pe Şomuzul Puturos, care este în ţinutul Sucevei”[12].

Folosirea cuvântului *selişte* este întâlnită şi în denumirea unei aşezări din Mitocul Dragomirnei.Aşa-numita „Selişte pustie Ungurașii” nu poate fi altceva decât un sat risipit, mutat, cu oameni plecaţi în alte locuri[13].

Satele care formează astăzi comuna Mitocul Dragomirnei sunt mai puţine decât în vechime. În documente mai întâlnim sate ca Rusciori, Ungurași, Dragomireşti, care erau sate domneşti şi care au fost date „pentru dreaptă şi credincioasă slujbă” unor boieri. Dintr-un document al lui Ştefan cel Mare, din 24 septembrie 1468, aflăm că satul Rusciori, împreună cu jumătate din Răoseani, cu Hueţeni şi Ungurași din ţinutul Sucevei, au fost întărite boierului Ştefan Cernătescu, familie de boieri întâlnită în centrul Moldovei şi venită din sud-estul Transilvaniei[14].

Vechimea satului Dragomireşti, mai mare decât cea deductibilă din document, se observă din formula: „hotarul… să fie după vechiul hotar, după cum a umblat din veci”, formulă tipică pentru documentele de danie elaborate de cancelaria statului Moldova şi care se referă la cei care au stabilit hotarele satului, înainte chiar de întemeierea satului, care fusese o obşte sătească liberă[15].

După părerea, îndreptăţită, a istoricului Teodor Bălan, satul Rusciori a dispărut din cauză că a fost tăiat în două de hotarul Bucovinei; o parte a rămas în Moldova, iar cealaltă a dispărut, contopindu-se cu satul Dragomirna[16].

O situaţie similară întâlnim şi în cazul localităţii Liteni. Despre originea numelui satului se cunosc trei păreri. Într-un document din 2 august 1414, domnitorul Alexandru cel Bun acorda lui Şandrul „un sat anume Muntenii Scutaşi unde iaste cniaz Litu şi Şărban”[17].

Comentând documentul amintit, istoricul Mihai Costăchescu apreciază că „Litu, numele cneazului din 1414, ne aminteşte de străvechiul Litovoi şi satele Liteni”[18]. Este posibil ca denumirea satului să-şi aibă originea în numele cneazului din acel timp, Litu.

Atât Mihai Costăchescu, cât şi Gheorghe Ghibănescu amintesc de documentul din 18 decembrie 1515, unde se precizează că „Bogdan Vodă întăreşte Bilcăi şi alor săi satul Liteni pe Siret, din drese ce le-a avut moşul lor Coste Liteanul de la Alexandru Vodă[19].

Documentul este important pentru că pe de o parte atestă pe primul proprietar al localităţii Liteni, Dragomir Liteanu, care pentru a se deosebi de alţii şi-a luat şi numele satului, lucru care era la modă în Evul Mediu românesc. Pe de altă parte, mai aflăm din acelaşi document că exista un sat vecin, Ruşi, în faţa locului de vărsare a pârâului Vorona în Siret, care nu este altul decât satul Roşcani de astăzi.

---

[12] *Ibidem*, p. 335.
[13]Vezi Ştefan Meteş op. cit., p. 169.
[14]Vezi M. Costăchescu, *Documente moldoveneşti înainte de Ştefan cel Mare*, vol. I (1374-1437) ,. p129-132;
[15] *Vechimea satelor româneşti după sintagma „pe unde au stăpânit din veac”* în „Lumea Carpatică”, nr. 1 (5), 2003, p. 51-59 şi *Momente din istoria României Orientale*, Editura PIM, Iaşi, 2003, p. 153-163.
[16]Vezi Teodor Bălan,*Documente bucovinene*, vol. II Editura Consiliului Eparhial al Mitropoliei Bucovinei Cernăuţi, 1934 ,p 140-142; Vezi şi Teodor Bălan, *Sate dispărute din Bucovina*, Institutul de arte grafice şi editură „Glasul Bucovinei”, Cernăuţi, 1937, p. 12.
[17]*DRH*, vol. I, p. 51.
[18] Vezi Mihai Costăchescu, op. cit, p. 110.
[19] Vezi Gheorghe Ghibănescu, *Surete, izvoade,* vol. I, Editura Viaţa românească, Iaşi, 1930, p. 69.

La începutul Evului Mediu, au sosit în zona Liteni o serie de grupuri etnice slave pe care localnicii le-au diferenţiat prin nume de origine: *litveni*, *lituani*. Venirea grupurilor slave s-a făcut fie ca urmare a repetatelor atacuri ale tătarilor dinspre răsărit şi a mişcărilor de populaţie declanşate de marea invazie tătaro-mongolă de la mijlocul secolului al XIII-lea, fie din motive economice, îndeosebi comerciale şi de ordin meşteşugăresc. Populaţie slavă a contribuit la naşterea denumirii satului Liteni.

Într-un alt document datat 15 octombrie 1429, Alexandru cel Bun dăruieşte doamnei sale Marina „două sate la Sireti, satul lui Vereşceac şi satul lui Nan”[20], adică satul Vercicani de astăzi.

Prin urmare, întemeitorul satului Vercicani este boierul Vereşceac, de la care şi-a luat numele aşezarea. Documentul de la 20 septembrie 1479 ne informează că Ştefan cel Mare schimbă cu Mitropolitul Moldovei, Gheorghe, „satele noastre adevărate anume Vereşcecanii pe Siret, la vad, cu Morile şi Ungurenii. Şi părintele nostru ne-a dat pentru aceste sate anume Jicov partea de Jos, pe Suceavă”[21].

Tratând tema formării numelor de sate de pe valea inferioară a râului Suceava am amintit şi o serie de nume de locuri care au supravieţuit doar în documente, şi anume Hueţenii, Sineştii, Glodenii, Unguraşii şi diverşii proprietari ai acestora. Deşi aceste din urmă nume nu sunt consemnate pe nici o hartă, valoarea lor nu trebuie ignorată, deoarece „pe lingvist îl interesează, cel puţin teoretic, orice toponim indiferent dacă el mai există sau nu în momentul cercetării”[22].

Toponimia unei zone nu trebuie interpretată numai ca o imagine descriptivă a locului, ci şi ca o istorie a acestuia, aspect ce trebuie avut în vedere când evaluăm gradul de acoperire spaţială al unui toponim.

Fără să absolutizăm „valoarea toponimelor ca documente istorice”[23], subliniem faptul că, în marea majoritate a cazurilor, „istoria toponimelor ajută să se dezvăluie istoria unui popor şi a limbii lui”[24].

II. Motivaţia denominativa a oiconimelor din valea inferioara a Sucevei

Prezentând detaliat cadrul social-istoric în care s-au format şi s-au dezvoltat localităţile din arealul geografic situat, am urmărit o primă etapă în motivaţia denominativă a *oiconimelor* existente în această zonă.

Căutarea etimologiilor reprezintă un demers dificil. Spre ex.,cercetatorul Nicolae Drăganu a afirmat „…poate nicăieri nu e mai uşor de greşit ca la explicarea numelor proprii”[25].

Pentru a interpreta etimologia toponimelor şi îndeosebi a oiconimelor se impune nu numai tratarea acestora din punct de vedere formal – al expresiei lingvistice de redare a unei denumiri, ci trebuie luate în consideraţie toate informaţiile ce le pot clarifica originea.

[20] *DIR*, vol. I, p. 88.
[21] *DIR*, vol. II, p. 15.
[22] Vezi Iorgu Iordan, *Toponimie românească*, Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 218.
[23] Vezi Emil Petrovici, *Studii de dialectologie şi toponimie,* p. 241 apud Ilie Dan, *Toponimie şi continuitate în Moldova de nord*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 29.
[24] Vezi Ilie Dan, *Toponimie şi continuitate în Moldova de nord*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 34
[25] Vezi Nicolae Drăganu, *Toponimie şi istorie*,Institutul de arte grafice „Ardeal” Cluj, 1928, p. 34.

Astfel, pornindu-se de la un element geografic definitoriu pentru zonă, se evidenţiază legăturile pe care acest element le stabileşte cu alte elemente care sunt atrase în sfera sa şi determină împreună formarea unui câmp semantic.

Iniţial, oiconimul *Poeni* a avut în structura sa semantică drept constituient relevant semele „loc de poiană", a evoluat la „satul cu poiană" sau „satul din poiană", dar pe parcurs datorită unor cauze de ordin natural, satul s-a extins şi au dispărut poienile.

În acest fel, sensul toponimului a devenit altul decât cel al apelativului corespunzător. După acumularea de noi caracteristici semantice, se produce saltul calitativ, adică mutarea totală a semnificaţiei în plan toponimic[26].

Spre deosebire de apelativ, care întotdeauna are un sens bine precizat, toponimul îşi pierde cu timpul înţelesul iniţial, ajungând la un moment dat fără sens lexical, singura funcţie care-i rămâne fiind aceea de identificare a unei anumite realităţi teritoriale. Este vorba despre funcţia de desemnare.

Apelativele indică categoria, clasa de care ţin unităţile lexicale respective, numele proprii, toponimele indică individul, unitatea distinctivă din mulţimea de unităţi similare. Atât toponimele, cât şi apelativele sunt purtătoare de informaţii şi servesc ca mijloace de exprimare a unei noţiuni.

În raport cu apelativele, toponimele reproduc la origine cuvintele de la care s-au format, utilizează aceleaşi mijloace şi procedee de derivare. Atât apelativele, cât şi toponimele exprimă un anumit conţinut şi dispun de aceleaşi forme flexionare.

Apariţia numelor topice a fost determinată de factori social-istorici, dar şi de factori de ordin geografic,ele evocând particularităţile fizico-geografice ale unei regiuni. Numele topice au apărut în anumite împrejurări istorice şi în legătură cu anumite momente din viaţa materială şi spirituală a oamenilor, ele purtând amprentele societăţii din diferite perioade .

Pe baza numelor de locuri, se pot urmări căile de pătrundere a unei populaţii străine în aceste regiuni şi, în paralel, „călătoria'' unor nume topice dintr-un loc în altul:

Liteni ← lituanieni Lipoveni ← lipoveni (ruşi) Litean ← liftean ← livtean"[27].

Fiecare nume topic este o mărturie istorică de ordin lingvistic, chiar dacă noile împrejurări fac ca vechiul nume să fie înlocuit şi uitat. Numele nou nu este decât reflectarea unui fapt istoric, iar funcţia sa esenţială rămâne aceeaşi – diferenţierea unui element al realităţii înconjurătoare din şirul similar de astfel de fapte. Pe baza atestărilor documentare şi cu ajutorul legilor de dezvoltare a limbii se încearcă reconstituirea formei vechi a numelui, precum şi evoluţia lui.

Dacă mai multe nume topice prezintă o importanţă specială pentru însăşi originea şi evoluţia lor, nu e mai puţin adevărat că ele sunt inovatoare, uneori ca argumente plauzibile şi convingătoare în cercetarea unor aspecte social-istorice precum: întemeierea şi evoluţia satelor, colonizarea sau emigrarea unor populaţii străine, natura raporturilor de proprietate între boieri şi mănăstiri, între boieri şi ţărani, redând astfel anumite fapte şi evenimente, din viaţa oamenilor.

Toponimele provenite din antroponime pot avea un caracter nemotivat, deoarece nu ţin seama de formele de relief, de geografia economică.

Spre deosebire de secolele XV-XVIII, când numele localităţilor erau date mai mult după bunul plac al proprietarilor sau al locuitorilor aşezării, în secolul al XIX-lea situaţia se

[26] Vezi Viorica Florea, *Raportul dintre înţelesul numelor de locuri şi cel al numelor comune corespunzătoare*, în„Limba română", nr. 3, 1975, p. 215

[27] Vezi Iorgu Iordan, *op.cit.* p. 277.

schimbă. Acum numele localităţilor sunt date pe cale administrativă, fiind puse în legătură cu unele personalităţi oficiale.

Dacă este să vorbim de genul numelor de persoane care stau la baza numelor de localităţi ,trebuie să menţionăm că toponimele masculine sunt mai numeroase decât cele feminine: Liteni, Roşcani, Ipoteşti, Lipoveni, Tişăuţi etc. Faptul se explică prin aceea că bărbaţii au avut un rol social mai important decât femeile, atât în baza unor străvechi tradiţii, cât şi prin lege.

Cu toate acestea există şi toponime feminine ,dar ele nu ţin neapărat de dreptul de proprietate, ci, mai degrabă, de natura locului şi de alte elemente definitorii: Şcheia, Lisaura, Racova, Rotunda, Luncuşoara.

Toponimia unei zone se încadrează într-un sistem alcătuit dintr-o sumă de elemente şi trăsături comune ce se influenţează reciproc şi care sunt coordonate de anumite principii.Unul dintre elementele organizatorice ale sistemului, prezentat de cercetătorul A. Eremia[28], îl constituie structura numelor topice care constă în identificarea elementelor lor componente, în stabilirea inventarului de formanţi, în examinarea relaţiilor şi corelaţiilor dintre elementele constitutive. Să luăm spre exemplificare numele satului Lisaura. Construcţia numelui acestui sat ar fi o asociere de doi termeni: *lis* adică pădure, deci locul acesta era împădurit şi *hor* de la slavonul hora care însemna ,,deal.'' Deci Lisaura vine de la *Lisahora* (dealul împădurit). Din *Lisahora* a devenit *Lisaora*, apoi *Lisaura*. Astăzi *u* se aude curat, *o* a dispărut.

„Satul Lisaura şi-a luat numele de la o vreme încoace din cuvântul rusesc *leas*, ce se traduce prin pădure"[29].

O descifrare corectă a numelui ar fi „locuitorii din pădurea de pe deal", pentru că oamenii spuneau *hodim na lishora*[30].

Cercetarea oiconimelor sub aspectul motivaţiei lor denominative implică urmărirea evoluţiei structurii lor în diacronie, ceea ce înseamnă „pe de o parte, analiza în timp a modificărilor survenite, sub raportul de desemnare şi, pe de altă parte, cercetarea raporturilor stabilite succesiv între toponimul respectiv şi alte toponime, denotând elemente ale unui complex geografic sau socio-geografic dat[31].

Reconstituirea arealului demografic al zonei pe baza informaţiilor oferite de documente istorice şi topografice ne conduce la concluzia că majoritatea satelor aparţin domeniilor boiereşti.

Denumirile de sate au apărut în cadrul zonei cercetate cel târziu în anul 1835, spontan, constituindu-se pe baza unor norme sau modele cu specific românesc bine determinat[32].

Analiza din perspectivă lingvistică a oiconimelor din zonă pune în evidenţă un număr de nume de sate formate pe baza unor antroponime. Cele care au la bază nume de persoane pot fi sistematizate mai întâi din punct de vedere structural, în două categorii reprezentând *oiconimele simple* formate cu radical antroponimic şi *oiconimele compuse*.

---

[28]Vezi A. Eremia, *Unitatea patrimoniului onomastic românesc. Toponimie. Antroponimie,* ediţie jubiliară, Editura Centrul Naţional erminologic, Chişinău, 2001, p. 74-75.

[29] Vezi Mihai Ceauşu *Din tezaurul documentar sucevean*.Catalog de documente Bucureşti 1983 p. 563.

[30] Vezi Gh. Mihuţă şi Lucian Costin, *Monografia satului Lisaura*, Editura Noastra Suburbia Militari, Bucureşti, 1939, p. 38.

[31] Dragoş Moldovanu, *Principii ale lexicografiei toponimice*, în AnL, tom XXIII, Iaşi, 1972, p. 76.

[32] Gh. Bolocan, *Structura numelor de sate româneşti*, în „Limba română", anul XXV, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1976, p .563.

Oiconimele simple cu radical antroponimic nemotivat semantic s-au format prin utilizarea unor sufixe colective specializate în derivarea toponimică personală ca *-eni, -ani*.

În această situaţie se poate aprecia că sufixele în discuţie reprezintă semnul unei colectivităţi (grup de persoane) ,eterogene ca nume ,care s-a aflat „în relaţii de dependenţă socială (în sens larg) faţă de un individ purtând un anumit nume”[33]. De cele mai multe ori, documentele istorice sau chiar tradiţia orală locală ne indică acest nume care poate fi pus în relaţie directă cu oiconimul studiat. Multe nume de locuri se află în legătură cu vechile forme de proprietate a pământului (domeniile mănăstireşti şi boiereşti): Mănăstioara, Ruşi Mănăstioara,Mitocul Dragomirnei, Florinta.

Numele topice pot fi studiate din diferite puncte de vedere: lexical, semantic, derivaţional, fonetic, gramatical, funcţional.

În toponimie derivarea urmează aceleaşi legi de formare a cuvintelor ca şi în lexicul comun. Procedeul derivării nu are loc pe terenul onimic, ci pe cel al apelativelor de la care s-au format numele topice: *Poeni* de la substantivul *poiană*(*i*).

Pentru a vedea evoluţia unor oiconime, ne putem folosi de două metode de cercetare: comparativ-istorică şi tipologică (după criteriile lexical-semantic şi structural-derivaţional).

Metoda comparativ-istorică este aplicată în reconstituirea unor fapte şi fenomene onimice din trecut, pe bază de comparaţie cu cele actuale, în stabilirea apartenenţei lingvistice a numelor topice prin identificarea formelor şi a sensurilor iniţiale ale cuvintelor din care provin şi a formelor şi sensurilor de tranziţie, de la apelative la toponime, în cercetarea evoluţiei tipurilor şi modelelor derivaţionale prin determinarea activităţii şi productivităţii lor în diferite perioade şi etape de dezvoltare: *secure – Securiceni*.

Cercetările în plan istoric au demonstrat că majoritatea toponimelor antroponimice (Ştirbăţ, Ipoteşti, Udeşti, Roşcani) au ca punct de plecare în momentul apariţiei lor, relaţii de proprietate, de apartenenţă între posesie şi posesor.

Pe baza analizei structural-derivaţionale se stabileşte structura internă a numelor topice, se identifică radicalul sau tema derivativă şi formatul (sufixul sau sufixele), se descriu relaţiile şi corelaţiile dintre elementele constitutive, modul de organizare şi succesiunea ataşării lor, particularităţile semantice şi funcţionale ale constituenţilor, se evidenţiază principiile după care formaţiile onimice se încadrează în categorii structurale sau în tipuri de modele derivaţionale.

Orice sistem lingvistic presupune existenţa unui ansamblu de elemente organizate şi coordonate între ele după anumite principii. Elementele componente ale subsistemului derivaţional sunt morfemele radicale (rădăcinile) şi morfemele afixale (sufixele şi prefixele). În zona studiată nu s-au găsit denumiri de localităţi formate cu ajutorul derivării cu prefixe. Cele mai productive sufixe colectiv locale din zonă sunt *-eni, -ani, -ar, -eşti*.

Sufixele *-eni* şi *-ani* indică apartenenţa locală a unei comunităţi de oameni, lipoveni sau lituanieni[34].

Sufixul *-eşti* indică, în primul rând, aspecte sociale[35].

Reunite într-o anumită ordine, rădăcina şi morfemele formează cuvinte, în cazul de faţă unităţi onimice, adică denumiri.

[33] Ion-Horia Bîrleanu, *op. cit.*, p.18
[34]Vezi Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1956, p. 342.
[35]Vezi Gh. Bolocan, *op. cit.*, p. 599.

Unităţile onimice pot fi grupate după natura elementelor componente şi după modul de îmbinare a acestora în structura cuvintelor, alcătuind astfel anumite tipuri derivaţionale.

Derivatele toponimice pot fi clasificate după valoarea lor nominaţional-derivaţională în: colective-locale, calificative, diminutive şi augmentative .

Toponimia românească dispune de un bogat inventar de afixe, cu ajutorul cărora pot fi exprimate cele mai variate sensuri şi raporturi semantice.

Formaţiile toponimice sufixate indică diferite particularităţi şi însuşiri ale obiectelor desemnate, apartenenţa lor colectivă sau personală, caracteristicile fizico-geografice ale terenului.

Un sufix poate fi considerat formant toponimic numai în cazul în care reprezintă un indiciu diferenţial, o marcă derivaţională specifică formaţiilor toponimice[36].

În cele ce urmează, vom analiza relaţiile de tipul toponim = antroponim, şi anume oiconimele provenite din nume de persoană şi identice cu ele. Acest tip este întâlnit ceva mai rar, dar se ştie că a apărut cu două secole mai devreme decât cel format prin derivare[37]. În zona cercetată, am întâlnit astfel de exemple, cum ar fi: *Ştirbăţ*, *Ruşi*, *Bosanci*.

„Fiecare loc de pe pământ are o poveste a lui , dar trebuie să tragi bine cu urechea ca s-o auzi şi- ţi trebuie un dram de iubire ca s-o înţelegi.”[38]

BIBLIOGRAFIE

***DEX=Dicţionarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei Române, Bucureşti,1975

*** *DIR = Documente privind istoria României, A. Moldova*, veacul XVI, vol. I-II, Editura Academiei R.P.R, Bucureşti, 1951-1953

****DRH =Documenta Romaniae Historica, A. Moldova*, vol. I-II, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1954; vol. III-V, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1951-1953

*** *Momente din istoria României Orientale*, Editura PIM, Iaşi, 2003

*** *Vechimea satelor româneşti după sintagma „pe unde au stăpânit din veac”* în „Lumea Carpatică”, nr. 1 (5), 2003

Bălan, Teodor, *Documente bucovinene*, vol. II, Editura Consiliului Eparhial al Mitropoliei Bucovinei, Cernăuţi, 1934

Bălan, Teodor *Sate dispărute din Bucovina*, Institutul de arte grafice şi editură „Glasul Bucovinei”, Cernăuţi, 1937

Bîrleanu, Ion-Horia, *Graiurile din Valea Şomuzului Mare*, vol. I *Formarea numelor de sate*, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 1999,

Bolocan, Gh., *Structura numelor de sate româneşti*, în „Limba română”, anul XXV, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1976

Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967

Ceauşu,Mihai *Din tezaurul documentar sucevean*, Catalog de documente 1393-1849, Editura Bucureşti, 1983

[36] Malvina Pătruţ, *Despre vechimea toponimelor în -eşti* în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai”, Series Philologica, fsc. 2, 1969, p. 131. Vezi şi Ioan Pătruţ, *Nume de locuri*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 13.

[37] Ioan Pătruţ, *op. cit.*, p. 13-14.

[38] Nicolae Iorga, *Revelatii toponimice pentru istoria nestiuta a românilor,* Bucureşti, 1941, p. 47

Costăchescu,Mihai ,*Documente moldoveneşti înainte de Ştefan cel Mare*, vol. I, Editura Viaţa românească ,Iaşi,1931
Dan, Ilie, *Toponimie şi continuitate în Moldova de nord*, Editura Junimea, Iaşi, 1980
Drăganu, Nicolae, *Toponimie şi istorie*, Institutul de Arte grafice „Ardealul", Cluj, 1928
Eremia, A. *Unitatea patrimoniului onomastic românesc. Toponimie. Antroponimie,* ediţie jubiliară, Editura„Iulian " Centrul Naţional de Terminologie, Chişinău, 2001
Florea, Viorica, *Raportul dintre înţelesul numelor de locuri şi cel al numelor comune corespunzătoare*, în „Limba română", nr. 3, 1975
Ghibănescu, Gheorghe, *Surete, izvoade,* vol. I, Editura Viaţa românească, Iaşi, 1930
Iordan, Iorgu, *Toponimie românească*, Editura Academiei, Bucureşti, 1963
Iordan, Iorgu, , *Limba română contemporană*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1956
Iorga Nicolae, *Revelaţii toponimice pentru istoria neştiută a românilor*, Bucureşti, 1941
Marţolea, Ion, *Udeşti - o comună din Ţara de Sus*, Editura Litera, Bucureşti, 1986
Meteş, Ştefan, *Istoria neamului românesc*, vol. I, Editura Asociaţiunei, Sibiu, 1922
Meteş, Ştefan *Emigrări româneşti din Transilvania în secolele XIII-XX*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
Mihuţă, Gh. şi Costin, Lucian, *Monografia satului Lisaura,* Editura Noastra Suburbia Militari, Bucureşti, 1939
Moldovanu, Dragoş, *Etimologia hidronimului Moldova*, în AnL, A. Lingvistică, Iaşi, tom XXVIII, 1981-1982
Moldovanu, Dragoş *Principii ale lexicografiei toponimice*, în AnL, tom XXIII, Iaşi, 1972,
Negruţi, Ecaterina, *Satul moldovenesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Contribuţii demografice*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1984
Pătruţ, Ioan, *Nume de locuri*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984
Pătruţ, Malvina *Despre vechimea toponimelor în -eşti* în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai", Series Philologica, fsc. 2, 1969
Petrovici, Emil, *Studii de dialectologie şi toponimie*, Editura Junimea, Iaşi, 1980.
Ureche, Grigore, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ediţia a II-a, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967

AUTOTRADUCEREA- O RESCRIERE?
CAZUL IRINEI MAVRODIN

Drd. Anca A. CHETRARIU
Universitatea « Stefan cel Mare », Suceava

Când traducătorul întâlneşte autorul în una şi aceeaşi persoană avem de-a face cu un tip aparte de traducere, care după părerea unor traducători şi teoreticieni ar putea fi considerată o rescriere. Chiar dacă orice proces de traducere implică în sine o recreare a operei originale, în cazul autotraducerii statutul privilegiat de care se bucură autorul-traducător îi asigură acestuia o mai mare libertate asupra textului original, ceea ce face ca opera ce rezultă din autotraducere să se situeze într-un raport de cvasiegalitate cu originalul.

În acest articol ne propunem să observăm în ce măsură autotraducerea reprezintă o rescriere, având ca exemplu cazul voulumului bilingv de poezii al Irinei Mavrodin, Capcana/Le piège. Dintr-un punct de vedere ce priveşte traducerea, poemul este un gen considerat adeseori ca intraductibil şi acest a priori ne permite să vedem până unde ajunge libertatea autorului-traducător, acest caz de instanţă ambivalentă facilitând traducerea şi depăşirea barierei intraductibilului. Demersul nostru constituie în acelaşi timp o reflecţie asupra poieticii/poeticii traducerii imaginată de Irina Mavrodin şi implicit asupra straniului joc de dedublare creat de autotraducere.

Cuvinte-cheie: *autotraducere, traducere, rescriere, ambivalenţă*

Autotraducere vs. traducere

Printre diferitele tipuri de traducere, autotraducerea a fost relativ puţin exploatată din punct de vedere teoretic, lipsa acestui demers teoretic fiind datorată faptului că se consideră că nu ar exista o mare diferenţă între a traduce opera unui alt autor şi a traduce propria operă. Acest clişeu a fost demontat de scriitorii care şi-au tradus ei înşişi creaţiile literare, reflectând în acelaşi timp asupra complexităţii procesului de autotraducere şi observându-l într-un raport de complexitate care oferă o viziune mai largă asupra acestei problematici, înglogând concepte literare precum rescrierea, bilingvismul, sau libertatea traducătorului/ autotraducătorului.

Este cazul Irinei Mavrodin, care trasează anumite repere teoretice privind autotraducerea, definind-o în raport cu traducerea. Prima diferenţă dintre cele doua procedee trimite, în accepţia mavrodiană, la autorul traducerii: dacă în cazul traducerii ne aflăm într-o situaţie paradoxală de alteritate care are ca rezultat un text « care aspiră la realizarea unei identităţi »[1] în cazul autotraducerii această dualitate este depăşită, autorul şi traducătorul fiind una şi aceeaşi persoană. Astfel, autotraducerea ar permite autorului-traducător să se sustragă succesiunii de « simulacre » instaurate de obicei de traducere şi să recreeze o operă care nu mai riscă « caducitatea »[2].

Dar acest joc al alterităţii şi al simulacrelor succesive ce apar în cazul traducerii văzute ca o « serie deschisă »[3] merită observate şi dintr-un punct de vedere care ne poziţionează în complexitatea presupusă de textul literar în sine, care nu reprezintă o

[1]Irina Mavrodin, *Despre traducere- literal si în toate sensurile*, Hermes, Scrisul Românesc, 2006, p. 34
[2]*Ibid*
[3]*Ibid*

linearitate, ci o întreagă reţea de elemente ce se organizează pe cel puţin două niveluri de reprezentare : de suprafaţă şi de profunzime (explicit/ implicit, denotaţie/ conotaţie şi seria termenilor care trimit la această dicotomie ar putea continua). Or dacă o traducere este « o descriere exhaustivă a unui obiect poetic într-o altă limbă, o reconstruire a textului la toate nivelurile (fonetic, sintactic, semantic) »[4], aceasta trebuie să implice reconstrucţia, chiar rescrierea textului restituind structura şi valoarea estetică a acestuia şi păstrând în acelaşi timp nivelurile diferite de reprezentare.

Dacă în cazul traducerii această rescriere este legată de conceptul de fidelitate faţă de un text care nu aparţine traducătorului, acesta creând prin urmare doar un *simulacru*[5], în cazul autotraducerii am avea de-a face cu o "libertate de interpretare superioară oricărei versiuni de traducere" [6]. Această libertate îi permite autorului să introducă noi elemente în rescrierea prin traducere, înlocuind, eliminând, adăugând sau modificând oricum textul, până la a obţine o versiune ce poate fi foarte diferită de original. Dar putem oare vorbi de original în cazul autotraducerii, sau este vorba de două texte care se situează într-un raport straniu de complementaritate ? În această paradigmă, autorul-traducator se situează într-un fel de du-te vino între prima versiune şi versiunea pe care o dă textului său în altă limbă. De fapt, cele două versiuni se completează reciproc, în funcţie de sugestiile care îi vin în minte autorlui-traducător în timpul procesului de traducere şi cărora acesta le poate da curs. Este o libertate de care traducătorul aflat în faţa unui text ce nu-i aparţine nu se poate bucura, chiar dacă procesul de traducere dă naştere unei tentaţii de a interveni, chiar involuntar, asupra textului. Este o tendinţă pe care traducătorul e nevoit să şi-o reprime, dar care permite autorului-traducator să-şi continue procesul de creaţie şi dincolo de facerea propriu-zisă a operei.

În acelaşi timp, dat fiind faptul că autorul este persoana care cunoaşte cel mai bine textul, având asupra lui o viziune dinlăuntru, ni s-ar putea întări convingerea cum că cea mai bună traducere este aceea pe care el însuşi o dă, sau, cel puţin, la care acesta participă într-un fel sau altul. Din acest punct de vedere, traducerea din română în franceză a volumului cioranien *Lacrimi şi sfinţi* (*Des larmes et des saints*, L'Herne, 2007) aparţinând Sandei Stolojan ar putea fi considerată un caz aparte de autotraducere, având în vedere că autorul participă la rescrierea textului cu o înverşunare pe care traducatoarea n-o poate controla întotdeauna. Autotraducerea se poate aşadar manifesta sub diferite aspecte, implicând diferite instanţe ale scrierii, însă elementul constant rămâne gradul de independenţă pe care aceasta îl are în raport cu textul original şi pe care-l vom putea observa mai concret în analiza unor poeme scrise în limba română şi cărora autoarea le dă şi o variantă în limba franceză.

Cazul Irinei Mavrodin

Spre a ilustra într-un mod cât mai clar diferenţele care separă autotraducerea de traducere, precum şi raportul complex pe care cele două concepte îl întreţin, am ales să însoţim delimitările de ordin teoretic prin exemplul Irinei Mavrodin, care după o lungă şi prolifică experienţă în teoria şi practica traducerii şi-a îndreptat atenţia şi spre autotraducere, demers ce poate fi considerat o reflecţie asupra întregii opere şi asupra procesului traductiv în toată complexitatea sa.

[4] Alexandru Niculescu, « Autotraducerea: un tip particular de traducere », in *Intre filologie si poetica*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1980, p.85
[5] Irina Mavrodin, *Op.cit*., p. 39
[6] Alexandru Niculescu, *Op.cit*, p.85.

Dar înainte de a trece la această ilustrare a conceptelor mavrodiene privind autotraducerea, este necesară stabilirea unei viziuni cât mai complete asupra întregii activităţi a Irinei Mavrodin în spaţiul cultural român. Vocaţia de traducător, care o defineşte înainte de toate pe Irina Mavrodin, s-a manifestat în numeroasele versiuni în română pentru autori ca: Marcel Proust, Gustave Flaubert, André Gide, Paul-Louis Courier, Amélie Nothomb, Emmanuèle Bernheim, Henry de Montherlant, Frédéric Beigbeder, Roland Jaccard, Alice Ferney, Leslie Kaplan, Alexandra Laignel-Lavastine, Camille Laurens, Jean Cocteau, Patrick Rambaud, Yann Appery, Gaston Bachelard, Albert Cohen, P. De Mandiargues, Nina Berberova, Vadime et Danielle Eliseef, Émile Cioran, Élie Faure, Pierre Chaunu, Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Aloysius Bertrand, Gérard Genette, Eugène Delacroix, Henry de Montherlant, Francis Ponge, Mme de Sévigné, Albert Camus, Henri Perruchot, Mme de Staël. Traducerilor din franceză în română, care se caracterizează printr-o diversitate nelimitată în timp sau spaţiu, li se adaugă cele din română în franceză, prin care Irina Mavrodin a dorit să facă cunoscut publicului francofon autori români precum Mircea Eliade, Eugen Jebeleanu sau Anton Holban. Traducerea este o componentă intrinsecă a gândirii mavrodiene : a traduce devine o manieră de a gândi, de a acţiona şi de a se exprima. În această optică, autotraducerea nu este oare un act prin care traducerea este concepută în forma sa desăvârşită ?

Fără îndoială, predilecţia pentru limba franceză şi bilingvismul sub semnul căruia ar putea fi concepută toată activitatea mavrodiană se datorează ambianţei intime franco-române în care scriitoarea şi-a trăit copilaria şi care a făcut din limba franceză a doua limbă maternă, o limbă de adopţie care i-a permis acesteia să-şi croiască o dublă identitate creatoare. Tocmai de aceea, o parte din creaţia sa, atât în cazul poemelor cât şi al eseurilor, este redactată/ tradusă (aceasta este întrebarea) şi în limba franceză. Din acest punct de vedere, alegerea poeziei ca gen căruia Irina Mavrodin îi dă şi o variantă în limba franceză se datorează predilecţiei scriitoarei pentru acest gen literar, care aceasta îl concepe ca începutul, sfârşitul şi pretextul întregii sale creaţii.

Acest mod de manifestare a dualităţii în creaţia poetică mavrodiană ne permite să afirmăm că alegerea Irinei Mavrodin de a publica două volume de poezie în ediţie bilingvă nu se datorează doar voinţei de a fi citită de către francofoni, ci şi (mai ales) necesităţii de a permite ambelor voci interioare să se exprime în acelaşi timp, stabilind astfel un raport de complementaritate creatoare.

Volumul apărut în ediţie bilingvă în 2002, *Capcana/Le piège* (Ed. Curtea Veche, 2002) reuneşte o selecţie de poeme scrise în peste treizeci de ani şi ar putea fi privit ca o reflecţie de ansamblu asupra întregii creaţii poetice. *Capcana/Le piège* este urmat de *Uimire/ Émerveillement* (Ed. Minerva, 2007), în care poeta continuă reflecţia asupra poeziei sale prin autotraducere. O altă operă publicată în ediţie bilingvă este *Cioran sau marele joc/ Cioran ou le grand jeu* (Institutul Cultural Român, 2007). Pe prima pagină a acestui volum de eseuri putem citi : « Ediţie bilngvă/ Édition bilingue ; Versiune franceză de/ Version française par Irina Mavrodin », menţiune care ne sugerează că avem de-a face în primă instanţă cu un original, secondat de o traducere. Dar dintr-o perspectivă poietică a traducerii, scriitorul-traducător este singurul care cunoaşte în ce masură traducerea a modificat modul de a percepe originalul (chiar transformându-l), iar cititorul nu poate percepe decât reminiscenţe ale acestui procedeu de rescriere.

Capcana/ Le piège

Dat fiind faptul că autotraducerea poate fi surprinsă în toată complexitatea ei creatoare în cazul poeziei, supunem observaţiei şi unei scurte reflecţii primul volum bilingv de poezii al Irinei Mavrodin, *Capcana/ Le piège*, apărut în 2002. Citind aceste poeme, care par « scrise în oglindă »[7], nu observăm nicio tensiune între vocea franceză şi cea română a poetei-traducătoare, întrucât pentru aceasta spaţiul dublu al creaţiei nu constituie o fisură între cele două identităţi, ci o îmbogăţire permanentă şi stabilirea unei complementarităţi care desăvârşeşte actul creator. După părerea Elenei Brânduşa Steiciuc, în acest volum de poeme, « *tangajul* dintre versantul român şi cel francez al expresiei poetice face parte din *binecuvântările* unei identităţi asumate: cea de francofil » [8] (*subl.a*).

Dubla alegere ce priveşte limba de expresie a poetei este secondată de o dualitate în percepţia poetică mavrodiană, teoretizată în volumele de eseuri, dintre care reţinem în primul rând *Mâna care scrie*. În acest volum de eseuri creatorul dezvăluie o parte din secretele facerii operei care ar putea fi extrapolate şi în domeniul traducerii şi care stau sub semnul unei duble determinări : hazardul şi necesitatea. Prin analogie cu Valéry, pentru Irina Mavrodin mâna poetului este « o capcană care prinde hazardul de care are nevoie »[9]. Astfel, mâna, concept de impersonalizare creatoare, este unul din motivele centrale ale poeziei mavrodiene, metaforă desăvârşită a actului creator şi laitmotiv în jurul căruia se făureşte poezia. Percepţia inedită asupra mâinii face referire la complexitatea actului creator şi, de ce nu, a demersului (auto)traductiv. Fiind resimţită uneori ca mână proprie, alteori ca o mână străină, autonomă, mâna care scrie este, în accepţiunea mavrodiană, o mână de demiurg ce reprezintă instrumentul prin care hazardul se transformă în necesitate. Dar mâna instrumentalizată capătă pe parcursul creaţiei o tot mai mare precizie şi autonomie, separându-se parcă de corpul poetului. Astfel este concepută de Irina Mavrodin mâna creatoare care ne aduce o mărturie despre materialitatea muncii creatoare a scriitorului (şi a traducătorului) în poemul *Mâna*/ *La main*:

« […] spune-mi cum de mâna mea/ nu s-a chircit/ ca mâna unui spânzurat/ când a început să facă prima literă/ sau poate chiar este/ mâna vrăjită a unui mort » (*Mâna*, p. 122).

În versiunea franceză poemul pare să nu treacă prin nicio modificare, păstrând acelaşi vers natural, care curge într-un ritm ce pare să urmeze respiraţia poetului :

« […] dis-moi comment se fait-il que ma main/ ne s'est pas recroquevillée/ comme la main d'un pendu lorsqu'elle/ s'est mise à tracer la première lettre/ ou peut-être est-elle/ la main ensorcelée d'un mort » (*La main,* p. 123).

Putem remarca doar o uşoară schimbare a ritmului în versul al treilea şi al patrulea din strofa citată ; dacă în original adverbul « când » (tr. *lorsque*) era aşezat la începutul versului, marcând şi în plan contextual un început, în traducere acesta este deplasat la sfârşitul versului : « comme la main d'un pendu **lorsqu'elle**/ s'est mise à tracer la première lettre ». Aceste detalii care fac referire la metrica poemului contribuie la crearea unui ritm interior al acestuia, aşa cum este conceput ritmul în viziunea lui Meschonnic, ca « facere a subiectului »[10]. Ritmul interior este parte componentă a artei poetice în care demersul

[7] Elena Brândusa Steiciuc, *Aniversare- Irina Mavrodin 80*, România Literara, nr.24, 2009 (http://www.romlit.ro/irina_mavrodin_-_80)
[8] *Ibid*
[9] Irina Mavrodin, *Mâna care scrie*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1994, p. 37
[10] Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Presses Universitaires de France, collection dirigée par Béatrice Didier, 1985, p. 84.

scriitoricesc apare impregnat de materialitatea pe care o are în accepţiunea curentă doar procesul de creare al pictorului sau al arhitectului. Însă şi scriitorul creează direct cu mâinile, iar această dialectică permite poetului să demonteze clişeul conform căruia munca scriitorului ar fi doar rezultatul unei inspiraţii lipsite de materialitate. Această viziune oferă deschidere înspre un nou concept privit în dualitatea sa : mâna dreapta, mâna stânga, prima fiind percepută ca acţiune, nerăbdare (atribut al oamenilor), iar cea de-a doua ca non-acţiune, înţelepciune (atribut al divinităţii)[11]. Astfel, se stabileşte un nou raport de complementaritate, de data aceasta în interiorul procesului creaţiei, între mâna dreaptă care scrie şi cea stângă, care decide unde începe şi unde se termină opera, cea care într-un fel dictează textul creat, astfel încât poetul ajunge să se întrebe :

« spune-mi cum prin mâna mea/ a putut măcar trece gândul » (*Mâna,* p. 122).

Aceste două versuri conţin, în versiunea considerată originală, un cuvânt care a fost suprimat în traducere, probabil din nou în virtutea insituirii sau păstrării ritmului interior. Este vorba despre adverbul « măcar » (tr. *seulement),* care după *Le Nouveau Petit Robert*, ar fi introdus o nuanţă care « atenuează sau corectează caracteristicile unui eveniment, ale unei situaţii pe care o deplângem »[12] (*tr.n.*). În acelaşi timp, substantivul « gândul » (cu un articol definit în limba româna) devine în franceză « cette pensée » (tr. *acest gând*), adjectivul demonstrativ încărcând conceptul de materialitate şi îmbogatind astfel poemul cu nuanţe noi. De remarcat este că acest lucru se petrece prin autotraducere şi deşi este o intervenţie minoră asupra textului, aceasta nu s-ar fi putut produce prin traducere fără a fi considerată o intervenţie nejustificată a traducătorului asupra textului :

« dis-moi comment à travers ma main/ cette pensée a pu passer » (*La main*, p. 123).

Procesul de creaţie, parte intrinsecă a poemelor mavrodiene, incontrolabil şi spontan, trimite într-un alt poem la durerile facerii :

« Puterea/ şi chinul/ de a opri mâna/ din mişcarea/ care s-a pornit/ de a renunţa la cuvântul/ putere/ şi la cuvântul/ chin/ şi la cuvântul/ mână » (*Epifanie 3*, p. 26).

Această palpabilă mişcare a gândului creator este descrisă în acelaşi mod în versiunea franceză a poemului, singura diferenţă trimiţând la o nuanţă:

« de a opri mâna/ din mişcarea » (*tr*. d'arrêter la main/ du mouvement)

Aceste versuri trec printr-o transformare în franceză « d'arrêter la main/ le mouvement », mâna şi mişcarea fiind văzute în traducere în individualitatea lor şi ca o succesiune de etape care se declanşează în timpul procesului creator:

« La force/ et le supplice/ d'arrêter la main/ le mouvement/ qui s'est déclenché/ de renoncer au mot/ force/ et au mot/ supplice/ et au mot/ main » (*Épiphanie 3,* p. 27).

Titlul *Epifanie/ Épiphanie* dat mai multor poeme, precum şi aspectul de rugăciune pe care îl iau unele dintre acestea, fac din întreaga poezie mavrodiană o metaforă a epifaniei. Scriitura e aşadar considerată un gest creator al cărui instrument divin este mâna, prin analogie cu mâna care a facut posibilă Creaţia:

« Şi iar îmi spun/ a scrie e un gest sacru/ prin care te poţi mântui » (*Vocile,* p. 130)

Această strofă este redată în franceză ca în oglindă, dar insistând de această dată pe reiterarea reflecţiei poetice prin utilizarea a două verbe : « dire » şi derivatul său « redire » :

[11] Irina Mavrodin, *Mâna care scrie, Ed. cit*., p. 37

[12] *Le Nouveau Petit Robert,* nouvelle édition millésime 2009, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey.

« Et je me dis et me redis/ écrire est un geste sacré/ par lequel tu peux te sauver » (*Les voix*, p. 131).

Prin această reflecţie reiterată asupra actului scriiturii poetul devine un mediator între lumea concretului şi Marele Tot, revelat cunoaşterii sale prin numeroase epifanii. Impregnat de chintesenţa tuturor religiilor lumii, poetul descoperă elementele cele mai umile ale realului, care sunt pentru el şi o cale spre un nivel superior de cunoaştere şi de înţelegere :

« […] uimirea mea nu are limite/ slăbiciunea fiinţei/ şi cruzimea ei » (*Fiinţa,* p. 30)

Şi versiunea franceză :

« […] mon étonnement n'a pas de limites/ la faiblesse de la créature/ et sa cruauté » (*La créature*, p. 31).

Devenită principiu de creaţie**,** *uimirea* este mai mult decât o atitudine în faţa « miracolului repetat », este o posibila cale spre « centrul de aur », spre lumină :

« Uimirea aceasta/ în faţa unui/ fir de păpădie/ e toată viaţa mea/ tu nu vei înţelege/ eu nu voi înţelege/ uimirea ta e alta » (*Poemul firului de păpădie*, p. 50)

Posibilităţile limbii franceze permit insistarea asupra unor nuanţe în aceste versuri, cum este cazul formelor tonice ale pronumelor personale « toi » şi « moi », care permit poetului să marcheze într-un mod mai evident fisura dintre « eu » şi « tu » :

« Cet étonnement/ devant un/ pissenlit/ est toute une vie/ toi tu ne comprendras pas/ moi je ne comprendrai pas/ ton étonnement est différent » (*Le poème du pissenlit*, p.51)

Bineînţeles, jocul dintre identitate şi alteritate, precum şi contactul strâns cu miracolele lumii, comuniunea până la contopire cu elementele cele mai umile ale naturii (cum este un copac, sau chiar praful) îl conduc pe poet spre înţelepciunea primară şi universală. Tocmai de aceea, acesta nu mai resimte trecerea timpului ca pe o pedeapsă şi nu se teme de pulsiunea morţii, dimpotrivă. Poezia sa devine o rugăciune :

« Doamne ajută-mă/ şi pune puţină ordine/ în bruma de viaţă/ ce mi-a mai rămas » (*Ordinea*, p. 20)

Este de remarcat faptul că anumite cuvinte, foarte conotate în limba română, cum este cazul substantivului « brumă » (tr. *givre*) nu pot fi redate în franceză păstrând aceeaşi încărcătură semantică. Astfel, cuvântul român « brumă », care reda ideea de efemer este redat în franceză prin adverbul « peu » (tr. *puţin*). Chiar cu această pierdere, traducerea păstreaza totuşi aceeaşi tonalitate solemnă care aminteşte pe alocuri de rugăciune:

« Seigneur aide-moi/ et mets un peu d'ordre / dans le peu de vie/ qui me reste » (*L'ordre,* p.21)

În faţa miracolului repetat al fiecărei zile, a « binecuvântatei monotonii » şi a jocului cotidian al creaţiei, poetul simte nevoia de a mulţumi lui Dumnezeu pentru liniştea şi binecuvântarea de a mai exista şi de a putea astfel crea. În imaginarul poetic copilăria şi bătrâneţea formează « Marele Tot », jocul euforic al celor două vârste se amestecă, iar ceea ce aduce cu sine mirarea poetului si deopotrivă a cititorului este forţa extraordinară de a iubi antrenată de bătrâneţe :

« De ce acum iubesc/ mai mult fiinţa ?/ puterile mi-s oare/ mai mari ?/ bătrâneţea îmi dă oare/ această forţă/ de a iubi cu groază/ creatura/ în monotona ei/ diversitate » (*Puterile mi-s oare mai mari?*, p. 76)

În versiunea franceză a acestui poem poetul-traducător accentuează anumite nuanţe prin modularea unor sensuri, cum este cazul adverbului « acum » (tr. *maintenant*) care este

înlocuit în franceză cu adverbul « aujourd'hui » (tr. *astazi*), introducând astfel un aspect mai punctual asupa duratei:

« Pourquoi aujourd'hui / j'aime davantage l'être ?/ mes forces sont peut-être/ plus grandes ?/ la vieillesse me donne peut-être/ ce pouvoir/ d'aimer dans l'épouvante/ la créature/ dans sa monotone/ diversité ? » (*Mes forces sont peut-être plus grandes* ?, p. 77).

Stilul lapidar al acestor poeme este unul voit, premeditat, poetul manifestând dorinţa de a scrie o poezie simplă şi într-un ritm care urmează respiraţia. Prin concizie şi prin ritmul interior datorat în mare parte şi lipsei de punctuaţie, aceste poeme par să se constituie într-unul singur. Astfel, cele două voci poetice nu formează decât una singură, dar care surprinde o viziune fulgurantă asupra hazardului în poezie, ilustrând astfel viziunea teoretică mavrodiană asupra poieticii/ poeticii.

În acest context, rescriere în oglindă a unui număr considerabil de poeme selectate din volumele apărute de-a lungul carierei poetice a Irinei Mavrodin poate fi privită, cum am mai menţionat, ca o revenire asupra acestora şi o revizuire involuntară antrenată de reflecţia din cadrul procesului de autotraducere. Există totuşi în volumul *Capcana/ Le piège* un poem care, din motive ce ne rămân necunoscute, nu-şi are corespondentul în română. Acest poem are valoarea unei concluzii la celelalte *Epifanii/ Épiphanies* în numar de patru şi reia ideea bătrâneţii asociate cu înţelepciuea :

« Je découvre le Bonheur/ dans la vieillesse/ c'est peut-être/ la Sagesse/ et la Vie vivante ? » (*Épiphanie, Capcana/ Le piège,* p. 95).

Volumul *Capcana/ Le piège* ni le aduce împreună pe poeta şi pe traducătoarea Irina Mavrodin, într-un demers creator care reprezintă rezultatul ambelor activităţi cărora le este dedicată scriitoarea.

Autotraducerea : traducere sau rescriere ?

După ce am observat în paralel o serie de poeme în versiune lor română şi franceză, în loc de concluzie ne putem adresa această întrebare la care încearcă să ne raspunda Irina Mavrodin însăşi în eseurile care fac trimitere la practico-teoria traducerii pe care aceasta a trasat-o pornind de la experienţa traducerii şi de la extrapolarea unor concepte literare: autotraducerea este o simplă traducere sau poate fi considerată o rescriere? În eseurile sale Irina Mavrodin atinge această problematică având ca punct de plecare aspecte privind statutul (scriptural şi creator) al autorului-traducător şi relaţia autotraducerii cu anumite concepte cum ar fi fidelitatea/ infidelitatea actului de a traduce, literalitate/ literaritate al aceluiaşi act, sau lectură plurală.

Observând traducerea şi autotraducerea în ambivalenţa şi în raporul lor care implică un straniu joc între identitate şi alteritate, Irina Mavrodin subliniază limitele anumitor concepte în cazul autotraducerii. Astfel, traducătoarea vorbeşte de propria sa experienţă în autotraducerea poemelor sale şi mărturiseşte că nu a reuşit să joace până la capăt jocul dedublării autor/traducator, având în vedere că se afla în faţa propriei opere. Or, cel care-şi traduce propriul text este,după cum am putut remarca, mai liber, neputând înlătura tentaţia de a rescrie cu o facilitate care face uneori din textul original un simplu pretext, chiar dacă în cazul unei ediţii bilingve această iluzie a libertăţii trebuie reprimată sau cel puţin moderată. Procesul de rescriere inerent autotraducerii ramâne în culise, cititorul neavând decât o viziune aproximativă asupra acestui fenomen, fără a putea şti în ce măsură traducerea a influenţat originalul, decât dacă traducătorul îi dezvăluie o parte din aceste secrete.

Totuşi, cum am putut deja remarca în cadrul analizei noastre, reminiscenţele procesului de rescreiere sunt evidente în cazul anumitor nuanţe care sunt îmbogăţite sau accentuate sau a unor adăugiri, toate aceste schimbări fiind fructul unei reflecţii din interior asupra textului tradus. Această prelungire a procesului de creaţie trebuie reprimată în cazul traducerii, aspect asupra căruia traducătoarea atrage adeseori atenţia. Din acest punct de vedere am putea vedea în autotraducere un teren pe care scriitorul poate crea traducând, putând astfel să se bucure de toată libertatea creatoare. De altfel, traducatoarea şi poeta Irina Mavrodin vede în autotraducere un privilegiu prin care se poate stabili cu traducerea o relaţie mai intimă, « aproape intuitivă ». [13]

Prin urmare, în cazul autotraducerii, textul original şi traducerea sunt mai divergente datorită procesului de rescriere la care a fost supus originalul. În aceeaşi optică, am putea considera textul tradus de autor ca pe un text-realitate, nu un simulacru, un text care intră în concurenţă cu primul text-realitate în lupta împotriva timpului.

Aceste reflecţii asupra autotraducerii au fost posibile datorită contribuţiei Irinei Mavrodin, atât la nivel practic, cât şi teoretic, scriitoarea oferindu-ne o viziune asupra traducerii în toată complexitatea şi în toate ipostazele ei. Exemplul Irinei Mavrodin reprezintă aşadar un portret al traducătorului desăvârşit a cărui experienţă a facerii traductive şi reflecţie asupra acestei faceri dau naştere unei întregi poietici/poetici a traducerii în accepţiunea cea mai largă a acestor concepte.

Bibliografie :

CONSTANTINESCU, Muguraş, „Schiţă de portret al traducătorului”, *România literară*, nr. 20, 2004 (http://www.romlit.ro/schi_de_portret_al_traducatorului).

MAVRODIN, Irina, *Despre traducere- literal si în toate sensurile*, Hermes, Scrisul Românesc, 2006.

MAVRODIN, Irina, „Din nou despre traducere*”* in *Partea si întregul. Eseuri sau Obsesii fragmentare*, Scrisul Românesc, Hermes, 2009.

MAVRODIN, Irina, *Cioran sau marele joc/ Cioran ou le grand jeu*, Institutul Cultural Român, Bucuresti, 2007.

MAVRODIN, Irina, *Mâna care scrie*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1994. MAVRODIN, Irina, *Poietică şi poetică,* Ed. Univers, Bucureşti, 1982.

MESCHONNIC, Henri, *Les états de la poétique*, Presses Universitaires de France, collection dirigée par Béatrice Didier, 1985.

NICULESCU, Alexandru, « Autotraducerea : un tip particular de traducere », in I*ntre filologie si poetica*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1980, pp. 84-96

STEICIUC, Elena Brândusa, *Aniversare- Irina Mavrodin 80*, « România Literara », nr.24, 2009 (http://www.romlit.ro/irina_mavrodin_-_80)

Le Nouveau Petit Robert, nouvelle édition millésime 2009, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey.

[13] Irina Mavrodin, *Despre traducere- literal si în toate sensurile*, Hermes, Scrisul Românesc, 2006, p. 34

ELEMENTE ŞI PRINCIPII ALE LEXICOLOGIEI COSERIENE. APLICAŢIE PE FITONIMIA BIBLICĂ ROMÂNEASCĂ

Drd. Anuța-Rodica CIORNEI (ARDELEAN)
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”Iași

Prezentul studiu îşi doreşte să scoată în evidenţă principiile de lexicologie ale lui E. Coşeriu. Suportul pentru ilustrarea conceptelor promovate de sematica structurală a lui Coşeriu este reprezentat de textele biblice conuscute azi ca reprezentând tradiţia biblică românească. Din cadrul acesteia, vom utiliza un corpus de plante, care reprezintă centrul nostru de interes. Finalitatea cercetării este de a verifica în ce măsură plantele din textile sacre sunt structurabile în câmpul semantic. După cunoştinţa noastră, acest segment lexical cunoaşte doar abordări tangenţiale, drept pentru care nu putem vorbi despre cercetări complexe privind câmpul lexico-semantic al numelor de plante din tradiţia biblică românească. Interesul pentru acest material de studio s-a născut din curiozitate filologică, aceea de a observa cum a evoluat vocabularul biblic.

***Cuvinte-cheie**: lexicologie, expresie, conţinut, semnficaţie, sens, structură lexicală, camp semantic, categorie lxicală, sem, lexem, arhilexem, analiză semică.*

I. Preliminarii

Având în vedere că l i n g v i s t i c a este considerată drept ştiința care studiază *limba* şi legile ei de dezvoltare, pornim excursul nostru ştiinţific de la o ipoteză deja fundamentată - aceea că l i m b a e percepută ca „un produs al colectivității”, creat pentru vorbitori spre a le susține comunicarea interpersonală, iar v o r b i r e a e privită ca „un act individual” ce-şi exercită incidența în sânul unei colectivități, folosind limba ca instrument (Șerban – Evseev 1978: 12). În spirit saussurian, lingvistica propriu-zisă ar trebui să aibă ca obiect unic de studiu *limba* (Saussure 1998: 44). La polul opus, își situează teoria Eugenio Coseriu a cărui concepție lingvistică are ca punct de plecare *vorbirea*. În raport cu materialul de limbă studiat, au fost delimitate disciplinele subordonate lingvisticii: *fonetica* (implicit – *fonologia*), *lexicologia* (implicit – *lexicografia*) și *gramatica* (*morfologia* și *sintaxa*). În atenția noastră va sta doar una dintre aceste discipline, l e x i c o l o g i a , scopul cercetării noastre fiind acela ca, fără a dobândi un caracter exhaustiv, să pună în relief e l e m e n t e l e și p r i n c i p i i l e l e x i c o l o g i e i c o s e r i e n e . Percepând l e x i c o l o g i a drept studiul sistematic și teoretic al vocabularului unei limbi, Eugen Munteanu distinge o l e x i c o l o g i e i a f o r m e i , ce studiază fenomene legate de forma cuvintelor (precum: *derivarea, compunerea lexicală*, operând cu noțiuni precum: *radical lexical, temă, sufix, prefix*), și o l e x i c o l o g i e a c o n ț i n u t u l u i , care se preocupă de aspecte semantic-lexicale, precum: *sinonimia, omonimia, antonimia,* sau, mai recent de *structuri semantic-lexicale* (*câmpul semantic* sau *solidaritățile lexicale*) (Munteanu 2005: 20-21). Avându-și rădăcinile adânc înfipte în teoria saussuriană a limbii ca sistem, dar și în semantica germană, Eugenio Coseriu va fundamenta o semantică structurală, care va prelua parțial, dar va și îmbunătăți considerabil, ideile lui B. Pottier, J. Lyons, A. Greimas ș.a, conturând un sistem original de elemente și principii fundamentale ale lexicologiei. Teoria coseriană, promovată mai ales în cadrul Școlii de la Tübingen, dar și în afară (în urma traducerii studiilor sale în

diferite limbi), a avut un mare impact asupra semanticii ulterioare, fiind percepută, de altfel, drept cea mai completă teorie semantică structurală, aptă de a se preocupa de toate structurile lexicale dintr-o limbă. Partea aplicativă în vederea ilustrării conceptelor coseriene o reprezintă texte biblice, fie parțiale, fie în ediție integrală[1], cunoscute azi ca reprezentând tradiția biblică românească, din al căror conținut va fi conturat corpusul numelor de plante care constituie centrul nostru de interes. Finalitatea cercetării noastre e aceea de a verifica în ce măsură plantele din textele sacre sunt structurabile într-un câmp semantic. După știința noastră, acest segment al lexicului cunoaște doar o abordare tangențială, doar atunci când se fac trimiteri spre numele de plante spre a se ilustra unele concepte teoretice. Cu atât mai puțin putem vorbi de un studiu complex care să aibă în vedere câmpul lexico-semantic al numelor de plante în tradiția biblică românească. Am considerat că un astfel de material nu doar că oferă posibilitatea optimă de transmitere la un nivel mediu a cunoștințelor specializate, dar conferă și imparțialitate în privința selectării termenilor, în sensul că nu-i iei doar pe aceia care-ți slujesc unei demonstrații, făcând abstracție de ceilalți. Interesul pentru această temă a izvorât din pura curiozitate filologică de a observa cum a evoluat acest vocabular biblic pe care, în parte, îl valorificăm și astăzi.

II. Semantica structurală. Definiție. Obiect de studiu

Percepută de Michel Bréal drept „*o știință a semnificației*", semantica a fost considerată o ramură a lingvisticii consacrată studiului sensului unităților lexicale. În viziunea aceluiași autor, obiectul semanticii se identifică cu problemele sale de cercetare: în ce măsură cuvintele își lărgesc semnificația, care sunt cauzele și structura proceselor de variație a semnificației expresiilor (Bréal 1904: 99)[2]. Cu toate că în timp s-au conturat noi optici și s-au fundamentat diverse școli lingvistice, această viziune asupra semanticii, ca ramură a lingvisticii, s-a menținut în vigoare până astăzi. În ciuda acestui fapt, cam de la mijlocul secolului nostru, semantica a devenit conștientă de faptul că domeniul preocupărilor ei e cu mult mai întins decât acela al sensurilor faptelor de limbă. Spre deosebire de semantica clasică (*semasiologie*), preocupată cu precădere de studierea sensurilor denotative, reprezentată de M. Bréal, L. Șăineanu, H. Paul, K. Erdmann etc., semantica actuală acordă atenție nu doar proceselor evolutive a sensurilor lexicale, ci mai ales interdependenței dintre sensuri, legăturilor stabilite între acestea (Șerban – Evseev 1978: 129). Tipologic vorbind, alături de alte clasificări care s-au făcut în timp, în raport cu accepțiile atribuite *semnului lingvistic,* s-a avut în vedere o semantică tradițională, asimilată cu *lexicologia* și *lexicografia,* o semantică structural-funcțională, numită *lexematică*, promovată cu deplin succes de Eugenio Coseriu și de adepții săi, o semantică generativă (organizată în jurul teoriei lui Noam Chomsky), o semantică behavioristă, care privește sensul ca pe o interpretare

[1] Tradiția biblică românească reunește, în egală măsură, textele biblice parțiale: *Codicele Voronețean* (CV), *Psaltirea Șcheiană* (PȘ), *Psaltirea Hurmuzachi* (PH), *Psaltirea slavo-română*, din 1577 (PSV 1577), *Palia de la Orăștie* (PO), *Psaltirea slavo-română a lui Dosoftei*, 1680 (D), *Noul Testament de la Bălgrad* (NTB 1648) și texte în ediție integrală: *Biblia de la București*, 1688 (BIBL. 1688), *Biblia de la Blaj* (BIBL. 1795) și *Biblia Sinodală* (BIBL. 1991).

[2] Optica și traducerea le-am preluat de la Adam Schaff , *Introducere în semantică*, p. 16: „În această a doua parte, propunem să se cerceteze în ce mod cuvintele odată create și înzestrate cu o semnificație determinată și-o lărgesc sau și-o îngustează, o deplasează de la o sferă de noțiuni la alta, îi măresc sau îi scad valoarea, pe scurt o modifică. Tocmai această a doua parte constituie semantica sau știința semnificațiilor".

contextuală a realității, respectiv o s e m a n t i c ă l o g i c ă, care identifică sensul cu obiectul desemnat, reprezentată fiind de G. Frege, R. Carnap, L. Wittgenstein etc. S e m a n t i c a s t r u c t u r a l ă aduce o nouă perspectivă asupra teoriilor semantice deja formulate, percepând limba, implicit lexicul, ca pe un sistem dotat cu structură internă, în cadrul căruia se întemeiază relații de ordin intern. Disociindu-și net preocupările de „*lexicologia* și *semantica tradițională*" (Coseriu 2001: 14), lingvistul manifestă interes pentru l e x e m a t i c ă – disciplină care are în vedere relațiile, raporturile întemeiate între conținuturile unei limbi: „Sarcina l e x e m a t i c i i e stabilirea paradigmaticii și sintagmaticii vocabularului în limbile funcționale." (Coseriu 1981b: 34). Privită în același studiu ca o disciplină relativ tânără, fundamentată în anii '60, *lexematica* reprezintă o ramură autonomă a cercetării semantice și o formă specială a lexicologiei.

III. Elemente și principii ale lexicologiei coseriene

Din perspectivă coseriană, orice studiu structural își justifică eficacitatea numai prin raportare la ceea ce numim l i m b ă f u n c ț i o n a l ă, adică „limba ca sistem", și nu cu referire la o l i m b ă i s t o r i c ă (*franceză, germană, română* etc.), care poate cuprinde mai multe limbi funcționale diferite (Coseriu 2001: 243). De regulă, descrierea structurală e un demers care se realizează în cadrul fiecărui sistem lingvistic în parte, adică în cadrul fiecărei limbi funcționale date. Apoi, pentru a conferi un statut de sine stătător s e m a n t i c i i (d i a c r o n i c e) s t r u c t u r a l e între disciplinele lexicologice, menit să o singularizeze, se cuvine făcută o trimitere fundamentală înspre cele două planuri ale limbii, e x p r e s i e și c o n ț i n u t, respectiv a relațiilor pe care acestea le implică (Coseriu 2001: 281). În funcție de atenția acordată unuia dintre aceste două planuri, respectiv raporturilor stabilite între ele, se conturează patru discipline lexicologice: o l e x i c o l o g i e a e x p r e s i e i (dacă avem în vedere *planul expresiei*, adică raporturile dintre *semnificanți*), o l e x i c o l o g i e a c o n ț i n u t u l u i (dacă ne raportăm la *planul conținutului*, adică la relația dintre *semnificați*), s e m a s i o l o g i e (dacă avem în vedere *raporturile dintre cele două planuri*, plecând de la *expresie*), respectiv o n o m a s i o l o g i e (care-și centrează atenția pe cele două planuri, pornind de la *conținut*) (Coseriu 2001: 282). Se cuvine făcută mențiunea că, în studiul intitulat *Pour une sémantique diachronique*, Eugenio Coseriu precizează că, interesat fiind de „schimbările structurale ale semnificaților" (Coseriu 2001: 242), a optat pentru termenii lui L. Hjelmslev de *expresie* și *conținut*, în locul termenilor saussurieni de *semnificant* și *semnificat*, pe cei din urmă recomandându-i doar la anumite nivele ale cercetării lexematice. De fapt, o b i e c t u l l e x e m a t i c i i e reprezentat de *semnificatul lexical*, deci punctul de plecare al teoriei coseriene e *conținutul*. În acest context, s e m n u l l i n g v i s t i c, prin structura sa binară (*formă/conținut, semnificant/semnificat*), e la rândul său o componentă a unui sistem lingvistic, care poate fi însăși limba. De altfel, comunicarea umană devine posibilă numai prin mijlocirea semnelor. Utilizarea unui semn atrage prezența s e m n i f i c a ț i e i, acesta oglindindu-se în conștiința omului (Schaff 1966: 290). Într-o transpunere mai simplă, de sorginte coseriană, s e m n u l l i n g v i s t i c nu e altceva decât *cuvântul*. Cuvintele sunt cele pe care le înzestrăm cu semnificație. În privința semnificației, trebuie avute în vedere trei tipuri de conținut: *desemnare, semnificație* și *sens*. Limbajul însuși e mai întâi „limbaj în general" (prin referire la extralingvistic), mai apoi „limbă particulară" (ca de exemplu*: română, germana, franceza, engleza* etc.), și, abia apoi, prin folosirea lui în vorbire, devine text sau discurs (*întrebare, ordin, presupunere, rugăminte* etc.). În această

ordine de idei, *desemnarea* corespunde nivelului general al limbajului, *semnificația* limbii concrete, iar *sensul* – textului (Coseriu 2009: 117). Citând din Humboldt, motivat de ideea că un cuvânt nu poate fi separat de ceea ce el desemnează, Eugenio Coseriu promovează mai degrabă teoria lui Hegel, convins că „lucrurile" nu pot fi separate de limbaj, limbajul deținând un rol primordial în relația l i m b a j – l u c r u r i . Limbajul determină faptul de a fi al lucrurilor. Spre exemplificare, e folosit cuvântul a r b o r e . Astfel, lucrul „arbore", ca specie, nu poate fi separat de limba în care e denumit astfel, pentru că semnificația cuvântului „arbore" e tocmai „faptul de a fi arbore". În alte limbi, situația se poate modifica de o așa natură, încât „nici arborii nu ar mai fi arbori" (Coseriu 2009: 125-126). În știință, *semnificația* semnelor e ființa lucrurilor, în limbaj, *semnificația* unui semn e simpla reprezentare a ființei lucrurilor (Coseriu 2009: 133). De exemplu, dacă spunem *plantă*, nu înseamnă că avem în vedere planta cu tot ceea ce presupune ea, cu toate determinările ei, în întreaga ei diversitate, ci doar ceea ce ea semnifică, în schimb, în botanică, în sfera f i t o n i m i c ă , mai exact, nu mai primează semnificația, ci atunci când spui *plantă*, ai în vedere planta în sine, obiectul / realitatea ca atare. Eugenio Coseriu identifică trei n i v e l u r i a l e l i m b a j u l u i : *universal*, *istoric* și *individual*, autonome de altfel. La nivel universal, limbajul considerat ca activitate e *vorbirea*, nedeterminată istoric, la nivel istoric, limbajul ca activitate e *limba* concretă, așa cum se manifestă ea în vorbire, iar la nivel individual, limbajul ca activitate e *discursul* (Coseriu 2000: 234-235). În timp ce *desemnarea* se petrece la nivelul general al limbajului, *semnificația* e legată de o limbă concretă, sensul se manifestă la nivelul textului și al discursului. Cu alte cuvinte, s e n s u l prinde contur într-o situație dată, pe baza conținuturilor cuprinse în semnificație. Pentru o înțelegere deplină a schemei propuse de Eugenio Coseriu, se impune să mai precizăm câteva d i s t i n c ț i i f u n d a m e n t a l e , pe care însă le vom surprinde doar succint, fără a încerca prin aceasta să le subestimăm importanța, ci doar din rațiuni impuse de spațiu și preocupare. Așadar, e vorba de l i m b ă – v o r b i r e (l a n g u e / p a r o l e), respectiv de t i p u r i l e d e c o m p e t e n ț ă . Prin l i m b ă (*langue*), Ferdinand de Saussure înțelege acele cunoștințe care ne permit să vorbim o limbă, pe când v o r b i r e a (*parole*), are în vedere vorbirea în general, nu doar realizarea limbii în vorbire. Propunându-și să-l interpreteze pe Saussure, A. Gardiner propune o altă distincție între limbă și vorbire (*language-speech*), dar insistă asupra faptului că v o r b i r e a e faptul însuși de a vorbi, în timp ce l i m b a e un bagaj de cunoștințe (Coseriu 1994: 28). A spune că dispui de o *competență elocuțională*, în spirit coserian, înseamnă a ști să vorbești în general, independent de o anumită limbă; a ști o anume limbă, concretă, oricare ar fi ea, înseamnă a deține o *competență idiomatică*, iar a ști să vorbești în situații determinate, adică a ști să construiești discursuri e similar cu ceea ce numim *competență expresivă* (Coseriu 1994: 33).

S e m a n t i c a s t r u c t u r a l ă (numită și l e x e m a t i c ă), așa cum a fost ea dezvoltată de J. Lyons în Anglia, de B. Pottier și A. Greimas în Franța și de Eugenio Coseriu în Germania, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, a fost preocupată de studiul s t r u c t u r i i s e m n i f i c a ț i e i , de ceea ce e structurat într-o limbă. Sensul cu care a fost folosit conceptul de s t r u c t u r ă în accepție coseriană e acela de „formă a relațiilor interne în orice domeniu sau în orice obiect" (Coseriu 1994: 83). În cazul limbajului și al limbilor, aceste relații constau în opozițiile care se stabilesc între unitățile lexicale dintr-o limbă. În cadrul renumitei Școli de la Tübingen, Eugenio Coseriu a promovat următoarele t i p u r i d e s t r u c t u r i sau r e l a ț i i s t r u c t u r a l e (*structuri lexematice*):

structuri paradigmatice și structuri sintagmatice. Structurile paradigmatice sunt structuri *in absentia* sau *apozitive*, iar cele sintagmatice, *in praesentia* sau *de combinare*, care schematic ar putea fi prezentate astfel: dacă A, atunci nu B, pentru cele paradigmatice, iar pentru cele sintagmatice, dacă A, atunci și B. Spre a exemplifica, e folosit un termen din sfera denumirilor de culori: *roșu*. Astfel, dacă găsim *roșu* în linia vorbirii, atunci acest *roșu* e interpretat prin raportare la o întreagă paradigmă, a numelor de culori, și deducem cu ușurință că ceea ce e *roșu* nu e nici *galben*, nici *verde*, nici *albastru* etc., chiar dacă acești termeni nu sunt menționați evident. Aceasta e un raport *in absentia*. Sau, de pildă, dacă luăm verbul *a treiera*, care înseamnă 'a separa seminţele de restul plantei (cu referire la *cereale*)', în limba română, știm că el poate apărea doar în combinație cu cuvântul *cereale*. *Cerealele sunt* cele care *se treieră*, fie că ne referim la *grâu, orz, ovăz* etc. Acesta e un raport de tip *in praesentia* sau o *combinare sintagmatică*. Structurile semantice paradigmatice pot fi, la rândul lor, primare și secundare. *Primar* înseamnă atunci când într-un raport o noțiune nu o implică pe cealaltă, în timp ce *secundar*, implică în definiție o altă noțiune (cf. Coseriu 1994: 87-88). De pildă, dacă cineva ne întreabă ce e un *stejar*, nu avem nevoie de *stejărel* pentru a-l defini, în schimb, dacă ar fi să explicăm ce e un *stejărel*, atunci implicit ar trebui să explicăm că „e un *stejar* mai mic". Există două structuri paradigmatice primare: câmpul și clasa, respectiv trei tipuri de structuri secundare, numite: modificare, dezvoltare și compoziție sau compunere (cea din urmă poate fi prolexematică sau lexematică). De asemenea, structurile sintagmatice sau solidaritățile lexicale sunt de trei tipuri: afinitate, selecție și implicație.

Autor al celei mai complete teorii asupra câmpurilor lexicale, pe care o susține cu argumente solide, E. Coseriu definește câmpul ca pe o „paradigmă care rezultă din împărțirea unei zone continui de semnificat lexical între mai multe lexeme, prin opoziții directe imediate." (Coseriu 1994: 88). De asemenea, E. Coseriu consideră câmpul lexical o structură lexematică paradigmatică primară. Prima teorie demnă de atenție despre *câmpul lexical*, inspirată de ideile humboldtiene și saussuriene despre limbă ca sistem, a fost formulată de Jost Trier și continuată mai apoi de Leo Weisgerber. Noutatea viziunii coseriene e dată de faptul că interesul nu se leagă de descrierea elementelor câmpului lexical, ci de tipurile de raporturi stabilite între ele, de identificarea trăsăturilor distinctive ce permit stabilirea opozițiilor de conținut. Trebuie avut în vedere însă și faptul că nu întregul lexic al unei limbi e structurabil în câmpuri lexicale, respectiv că unele câmpuri pot avea o structură neregulată. Sau că numărul de termeni dintr-un câmp poate fi variabil și că un câmp poate fi subordonat unui altuia. Preocupat de problematica pe care o implică conceptul de câmp lexical, Eugenio Coseriu îi va consacra acestuia o serie de studii, uneori revenind pentru a face unele precizări, mai ales atunci când fundamentul teoretic expus a fost perceput oarecum distorsionat.[3] Pentru a fi sigur de transparența teoriei sale asupra câmpului lexical, Eugenio Coseriu a făcut mai întâi câteva distincții fundamentale, care lămuresc cu adevărat statutul lexemului ca element al structurilor lexicale: distincția dintre lucruri și limbaj, dintre limbajul primar și metalimbaj,

[3] E vorba de următoarele studii: *Pour une sémantique diachronique structurale* (2001), cel dintâi studiu în care autorul simte nevoia să motiveze importanța aprofundării teoriei câmpului de până la el și să delimiteze obiectul investigațiilor sale - lexematica, *Les structures lexematiques* (1968), *Vers l'etude des structures lexicales* (1966), *Vers une typologie des champs lexicaux* (1976) ș.a.

dintre sincronie și diacronie, tehnică a discursului și discursul repetat, arhitectura limbii și structura limbii (*limbă istorică – limbă funcțională*), sistemul și norma limbii, raporturile de semnificare și raporturile de desemnare.

Pentru descrierea câmpului lexical, savantul adoptă concepte de bază ca: lexem, arhilexem și sem. Deci, elementul central al câmpului nu mai e cuvântul, ci lexemul, termen introdus de Coseriu, care reflectă conținutul semantic al unui cuvânt: „des significations lexicales, que nous appelons *lexemes*" (Coseriu 2001: 255). Unitatea ce corespunde întregului conținut al câmpului este un arhilexem, însă pentru că nu pentru toate seriile de cuvinte există un arhilexem, se consideră că arhilexemele sunt în același timp și lexeme (Coseriu 1992a: 38). Semul este trăsătura semantică distinctivă a lexemelor. În stabilirea tipologiei câmpurilor, lingvistul se folosește de patru criterii, pe lângă distincțiile deja amintite: 1. numărul de „dimensiuni"[4] relevate de opozițiile unui câmp; 2. modul în care se combină dimensiunile între ele în interiorul unui câmp; 3. tipul „ontic" de opoziții lexematice, adică tipul de raport cu realitatea lingvistică pe care o organizează; 4. tipul de raport (și de opoziții) între conținutul și expresia lexemelor, între semnificați și expresia lor (cf. Coseriu 1981a: 44). Astfel, după numărul de dimensiuni implicat de fiecare câmp, distinge între: câmpuri unidimensionale (cu o singură dimensiune, *simple, lineare*) și câmpuri pluridimensionale (cu mai mult de o dimensiune, *complexe*). În funcție de tipurile de opoziții ce le caracterizează, câmpurile unidimensionale includ trei subtipuri: antonimice – bazate pe *opoziții privative* de tipul X-non-X, bipolare (ex: fr. *petit-grande*, rom. *mic-mare*), graduale – constituite prin *opoziții graduale*: ele prezintă un arhilexem corespunzător dimensiunii și în interiorul acestui arhilexem, lexemele sunt aranjate în ordine corespunzătoare gradelor semnificate de substanța semantică în cauză (ex: fr. *froid-frais-tiede-chaud*, it. *freddo-fresco-tiepido-caldo*) și seriale – constituite din *opoziții multilaterale echipolente*; în aceste câmpuri nu vorbim nici de polaritate, nici de gradualitate, ci toți termenii au același nivel și statut logic (ex: *numele zilelor săptămânii, ale numelor de păsări, de pești*). Cele din urmă câmpuri, pot fi ordinale – opozițiile fiind de natură „relațională" sau non-ordinale – în care opozițiile sunt de natură „substantivală". Câmpurile ordinale sunt serii închise, lexemele fiind așezate într-o ordine fixă (ex: *numele lunilor anului*), pe când cele non-ordinale sunt serii deschise, neordonate, admițând noi lexeme (ex: *numele de păsări, pești, de arbori, de flori*) (ex*: plop, brad, stejar* etc). Câmpurile pluridimensionale pot fi bidimensionale (cu doar două dimensiuni), incluzând la rândul lor două subtipuri: corelative și non-corelative, respectiv multidimensionale (cu mai mult de două dimensiuni). Câmpurile multidimensionale vizează subtipurile: ierarhizante (dimensiunile se aplică succesiv) și selective (dimensiunile funcționează toate deodată). Câmpurile ierarhizante

[4] Eugenio Coseriu, *Către o tipologie a câmpurilor lexicale*, p. 45: „ Odimensiune este punctul de vedere sau criteriul unei opoziții date oarecare, adică în cazul unei opoziții lexematice, proprietatea semantică vizată de această opoziție: conținutul în raport cu care se stabilește și care, de altfel, există - în limba respectivă - numai în virtutea faptului că o opoziție se raportează la el, că este suportul implicit al unei distincții funcționale."; *idem*, p. 68: „dimensiunea nu e nici ceea ce e comun termenilor unei opoziții (baza de comparație): este ceea ce este comun diferențelor dintre acești termeni, adică trăsăturile lor distinctive." De exemplu, cum ar fi /tipul de coroană/ pentru *paradigma copacilor* sau /utilitatea/ în cazul *paradigmei arbuștilor*.

pot fi c o r e l a t i v e și n o n - c o r e l a t i v e , iar cele selective – s i m p l e (au un singur arhilexem) și c o m p u s e (implică mai multe arhilexeme care se întrepătrund).

În baza celor deja precizate, aplicând metoda a n a l i z e i s e m i c e , c â m p u l l e x i c o - s e m a n t i c a l n u m e l o r d e a r b o r i ar putea fi perceput ca un c â m p b i d i m e n s i o n a l (având două dimensiuni) n o n - c o r e l a t i v . În raport cu dimensiunile semantice definitorii și specifice, c â m p u l l e x i c o - s e m a n t i c a l n u m e l o r d e a r b o r i are în tradiția biblică românească următoarea configurație (a r b o r e fiind a r h i l e x e m u l întregului câmp):

1. Dimensiunea semantică «înălțime și grosime» are în subsidiar trei diviziuni: a. c o p a c i (reunind l e x e m e l e : *abanos, cedru, chiparos, mesteacăn, molid, paltin, platan, plop, salcâm, salcie, stejar, tufar, ulm*); b. p o m i (cu l e x e m e l e : *castan, finic, dud, măr, măslin, migdal, smochin*); c. a r b u ș t i (cu l e x e m e l e : *ienupăr, liliac, isop, mirt, merișor, rodiu, viță-de-vie*).

2. Dimensiunea semantică «(ne)cultivat pentru fruct» implică, la rândul ei, două diviziuni distincte: a. a r b o r i n e f r u c t i f e r i / n e c u l t i v a ț i și b. a r b o r i f r u c t i f e r i / c u l t i v a ț i . În interiorul fiecărei diviziuni se conturează alte două subdiviziuni: astfel, pentru prima diviziune, corespund subdiviziunile c o p a c i (*abanos, cedru, chiparos, mesteacăn, molid, paltin, platan, plop, salcâm, salcie, stejar, tufar, ulm*) și a r b u ș t i (*ienupăr, mirt, liliac, isop*) , iar pentru a doua, vorbim de subdiviziunile: p o m i (*castan, finic, dud, măr, măslin, migdal, smochin)* și a r b u ș t i (*merișor, rodiu, viță-de-vie*).

Faptul că unele cuvinte s-au regăsit în diferite paradigme, se justifică prin „modul în care dimensiunile, dacă într-un câmp există mai mult decât una, se combină între ele în interiorul câmpului” (Coseriu 1981a: 44). Întrucât în interiorul câmpului putem stabili, în prima secțiune, o p o z i ț i i g r a d u a l e , iar în a doua secțiune, o p o z i ț i i e c h i p o l e n t e , putem susține calitatea de c â m p n o n - c o r e l a t i v . Spre exemplificare, există o opoziție graduală în prima secțiune (*mesteacăn, măr, mirt etc.),* respectiv o opoziție echipolentă în a doua secțiune (*castan, finic, măslin, merișor, rodiu* etc.). Apoi, există *dimensiunile* în raport cu care se stabilesc opozițiile directe imediate între lexeme; la nivelul clasei paradigmatice a *copacilor* acestea sunt: /utilitate/, /factor orografic/, /frunze/, /ramuri/; sau /cultivar/, /fruct/, /mărime/ pentru paradigma *pomilor*, respectiv /cultivar/ și /utilitate/ pentru paradigma *arbuștilor*.[5]

Apoi, dacă avem în vedere faptul că o p o z i ț i i l e l e x e m a t i c e pot fi de două feluri – „o p o z i ț i i s u b s t a n t i v e ” și „o p o z i ț i i r e l a ț i o n a l e ”[6], putem face o diferențiere între c â m p u r i s u b s t a n t i v e și c â m p u r i r e l a ț i o n a l e . De pildă, noțiunea *arbore* e o *noțiune substantiv*, iar noțiuni ca *abanos, cedru/liliac, mirt* sunt *noțiuni relaționale. Câmpurile substantive* se întemeiază doar pe *opoziții substantive*, în timp ce *câmpurile relaționale* au la temelie *opoziții relaționale*. Așadar, *microcâmpul lexico-semantic al numelor de arbori* (*copaci, pomi, arbuști*) ar putea reprezenta un c â m p s u b s t a n t i v . Din punctul de vedere al r e g u l a r i t ă ț i i , *câmpul numelor de arbori* e un c â m p

[5] Aplicând modelul propus de Angela Bidu-Vrănceanu, cu privire la tipologia câmpurilor lexico-semantice, c â m p u l s e m a n t i c a l n u m e l o r d e a r b o r i este unul de tip p o l i p a r a d i g m a t i c n e o m o g e n , aspect pe care l-am demonstrat într-un articol aflat în curs de publicare în volumul colectiv al *Simpozionului Național «Explorări în tradiția biblică românească și europeană»*, desfășurat la Iași, în perioada 28-29 octombrie 2010.

[6] E.Coseriu, *Către o tipologie a câmpurilor lexicale*, p.59: „Sunt s u b s t a n t i v e opozițiile ai căror termeni sunt *noțiuni «substantive»*; sunt r e l a ț i o n a l e , opozițiile ai căror termeni sunt *noțiuni «relaționale».*”

neregulat întrucât baza cu care funcționează e mereu alta. În cadrul acestui câmp există și secvențe de regularitate, de exemplu în clasa paradigmatică a *pomilor* (a *arborilor fructiferi*) al căror nume e derivat din numele fructului: *măr, păr, castan, măslin, migdal, smochin*. Sub aspectul recursivității, E. Coseriu distinge între câmpuri continue (*omogene*) și câmpuri recursive (*omoloage*). În *câmpurile continue*, nu se poate vorbi de recursivitate, iar la nivelul celor *recursive*, aceiași termeni sunt reluați în cadrul mai multor distincții. De pildă, datorită utilității în domenii variate, unele *nume de plante* pot figura în cadrul diferitelor distincții. Recursivitatea e proprie mai ales anumitor nomenclaturi (de exemplu, *numele de plante*), dar se regăsește și în lexicul de bază. În limba română, exemplul oferit pentru un câmp tipic recursiv e cel al *numelor de rudenie*.

Alături de câmpul lexical, o structură lexicală de tip paradigmatic primar e și clasa lexicală, definită de Eugenio Coseriu drept „o altă clasificare directă a realității, independentă de clasificarea în câmpuri, anume o clasificare în cadrul unei categorii verbale (= de vorbire) de fiecare dată sau în cadrul unei clase deja delimitate într-o categorie verbală." (Coseriu 1994: 88-89). Altfel spus, clasa e o reuniune de lexeme determinate de un clasem, de o trăsătură semantică distinctivă. Termenul de clasem, propus de B.Pottier (cf. Coseriu 1966: 212), e perceput în studiile coseriene ca o trăsătură distinctivă ce funcționează într-o întreagă categorie verbală, independent de câmpul lexical (Coseriu 1992b: 48-50). Identitatea claselor e remarcată doar în anumite combinaţii gramaticale sau lexicale, clasa reunind lexeme care permit aceleași îmbinări de ordin lexical sau gramatical. Apoi, trebuie să putem disocia între clase determinante și clase determinate. Clasele determinante sunt caracterizate prin claseme, în timp ce acelea determinate se fundamentează pe trăsături distinctive de tipul 'ce țin de clasa X'. Astfel, de pildă, *spic – floare* aparțin claselor determinate prin trăsăturile distinctive /pentru cereale/, /pentru pomi/, ca denumind o inflorescență.

O ultimă observație de sorginte coseriană (Coseriu 1992b: 48-50) pe care ne propunem să o facem e legată de disocierea claselor lexicale de câmpurile lexicale. Între cele două structuri paradigmatice primare se pot institui trei tipuri de raporturi. Astfel, câmpul poate aparține în totalitate unei clase. De exemplu, *măslin, migdal, smochin, măr, dud, finic, castan* constituie un câmp aparținător clasei „pomi". O altă situație conturată e cea în care câmpul se situează la confluența a două clase. E cazul verbelor *a lăstări* și *a încolți,* incluse în același câmp, dar diferențiate clasematic. De lăstărit *lăstăresc* doar *copăceii*, iar verbul *a încolţi* se foloseşte cu referire la *plante*, în general, (exceptând *copăceii*). Și o ultimă situație e cea în care vorbim de un lexem situat la intersecția a două clase, dar de această dată indiferent la diferența clasematică, mai ales că permite folosirea lui în oricare dintre cele două clase. E cazul lui *a înflori* care se folosește atât pentru *flori*, cât și pentru *pomi*.

Modificarea, dezvoltarea și compunerea (compoziția) sunt structuri paradigmatice secundare. Privite ca procedee interne de formare a cuvintelor, ele corespund unei „gramaticalizări"a vocabularului (Coseriu 1981b: 36). Altfel spus, scopul transformării unui termen primar, a unui lexem, este acela de a-l reda matricei lexicale căreia îi aparține prin originile sale. Lexemele formate prin modificare aparțin întotdeauna aceleiași categorii gramaticale pe care o au lexemele modificate, ce au constituit baza modificării. De exemplu: *grâne - grânare, mărăcine - mărăciniş, papură – păpuriş* etc. Despre lexemele formate prin dezvoltare, în schimb, putem spune că ele au altă categorie gramaticală decât lexemele de bază (de pildă, *rădăcină - a dezrădăcina*; *verde* -

verdeață etc.). Și, în sfârșit, compunerea asociază două elemente. În funcție de natura unităților componente, compunerea e prolexematică sau lexematică. În situația în care una dintre unități e de natură pronominală, adică un prolexem, atunci spune despre compunere că e prolexematică (de exemplu, *pronominal+a secera→secerător*), iar dacă în cazul ambelor unități vorbim de lexeme, compunerea e numită ca fiind lexematică (germ. *Korb* 'coș'+*Papier* 'hârtie'→*Papierkorb* 'coș de hârtie' sau, în limba română*: pom+viață→pomul vieții* 'măr'; *ierburi+amare→ierburi amare* 'păpădie' ș.a.).

Printre structurile lexicale sintagmatice cunoscute și ca „solidarități lexicale", ca asocieri lexicale impuse de o limbă dată, alături de selecție și implicație, Eugenio Coseriu situează și afinitatea. În oricare dintre tipurile acestea de solidaritate lexicală, poate fi identificat un termen determinant și unul determinat. Astfel, în accepție coseriană, în afinitate, „clasa lexemelor determinante apare ca trăsătură diferențială în lexemele determinate" (Coseriu 1992a: 42). Prin urmare, afinitatea poate fi înțeleasă ca o relație de tip sintagmatic în care, dintre cele două unități lexicale implicate, una e supraordonată celeilalte (e cazul verbelor *a se mărita – a se însura*). În ce privește selecția, unde „arhilexemul lexemelor determinante apare ca trăsătură diferențială în lexemele determinate"(Coseriu 1992a: 42). În limba română, o situație corespunzătoare e cea a verbului *a secera* care e folosit doar pentru *cereale* (*grâu, orz, ovăz* etc.). În sfârșit, în implicație, „întregul lexem determinant servește drept caracteristică semantică pentru lexemul determinat" (Coseriu 1992a: 42). Așadar, cei doi termeni vizați, de această dată, se presupun reciproc: cum de altfel se întâmplă în cazul adjectivului *coroiat,* care selectează exclusiv substantivul *nas,* sau *roib,* exclusiv pentru substantivul *cal.*

IV. Concluzii

Prezentul material, construit, în principal, pe o dimensiune teoretică, menită să ne edifice asupra elementelor și principiilor lexicologiei coseriene, are ca suport numele de plante identificate în textele circumscrise tradiției biblice românești. Din rațiuni de spațiu și pe motiv că teza de doctorat alocă un spațiu mai extins acestei cercetări, noi ne-am oprit atenția numai asupra câmpului lexico-gramatical al numelor de arbori, susținând caracterul său bidimensional non-corelativ, complex. Având în vedere densitatea informației teoretice, dar și stadiul incipient în care ne aflăm cu acest câmp lexico-semantic, în absența unor informații riguroase căutate în dicționare și în *Atlasul botanic,* materialul nostru e doar o propunere de abordare a acestui câmp, care, la rândul său, va constitui parte integrantă a macrocâmpului lexico-semantic al numelor de plante. Avem certitudinea că, prin organizarea cuvintelor în câmpuri, relațiile de sens devin mai transparente, identificându-se totodată arealul lingvistic de circulație a unor termeni. Ar fi de dorit, dar și de maximă importanță ca, din toate demersurile întreprinse, să se valorifice rezultatele analizei semice în dicționarele ce se vor realiza în viitor.

Bibliografie

A. Dicţionare

DEX = *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.

DEXI = *Dicționarul explicativ ilustrat al limbii române*, coord. șt. Eugenia Dima, Editura ARC, București, 2007.

DLR = *Dicționarul limbii române*, serie nouă, Academia Română, București, 1965 şi urm. (au apărut tomurile corespunzătoare literelor *M, N, O, P, R, S, Ş, T, U, X, Y, Z*).

MDA = *Mic dicționar academic*, vol. I (*A – Me*) și vol. II (*Mi – Z*), Editura Gold, București, 2010.

B. Literatură de specialitate

Coseriu 1966 = Eugenio Coseriu, *Structure lexicale et enseignement du vocabulaire* (rapport), în „Actes du premier coloque international de linguistique appliquée", Nancy, 1966, p. 175-217.

Coseriu 1981a = Eugenio Coseriu, *Către o tipologie a câmpurilor lexicale*, Traducere de Maria Iliescu, în „Lingvistica modernă în texte", Maria Iliescu, Lucia Wald (coord.), TUB, București, p.39-77 (ed. I în „Cahiers de Lexicologie", 27 (= 1975, 2,1976, p.30-51)).

Coseriu 1981b = Eugenio Coseriu, *Studiul funcţional al vocabularului, Lexematica*, Traducere de Maria Iliescu, în „ Lingvistica modernă în texte", Maria Iliescu, Lucia Wald (coord.), TUB, Bucureşti, 1981, p. 34-77.

Coseriu 1992a = Eugenio Coseriu, *Solidarităţi lexicale*, Traducere de N. Roievschi, în „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", nr. 5 (143), Chişinău, 1992, p. 37-52.

Coseriu 1992b = Eugenio Coseriu, *Structurile lexematice*, Traducere de Silviu Berejan, în „Revista de lingvistică și știință literară", nr. 6 (144), noiembrie – decembrie 1992, p.41-53.

Coseriu 1994 = Eugenio Coseriu, *Prelegeri şi conferinţe*, (1992-1993), supliment al „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. XXXIII, Iaşi, 1994.

Coseriu 2000 = Eugeniu Coșeriu, *Lecții de lingvistică generală*, Traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga, Editura ARC, 2000.

Coseriu 2001 = Eugenio Coseriu, *Pour une sémantique diachronique* , Traducere de Elena Slave, în Lucia Wald/Elena Slave (coord.), *Antologie de semantică*, CMUB, București, 1976, p.242-324 (ed. I, 1964).

Coseriu 2009 = Eugenio Coseriu, *Omul și limbajul său*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2009.

Munteanu 2005 = Eugen Munteanu, *Introducere în lingvistică*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Saussure 1998 = Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, ediție critică de Tullio De Mauro, Traducere și cuvânt înainte de Irina Izverna Tarabac, Editura Polirom, Iași – București, 1998 (ed. I, 1916).

Schaff 1966 = Adam Schaff, *Introducere în semantică*, traducere din polonă, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966.

Șerban – Evseev 1978 = V. Șerban, Ivan Evseev, *Vocabularul românesc contemporan* (schiță de sistem), Editura Facla, Timișoara, 1978.

Acknowledgements: This work was supported by the the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646].

UNITĂŢILE LEXICALE ÎN CONTEXTUL SOCIOCULTURAL

Drd. Tatiana KONONOVA
Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chişinău, Republica Moldova

Scopul acestui articol este de a analiza unităţile lingvistice, al căror sens demonstrează o corespondenţă totală, parţială sau lipsa corespondenţei în limbile studiate. Cercetarea noastră arată că unităţile lingvistice specificate facilitează, într-o mare măsură, dezvoltarea competenţei socio-culturale a studenţlor.

Cuvinte-cheie: *unitate lexicală, context sociocultural, deprindere lexicală*

Ne-am propus drept scop al articolului respectiv investigarea unităţilor lexicale, care se manifestă diferenţiat în procesul funcţionării constituentului sociocultural al deprinderii lexicale de vorbire orală.

În disertaţia sa „Formarea competenţei socioculturale în procesul învăţării vorbirii orale alolingve (şcoală cu studierea aprofundată a limbilor străine)” Guseva A.V. deosebeşte 3 grupe de lexic ce ţine de domeniul civilizaţiei:

- lexic, ce poartă o anumită încărcătură socioculturală, pe care instruitul o identifică cu fenomenele culturii materne;
- lexic, sensul căruia instruitul îl presupune, dar nu-l înţelege exact (inclusiv denumirile anumitor realii socioculturale ale ţării, limba căreia este studiată);
- lexic, sensul căruia nu-l poate stabili, deoarece nu cunoaşte fenomenul sociocultural desemnat de acest lexic. [2]

Unităţile lexicale enumerate, după cum se menţionează în teză, formează la instruiţi abilităţi de înfruntare a dificultăţilor legate de îmbogăţirea vocabularului ce poartă încărcătura socioculturală de bază. Autorul susţine că o dificultate relativă o constituie una sau cîteva caracteristici ale unităţii lexicale, cum ar fi: formele fonetico-grafice şi gramaticale, volumul semnificaţiilor, variantele de utilizare (îmbinarea).

De asemenea, cercetătorii menţionează că dificultatea relativă a unităţii lexicale creşte sau descreşte în funcţie de faptul cît de apropiate sînt semnificaţiile în limba maternă şi cea studiată în planul conţinutului sociocultural. După cum arată cercetările în problema respectivă, în acest plan se constată o corespundere deplină, parţială şi lipsa corespunderii. (L.S.Barhudarov, 1980).

Referitor la corelaţia limbilor germană şi rusă pot fi menţionate anumite legităţi ale apariţiei acestor corespunderi. Asemenea noţiuni corelative sînt unităţile lexicale care au un singur sens:

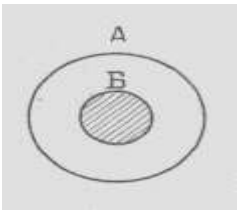
- nume proprii, denumiri geografice: *Heine*- Heine, *München*- München, *Stockholm*- Stockholm, *Bayern*- Bayern, *Hermann Hesse*- Hermann Hesse, *Angela Merkel*- Angela Merkel;
- cuvinte aparte (termeni ştiinţifici şi tehnici): z.B.: *aus dem Bereich Linguistik* (Valenzgrammatik- *gramatica valenţei*, Numerus- *numărul*, Kasus- *cazul*, Textlinguistik- *lingvistica textului*, Kulturbarriere- *barieră culturală*, Intertextualität- *intertextualitate*, Textsorte- *genul textului*); *aus dem Bereich Medizin* (die Perikarditis-

pericardită, Miokardinfarkt- *atac de cord*, der Thorax- *coşul pieptului*, die Antiphlogistik- *medicament antiinflamator*, die Kontraktion- *contracţie)*; *aus dem Bereich Wirtschaft* (der Konsument- *consumator*, die Massenproduktion- *producţie de larg consum*, Standardisierung- *standartizare*, der Produzent- *producător*); *aus dem Bereich Umwelt* (Ressourcen- *resurse*, Abgaskatalysator- *catalizatorul gazelor de eşapament*);

- cuvinte apropiate semantic celor două categorii precedente: der Januar- *ianuarie*, der Montag- *luni*, Million- *milion*;

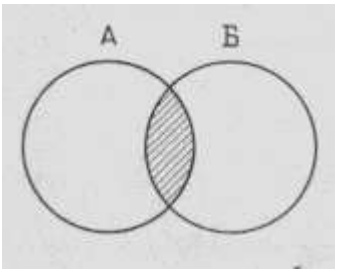
Coincidenţa/corespunderea parţială, în cazul cînd unui cuvînt rusesc îi corespund 2 sau mai multe cuvinte în germană şi viceversa, se întîlneşte mai des la nivel interlingvistic. La asemenea unităţi lexicale se referă fenomenele „includerii" şi „intersectării" ("включение" и "пересечение"). (L.S.Barhudarov, 1980). [1]

Prin **includere** înţelegem relaţia dintre două unităţi a două limbi în care volumul semnificaţiilor într-o limbă e mai mare decît în alta. De exemplu, cuvîntul rusesc *мера* şi cuvîntul german *Maß* au semnificaţiile: 1) unitate de măsură *(мера длины*- măsură de lungime*, мера веса*- măsură de greutate*)*; 2) Limită în care are loc ceva (*знать меру*- a şti măsura*, чувство меры*- simţul măsurii*)*. În limba rusă cuvîntul *мера* mai înseamnă şi 1) Mijloc de realizare a ceva, măsură (*меры предосторожности*- măsuri de precauţie*, решительные меры*- măsuri decisive*, принять меры*- a lua măsuri) 2) Unitate populară rusă de măsură a corpurilor pulverulente (*мера овса*- o baniţă de ovăz). Schematic **includerea** poate fi reprezentată în felul următor: [1]



în care А- cuvîntul dintr-o limbă, Б- cuvîntul din altă limbă; partea haşurată reprezintă coincidenţa semnificaţiilor ambelor cuvinte.

În cazul **intersectării** are loc o coincidenţă parţială a semnificaţiilor, cînd volumul semnificaţiilor cuvîntului concret dintr-o limbă nu poate fi total inclus în volumul semnificaţiilor acestui cuvînt în altă limbă. [1]. Cuvîntul rusesc *степень* şi cuvîntul german *Grad* au semnificaţii comune în următoarele cazuri: 1) măsură, nivel comparativ *(степень зрелости*- nivel de maturitate*, степень подготовленности*- nivel de pregătire*)* 2) grad, rang, titlu *(ученая степень доктора наук- titlu ştiinţific de doctor în ştiinţe)*. [3], [4]. În limba rusă cuvîntul *степень* mai are semnificaţiile: 1) grad, treaptă *(Диплом третьей степени- diplomă de categoria a treia)* 2) în matematică: număr (sau valoare), care rezultă prin înmulţirea unui număr (valori) cu sine însuşi. 3) în matematică: acelaşi lucru pe care îl indică gradul în gramatică: gradul de comparţie (al adjectivelor). [3]. În limba germană cuvîntul *Grad* mai înseamnă 1) unitate de măsură a temperaturii (20 G. Celsius, 25 Grad Wärme, Kälte). 2) măsura longitutinii şi a latitudinii (geogr.) (*der Ort liegt auf dem 51. G. nördlicher, südlicher Breite).* [4]. Asemenea fel de relaţii între cuvintele a două limbi pot fi reprezentate în felul următor:



[1]

Fenomenele includerii şi intersectării, după cum menţionează L.S.Barhudarov, confirmă proprietatea limbii de a reflecta cultura unei societăţi şi relaţiile din interiorul ei. Limba reflectă distincţiile în obiceiurile şi tradiţiile sociale şi istorice ale poporului, purtătorului limbii. Această stare de lucruri explică în plan extralingvistic deosebirile semantice ale unităţilor lexicale în diferite limbi.

Necorespunderea deplină are loc în cazul lipsei posibilităţii de substituire adecvată a unităţii lexicale alolingve cu analogul din limba maternă. În acest caz este vorba despre realii, lexic nonechivalent, conţinutul căruia se transmite cu ajutorul substitutelor lexicale/transformaţiilor. Lipsa posibilităţii de substituire adecvată cel mai des se observă în cazul funcţionării:

- numelor proprii *(Arminius der Cherusker, Theodor Fontane, Gudrun, Otto von Bismarck, Anne-Sophie Mutter, Hildegard Behrens, Joseph Vilsmaier, Franka Potente)*; [5], [6], [7];
- denumirilor geografice şi a altor denumiri ce nu au corespondenţă în alte limbi. (L.S.Barhudarov, 1980) *(Aachen, der Schwarzwald, Allgäuer Alpen, der Bodensee, Helgoland, Sylt, der Rheingau, der Chiemsee, Chemnitz)*; [5], [6], [7];
- unităţilor lexicale ce desemnează fenomene, obiecte şi noţiuni inexistente în cultura maternă- diverse fenomene din lumea materială şi spirituală, obiecte de uz naţional, instituţii politice şi sociale, noţiuni spaţiale şi temporale specifice perceperii poporului din ţara limbii studiate. *(die Berlinale, das Alamodewesen, die Jugendherberge, die Gaststätte, die Dachkammer, die Schutzpolizei, der Ampelmann, das Martinshorn, die Mietspreisbindung, das Abendland, die Lederhose, der Muttertag, die Kirmes;* [4]. [5], [6].

În încheiere trebuie să menţionăm că unităţile lexicale cercetate deseori sînt dificile pentru traducere, de aceea conţinutul lor semantic necesită un comentariu special în plan sociocultural. După cum demonstrează cercetările noastre, pentru multe din asemenea fenomene sînt stabilite corespondenţe pe calea împrumutului sau transmiterea sensului lor cu ajutorul cuvintelor din limba maternă. În plan metodic, în procesul asimilării unei limbi străine, lexicul care se manifestă diferenţiat este relevant pentru acumularea competenţei socioculturale, deoarece tocmai ea serveşte atingerii scopurilor didactice şi comunicative, întrucît oferă instruiţilor cunoştinţe cu caracter geografic, social-politic, cultural-istoric şi de viaţă socială.

Bibliografie:

Бархударов Л. С., *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода),* Москва, «Межд. Отношения», 1975,240 стр.
Гусева А.В., *Формирование социокультурной компетенции в процессе обучения устному иноязычному общению (школа с углубленным изучением иностранного языка «французский язык»),* дисс. канд. пед. наук, Москва, 2002, 237 стр.
Ожегов С.И., *Словарь русского языка,* Москва, «Русский язык», 1984, 815 стр.
DEX, *Dicţionarul explicativ al limbii romane*, Bucureşti, univers enciclopedic, 1998.
Duden, *Deutsches Universalwörterbuch,* Mannheim, Dudenverlag, 2001, 1892 S.
Frankfurter Allgemeine (Zeitung), 2008/2009
Süddeutsche Zeitung, 2008/2009

MOMENTUL RADU TEMPEA ÎN TRADIȚIA GRAMATICALĂ A SECOLULUI AL XVIII- LEA

Drd. Andreea DRIȘCU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași

Lucrarea își propune să surprindă un istoric al gramaticilor românești din secolul al XVIII-lea, insistând asupra comparației dintre Gramatica lui Radu Tempea (1797) cu cele mai importante lucrări care au precedat-o (gramaticile lui Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, Samuil Micu și Gh. Șincai și a lui Ienăchiță Văcărescu). Analiza va urmări contextul în care au apărut lucrările în discuție, precum și compararea unor aspecte de ordin morfologic, sintactic și mai cu seamă lexical, în vederea conturării specificului fiecăreia și a elementelor de originalitate proprii lor.

Cuvinte-cheie: *gramatică, morfologie, sintaxă, lexic*

Gramatica este ,,o artă cunoscută și un lucru bun și iscusit" [1]

Cunoașterea limbii române literare nu poate ignora contextul în care au apărut primele lucrări cu caracter normativ, trecerea în revistă a celor mai importante dintre acestea, precum și realizarea unor comparații între ele fiind nu numai utilă, ci și indicată pentru descoperirea resurselor limbii din primele ei epoci de formare, dar și a măsurilor de normare și cultivare întreprinse de cărturarii vremii. Secolul al XVIII- lea este o perioadă în care limba nu mai îndeplinește doar funcția ei de bază, aceea de comunicare, ci capătă valori expresive[2], o perioadă în care româna devine limbă oficială, folosită în cancelariile domnești, dar și limbă de cult pentru biserică, o perioadă în care se dezvoltă învățământul și activitatea tipografică, fapte care se constituie în premise pentru scrierea, tipărirea și difuzarea cărții în Principatele Române. Limba română începe să capete autoritate, ieșind, treptat de sub influența culturii slavone (prin eforturile lui Radu Greceanu, Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir și Antim Ivireanul, cărturari care și-au desfășurat activitatea din secolul al XVII- lea până la începutul celui următor). Eliberarea de sub dominația culturii slavone nu s-a realizat brusc, aceasta furnizând în continuare principalele modele livrești care au orientat, în bună măsură, redactarea scrierilor din această perioadă. Raportarea la aceste modele s-a realizat, fie prin traducere, fie prin preluare și adaptare, sub forma calchierii. În plus, alfabetul în care a continuat să se scrie, timp de mai bine de un secol, a fost cel chirilic.

Orientarea cărturarilor vremii asupra surselor slavone, grecești și latine este justificabilă, în contextul absenței unei tradiții solide a scrisului în limba română, a unor modele proprii, a unei terminologii autohtone și a unei experiențe de construire a culturii naționale. Imitarea unor modele de prestigiu este specifică, de altfel, oricărei culturi incipiente, așa cum arată și D. Macrea, într- o lucrare din 1959 [3]: ,,Știința gramaticală a lumii

---

[1] Ivireanu, Antim, (Text slavon în) *Gramatica slavonească*, Snagov, 1697, CRV 109, f. I^{r} ; traducerea românească după BRV, I, p. 353 apud Gheție, Ion și Chivu, Gheorghe (coord.), *Contribuții la istoria limbii române literare. Secolul al XVIII- lea (1688- 1780)*, Cluj- Napoca, 2000, p. 49.
[2] Nicolescu, Aurel, *Școala Ardeleană și limba română*, București, 1971.
[3] Macrea, D. , *Lingviști și filologi români*, București, 1959, p. 10- 11.

medievale, dezvoltată de necesitățile scolasticii, s-a bazat în întregime pe cea din antichitate. Schemele gramaticii latine și grecești au fost descrise și analizate secole întregi, încât ele au servit, prin caracterul logic al structurii acestor limbi, de model autoritar pe baza căruia s-au alcătuit primele gramatici descriptive ale diferitelor limbi naționale, fără să se țină în general seama de particularitățile specifice ale acestora. Această situație s-a oglindit și în istoria elaborării gramaticii limbii române, care a fost alcătuită mai întâi după modelul gramaticilor slavone și apoi al celor ale latinei. Abia treptat, prin observarea faptelor concrete de limbă, s-au putut alcătui gramatici descriptive științifice ale limbilor moderne, emacipate de schema gramaticilor grecești și latine."

Deși preocupările pentru exprimarea îngrijită sunt vechi, fiind sesizate încă din scrierile cronicarilor, lipsa unor instrumente propriu-zise de cultivare și normare a limbii, precum și presiunea culturilor (și, implicit, a îndreptarelor acestora) de prestigiu, au făcut ca multă vreme scrierea în limba română să se producă în absența unei norme unitare. Normele gramaticilor din această perioadă sunt cele ale limbilor după care se copia. Acestea ofereau gramaticienilor români modele de organizare a unei lucrări de specialitate, de tratare a conținutului științific, de analiză a faptelor de limbă și de terminologie. În acest context, lucrările elaborate sunt private de originalitate, absența unei tradiții gramaticale proprii determinând necesitatea de a ajusta gramatici străine după specificul celei românești.

De multe ori, primii grămătici ai limbii noastre au fost aspru criticați din cauza lipsei de originalitate a lucrărilor lor. Se recunoaște, totuși, efortul acestora de descriere și analiză a faptelor de limbă și, mai ales, de creare de termeni prin care să le desemneze. Meritul acestora devine mai evident dacă se iau în considerare și alte aspecte. Unul dintre ele este reprezentat de insuficienta tradiție lingvistică românească, de absența unor preocupări sistematice de cultivare a limbii care să determine existența lingvisticii ca știință. Aceste aspecte îl determină pe Iorgu Iordan să plaseze începutul activității lingvistice românești în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea când apar manifestări conștiente, intenționate de normare a limbii și de descoperire a originii ei. [4] Lipsei de scrieri de factură lingvistică i se subordonează inexistența în limba română a unor lucrări cu caracter didactic întrucât „Până în secolul al XVIII –lea nu se poate vorbi despre o literatură didactică propriu- zisă". [5] Abia acum apar primele manuale cu un conținut destul de rudimentar, numite bucoavne sau bucvare.

Un alt aspect care evidențiază meritele celor care și-au propus pentru prima dată să redacteze lucrări normative este faptul că la acea dată nu exista o instituție care să coordoneze demersurile de cultivare a limbii; de aceea acțiunile primilor grămătici erau sporadice și izolate. O politică lingvistică de organizare se manifestă odată cu activitatea Școlii Ardelene, ai cărei reprezentanți văd în redactarea de gramatici și dicționare o formă de a demonstra originea latină a limbii române și un mijloc de dobândire de drepturi politice și sociale pentru românii din Transilvania. De aceea, scrierea unei lucrări de gramatică a fost, până la latiniști, o inițiativă plină de curaj.

Pe lângă descrierea contextului în care apar primele gramatici românești este utilă o trecere în revistă a lucrărilor de acest gen care s-au păstrat, fie ca manuscrise, fie tipărite, până la *Gramatica românească* a lui Ion Heliade Rădulescu (1828). Luarea ca reper a acestei scrieri nu este întâmplătoare întrucât ea este considerată „prima gramatică descriptivă și

[4] Cf. Iordan, Iorgu (coord.), *Istoria lingvisticii românești*, București, 1978.
[5] Gheție, Ion și Chivu, Gheorghe, op. cit., Cluj- Napoca, 2000, p.55.

normativă a limbii române” [6], impunându-se în istoria lingvisticii românești prin utilizarea unei terminologii moderne, bazate pe împrumuturi din limbile romanice, și mai puțin pe calcuri, dar și printr-un sistem ortografic simplificat, Ion Heliade Rădulescu fiind promotor al alfabetului de tranziție. Aceste caracteristici îi determină pe cei care au studiat istoria gramaticii românești (Romulus Ionașcu [7], Iorgu Iordan [8], Mariana Costinescu [9], Geanina Cristina Butnariuc [10], Mihaela Marcu [11]) să fixeze anul 1828 ca reper important în evoluția studiului gramaticii la noi.

Pentru realizarea unui istoric al lucrărilor de gramatică apărute până în 1828 am urmărit o parte din textele propriu- zise (gramaticile lui Eustatievici Brașoveanul, Ienăchiță Văcărescu, Samuil Micu și Gh. Șincai, Radu Tempea, Constantin Diaconovici Loga și Ion Heliade Rădulescu), dar și studiile care s-au ocupat de cercetarea lor (lucrarea Geaninei Butnariuc și a lui Aurel Nicolescu).

Cele mai vechi scrieri în care apar preocupări de gramatică sunt datate încă din secolul al XVII-lea, fiind traduceri din gramatici slavone, grecești și latinești. Nefiind proprii limbii noastre, acestea au fost numite ,,prime încercări de gramatică românească.” [12] Cele mai multe dintre aceste traduceri sunt inspirate din gramatica lui Meletie Smotrițki, apărută în 1619. Una dintre ele este *Gramatica slavonească* a lui Antim Ivireanul care, bazându-se pe lucrarea lui Smotrițki, a fost punct de pornire pentru gramaticile lui Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, a ieromonahului Macarie și a lui Ienăchiță Văcărescu. [13] Se consideră că cea mai veche încercare de gramatică românească este *Tâlcuirea sau arătarea gramaticii slavonești*, a învățătorului Staicu de la Școala din Târgoviște. Concepută ca un manual, lucrarea în discuție este o traducere a gramaticii lui Smotrițki, care, însă ,,nu a urmărit să explice sistemul gramatical al limbii române, ci prin intermediul limbii materne să explice sistemul gramatical al unei limbi străine (slavona), din necesități didactice, nu lingvistice.” [14] De aceea nu poate fi considerat o gramatică românească.

Alte încercări modeste de gramatică românească sunt unele ,,traduceri fragmentare din gramatica lui Meletie Smotrițki sau din alte gramatici străine, unele realizate chiar pe paginile gramaticilor originale, în exemplarele care au circulat la noi în țară.” [15] În aceeași categorie se încadrează și lucrarea lui Dimitrie Cantemir *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae*. Deși nu sunt gramatici propriu-zise, acestea au meritul de a fi inițiat folosirea primei terminologii gramaticale românești.

Autorul primei gramatici complete [16] a limbii române este considerat a fi Dimitrie Eustatievici Brașoveanul (1757) care folosește sursele specifice vremii: slavone- gramatica lui Meletie Smotrițki; grecești- gramaticile lui Lascaris și Antonios Catiforos și latinești- lucrarea

---

[6] Macrea, D., *Studii de lingvistică română*, București, 1970, p. 136 apud Butnariuc, Geanina Cristina, *Istoria gramaticii românești*, București, 2006, p.136.

[7] vezi Ionașcu, Romulus, *Gramaticii români. Tractat istoric despre evoluțiunea studiului gramaticei limbei române dela 1757 până astăzi*, Iași, 1914.

[8] vezi Iordan, Iorgu (coord.), *op. cit.* , 1978 și Iordan, Iorgu, *Scurt istoric al principalelor lucrări de gramatică românească* în ,,Limbă și literatură”, vol. al II- lea, 1956, p. 163- 197.

[9] vezi Costinescu, Mariana, *Normele limbii literare în gramaticile românești*, București, 1979.

[10] vezi Butnariuc, Geanina Cristina, *op. cit.*, București, 2006.

[11] vezi Marcu, Mihaela, *Evoluția terminologiei gramaticale românești în perioada 1757- 1877*, Craiova, 2005.

[12] Butnariuc, Geanina Cristina, *op. cit.*, București, 2006, p. 6.

[13] Cf. Gheție, Ion și Chivu, Gheorghe, *op. cit.*, Cluj- Napoca, 2000, p. 49.

[14] Butnariuc, Geanina Cristina, *op. cit.*, București, 2006, p. 7.

[15] Idem, ibidem, p.9- 10.

[16] Idem, Ibidem, p. 14.

lui Gregorius Molnár. Chiar dacă este o gramatică completă, lucrarea lui Eustatievici Braşoveanul nu se bucură de originalitate, depăşind totuşi încercările anterioare prin faptul că adaptează ideile preluate din surse la specificul limbii noastre, îmbogăţindu-le cu exemple. [17] Meritele lucrării lui Dimitrie Eustatievici Braşoveanul devin mai evidente dacă se subliniază dificultăţile pe care acesta le-a întâmpinat, atât în ceea ce priveşte conţinutul, cât şi forma: „Dificultăţile de conţinut au apărut în determinarea regulilor gramaticale proprii limbii noastre, autorul depărtându-se în acest scop de gramaticile avute ca model. Dificultăţile de formă au vizat terminologia. Eustatievici a adaptat la limba noastră terminologia de specialitate, traducând din latină (...) Alături de numeroasele calcuri lingvistice şi perifraze, care îngreunează considerabil lectura gramaticii sale, Eustatievici a folosit, însă şi multe neologisme, mai ales de provenienţă neogreacă şi latină, acolo unde nu a putut calchia.''[18]

Asemănătoare cu gramatica lui Eustatievici în privința surselor folosite (slavone, latinești și grecești) este lucrarea arhimandritului Macarie, al cărei an de redactare nu este bine delimitat (Romulus Ionașcu fixează apariția gramaticii în discuție după 1757, în timp ce Mariana Costinescu consideră că ea a apărut în 1772). Utilizând numeroase calcuri şi perifraze care fac ca stilul gramaticii să fie greoi şi uneori obscur, lucrarea arhimandritului Macarie, intitulată *Gramatica lui Macarie: s'au scris la condică*, ilustrează, ca şi cea a lui Dimitrie Eustatievici Braşoveanul, trăsăturile limbii române literare de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Atât gramatica lui Eustatievici Braşoveanul, cât și cea a arhimandritului Macarie folosesc o terminologie hibridă, bazată atât pe calcuri, cât și pe împrumuturi, caracteristică ce se va păstra la majoritatea grămăticilor din această perioadă.

Secolul al XVIII-lea consemnează, apoi o serie de gramatici românești scrise în limba latină. Prima din această categorie este Gramatica de la Kalocsa (1770), numită *Institutiones linguae valachicae*. Fiind vorba despre un text nedatat, nelocalizat și nesemnat, cercetarea lui a prezentat numeroase dificultăți, însă meritul său constă în faptul că este pentru prima dată când limba română este studiată din perspectiva originii sale latine.

Secolul al XVIII-lea cunoaște și o perioadă fructuoasă sub aspectul redactării de gramatici (cu caracter științific sau elaborate în scop didactic) și lexicoane, pe fondul manifestării în cultura română a unei mișcări ideologice numite iluminism. Inițiată în Ardeal, în contextul unirii a unei părți din români cu Biserica Catolică, iluminismul a pătruns treptat și în Moldova și Țara Românească. Deși a fost gândit ca o formă de apropiere a românilor de catolicism, iluminismul s-a dovedit a fi un mijloc prin care tinerii plecați la studii și-au dat seama de originea latină a limbii române și au căutat să o demonstreze prin întocmirea de lucrări normative. Afirmarea originii nobile a limbii și poporului român constituia posibilitatea de câștigare de drepturi pentru românii aflați sub ocupație austro-ungară. Sarcina scrierii de gramatici este asumată acum mai ales de clerici, acestora fiindu-le mult mai ușor să călătorească la Viena, unde tinerii erau instruiți în limba latină.

Prima lucrare de o însemnătate capitală pentru acțiunea Școlii Ardelene, dar și pentru cultura română în genere este apariția, în 1780 la Viena a gramaticii *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, redactată de Samuil Micu și Gh. Șincai. De altfel, intervalul 1780-1828 este considerat de către cercetători ca fiind începutul perioadei de modernizare. Importanța gramaticii lui Micu- Șincai este susținută de cei mai mulți lingviști, acesta fiind

[17] Cf. Gheție, Ion și Chivu, Gheorghe, op. cit., Cluj- Napoca, 2000, p. 59- 60.
[18] Butnariuc, Geanina Cristina, *op. cit.*, București, 2006, p. 20.

considerată ,,prima gramatică adevărată a limbii noastre.” [19] În articolul menționat, prima lucrare de gramatică analizată de către Iorgu Iordan este cea a lui Micu- Șincai, cele anterioare având o valoare mult prea modestă: ,,Dacă trecem cu vederea, ca fiind simple imitații ale unor modele slavone și grecești, două gramatici, cele mai vechi, rămase până astăzi în manuscris, alcătuite una la 1757, de către Dimitrie Eustatie Brașoveanul, cealaltă ceva mai târziu, de către arhimandritul Macarie, urmează să socotim drept prima gramatică adevărată a limbii noastre pe aceea a lui Samuil Micu, apărută la Viena în 1780.” [20]

Pentru scrierea gramaticii lor, Samuil Micu și Gh. Șincai au ales limba latină din mai multe motive: mai întâi pentru că era forma cea mai sigură de evidențiere a originii latine a limbii noastre, apoi pentru că latina era limbă științifică internațională, ceea ce permitea cercetătorilor străini să cunoască limba română. Un alt motiv era reprezentat de faptul că structura morfologică și sintactică a limbii latine fusese deja studiată, iar terminologia gramaticală în limba latină era deja creată. De aceea, Micu și Șincai nu au întâmpinat aceleași probleme pe care le-au avut primii grămătici, care au fost nevoiți să fie făuritori de terminologie gramaticală. În plus, folosirea limbii latine impunea scrierea cu grafeme latinești, acesta fiind o altă formă de demonstrare a apropierii între limba română și cea latină. Scrierea cu caractere latinești, precum și folosirea de termeni de origine latină (spre deosebire de lucrările anterioare când nomenclatura slavonă făcea de multe ori greoaie înțelegerea textului) sunt semne clare de modernitate.

Ceea ce se reproșează gramaticii lui Micu- Șincai este faptul că autorii au preluat alfabetul limbii latine, ignorând faptul că în limba română existau unele sunete care nu aveau corespondent grafic latinesc. De aceea, soluția adoptată nu a fost aceea de creare de grafeme care să noteze modul de pronunțare românesc, ci forțarea corpului fonetic al cuvintelor românești după grafemele latine. Rezultatul s-a concretizat în ceea ce a fost numit sistem etimologic de notare a sunetelor românești. Mircea Zdrenghea, editorul gramaticii lui Micu și Șincai [21] arată faptul că, deși propun un sistem de scriere etimologizant, cei doi gramaticieni fac distincție între sunet și literă: ,,Autorii și-au dat seama că s-ar putea ca unii dintre cei care vor folosi gramatica să citească cuvintele așa cum sunt scrise (greșeală care se mai face și astăzi, uneori), și de aceea ei, după ce scriu cuvintele potrivit regulilor fixate, indică prin *citește*, cum trebuie pronunțate. Am ținut să subliniem aceasta, căci astfel se vede clar că ei numai în scris apropiau cuvintele românești de origine latină de cele latinești, dar că doreau ca ele să fie pronunțate potrivit uzului.” [22]

Totuşi *Gramatica* lui Samuil Micu are meritul de a fi propus primele reguli fonetice din limba română, atrăgând, totodată, atenţia străinilor asupra poporului nostru. Importanţa *Elementelor* lui Micu este surprinsă de către Iorgu Iordan : ,,Cu toate lipsurile ei, gramatica lui Micu trebuie socotită ca o realizare vrednică de atenţie, şi nu numai pentru vremea în care a apărut. Pe lângă faptul că este prima gramatică tipărită a limbii noastre, ea are meritul de a fi servit multor străini, cunoscători ai limbii latine să înveţe româneşte şi mai ales să-şi dea seama de originea latină a limbii noastre.’’ [23] În plus, ea a deschis calea spre elaborarea altor lucrări de acest tip. Iată o listă a lucrărilor de gramatică apărute în perioada Școlii Ardelene,

[19] Iordan, Iorgu, *Scurt istoric...*, 1956, p. 163.
[20] Idem, ibidem.
[21] Micu, Samuil şi Şincai, Gheorghe, *Elementa linguae daco- romanae sive valachicae*, studiu introductiv, traducerea textelor şi note de Mircea Zdrenghea, Cluj- Napoca, 1980.
[22] Idem, ibidem, p. XII.
[23] Iordan, Iorgu, *Scurt istoric...*, 1956, p.165.

reprodusă după Aurel Nicolescu, *Școala Ardeleană și limba română*, Editura Științifică, București, 1971 și Romulus Ionașcu, *Gramaticii români. Tractat istoric despre evoluținea studiului gramaticei limbei române dela 1757 până astăzi*, Iași, Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefaniu & Co., 1914:

1780- Samuil Micu și Gh. Șincai, *Elementa linguae daco- romanae sive valachicae*.

1783-Gh. Șincai, *A.B.C. sau Alphavit pentru folosul și procopseala școalelor celor normalicești a neamului românească*.

1783-Gh. Șincai, *Prima principia latinae gramatices quae ad usum scholarum valachico- nationalium*.

1785- Ion Budai- Deleanu, *Îndreptătoriu al învățăturilor întru a formari și pe tinerii școlari sau Carte trebuincioasă pentru dascăli*.

1788-Ioan Molnar- Piuariu, *Deutsch- walachische Sprachlehre,* Viena.

1797-Radu Tempea, *Gramatică românească*, Sibiu.

1799- Paul Iorgovici, *Observații de limbă românească*, Buda.

1805- Samuil Micu și Gh. Șincai, *Elementa linguae daco- romanae sive valachicae*.

1810- *Gramatica* lui A. Marki.

1812- Petru Maior, *Dissertație pentru începutul limbei românești* și *Dissertație pentru literatura cea veche a românilor*, Buda.

1812- Ion Budai- Deleanu, *Fundamenta grammaticis linguae romaenicae seu ita dictae valachicae usui tam domesticorum quam extraneorum accomodata*.

1813- D. Țichindeal, *Arătare despre starea acestor noao scolasticești instituturi ale nației românești, sârbești și grecești*, Buda.

1815- Mihai Boiagi, *Gramatică macedo- vlahă*, Viena.

1816- Ion Budai- Deleanu, *Temeiurile gramaticii românești*; *Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii românești*.

1819-Petru Maior, *Dialog pentru începutul limbii române între un nepot și un unchi*, Buda.

1821- *Gramatica* lui Andreas Clemans.

1822-Constantin Diaconovici- Loga, *Gramatica românească pentru îndreptarea tinerilor*, Buda.

1826- Alexi Ioan, *Gramatica daco- romana sive Valachica*, Viena.

Abundența de lucrări au creat premisele scrierii de gramatici folosindu-se mai puțini termeni slavoni, obținuți prin calc, în favoarea cuvintelor de origine latină. Cu alte cuvinte, se observă progrese importante în privința dezvoltării terminologiei gramaticale românești. De altfel, se consideră că acesta este unul dintre meritele activității Școlii Ardelene în domeniul gramaticii: „Meritul cărturarilor ardeleni (...) constă în faptul că au intuit calea de formare a termenilor gramaticali din limba română. Terminologia gramaticii românești care este latină prin structură și organizare nu putea fi obținută decât prin preluarea termenilor latinești și adaptarea acestora la specificul gramaticii românești.” [24]

Dacă autorii de gramatici românești scrise în limba latină au avut avantajul preluării din această limbă a termenilor folosiți pentru desemnarea realităților gramaticale, cei care au scris cu caractere chirilice au avut o sarcină mult mai grea. Utilizarea alfabetului chirilic era încă un fenomen obișnuit în epocă, deși se simțea desprinderea de influența culturii slavone și orientarea spre împrumuturile romanice. Mai mult decât atât, se impunea folosirea acestui

[24] Nicolescu, Aurel, *op. cit.*, 1971, p. 125.

sistem de notare grafică, întrucât grafia latină era prea puțin cunoscută, iar redactarea gramaticilor avea un rol didactic preponderent, fiind concepute pentru învățarea limbii române în școli. Efortul de creare și de folosire a instrumentelor lexicale pentru primii gramaticieni a fost sesizat și de către Lazăr Șăineanu, care, analizând gramatica lui Ienăchiță Văcărescu, justifică orientarea acestuia asupra termenilor slavoni și italieni: „scriind prima gramatică românească [tipărită în limba română], autorul avu să întâmpine din capul locului o mare dificultate: nomenclatura științifică." [25] Șăineanu include activitatea lui Văcărescu, alături de cea a lui Golescu și Heliade în așa- numita „direcțiune munteană" manifestată ca fiind „mai originală, croită de pe firea însăș a limbei și prin aceasta de un caracter mai sciințific." [26]

Lucrarea lui Văcărescu, numită *Observații sau băgări de seamă asupra regulelor și orânduielelor gramaticii românești* (și tipărită în 1787 la Râmnic și Viena) are mai multe surse de inspirație. Ca și Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, el se inspiră din gramatica lui Antonio Catiforos, ceea ce face ca în a doua parte a lucrării sale să predomine termenii greceși. O altă sursă este gramatica lui Girolamo Gigli, de unde preia nomenclatura italiană. Se observă și influența modelelor slavone asupra lucrării sale. Sursele gramaticii lui Văcărescu au fost studiate în lucrarea Geaninei Butnariuc [27], autoare care observă folosirea concomitentă de termeni împrumutați cu traducerea lor. Aceeași autoare arată faptul că lucrarea lui Văcărescu este mai puțin cunoscută întrucât a fost pusă în umbră de apariția gramaticilor reprezentanților Școlii Ardelene. Gramatica lui Ienăchiță Văcărescu se apropie mai mult de specificul cărților scrise cu scop practic, având un mod de a scrie mai puțin savant, caracterizat prin oralitate. Cercetătorii Ștefan Munteanu și Vasile Țâra [28] apropie modul de a scrie a lui Ienăchiță Văcărescu de aspectul limbii vorbite, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Această caracteristică va fi preluată, mai târziu, de gramatica lui Radu Tempea (1797).

Sfârșitul de secol XVIII este marcat în cultura română de apariția la Sibiu, în 1797 a gramaticii scrise de către Radu Tempea. Lucrarea, ce are ca titlu *Gramatica românească, alcătuită de Radu Tempea, directorul școalelor neunite naționalicești prin marele prințipat al Ardealului. Cu slobozenia celor mai mari,* a cunoscut o răspândire destul de restrânsă, fiind folosită pentru învățarea limbii române în școlile din Sibiu și Brașov. Apărută în contextul desfășurării activității Școlii Ardelene, este firească orientarea lui Radu Tempea asupra lucrărilor esențiale redactate de corifeii săi, în primul rând asupra *Elementelor* lui Micu-Șincai. De altfel, lucrarea învățaților ardeleni reprezintă sursa principală care organizează, mai mult ca structură decât ca terminologie, gramatica lui Tempea. Alături de aceasta, scrierea lui Tempea este influențată și de *Observațiile* lui Ienăchiță Văcărescu, de manualul lui Ioan Piuariu Molnar, dar și de *Gramatica limbii latine* (publicată cu titlul *Prima principia latinae gramatices ad usum scholarum valachico nationalium*) a lui Gh. Șincai.

Raportarea la atât de multe surse a fost unul dintre motivele care au făcut ca specialiștii să considere lucrarea în discuție ca fiind prea „puțin originală." [29] Trebuie

[25] Șăineanu, Lazăr, *Istoria filologiei românești*, București, 1895, p. 95 apud Marcu, Mihaela, op. cit., Craiova, 2005.
[26] Idem, ibidem, p. 91.
[27] Butnariuc, Geanina Cristina, *op. cit*., București, 2006, p. 67.
[28] Munteanu, Ștefan și Țâra, Vasile, *Istoria limbii române literare*, București, 1983, p. 158 apud Marcu Mihaela, op. cit., Craiova, 2005.
[29] Iorga, N., *Istoria literaturii române*, vol III, partea I, București, 1933, p. 295, apud Mușlea, Candid, *O dinastie de preoți și protopopi. Radu Tempea. Șase generații de preoți și protopopi din aceeași familie,* Institutul de Arte Grafice Astra, Brașov, 1939.

evidențiate, însă meritele ei. Importanța lucrării lui Tempea reiese mai întâi din faptul că protopopul sibian își scria lucrarea în absența unei tradiții gramaticale românești solide. Mai mult decât atât, redactarea de lucrări în limba latină luase o amploare destul de mare, ceea ce făcea ca acestea să nu constituie un sprijin teoretic și terminologic real. Trebuie amintită, în acest sens, și autoritatea pe care o căpătase activitatea Școlii Ardelene și presiunea pe care o exercita asupra lucrărilor similare apărute ulterior. Apoi, trebuie evidențiat faptul că, deși Radu Tempea scrie în același demers de apropiere a limbii române de latină, este conștient de exagerările predecesorilor săi și manifestă un latinism moderat. În acest sens, lucrarea lui înregistrează un număr destul de mare de calcuri (căci în privința terminologiei, Tempea se situează în tradiția mai vechilor grămătici, orientându- se asupra modelelor slavone curente încă în epocă).

Un alt argument care să sprijine importanța gramaticii lui Tempea este faptul că este o lucrare accesibilă ca nivel de înțelegere, fiind folosită pentru lucrul practic în școli. Accesibilitatea este dată de folosirea alfabetului chirilic, cunoscut mai mult decât cel latin, dar și de prezența în scriere a impresiei de limbă vorbită, această caracteristică fiind dobândită sub influența gramaticii lui Văcărescu. În acest sens, N. Iorga nota: ,,E întâia oară când într-o carte pentru oricine, într-o carte tipărită cu cirilice, într-o carte de școală, limba românească e corectată în sens latin. Aceasta e principala originalitate a gramaticii, altfel puțin originale a directorului neunit Radu Tempea. Cât drum făcuseră Broșovenii către noua îndreptare a spiritului dela gramatica dascălului Eustatievici până la gramatica dascălului Tempea. ” [30] Precizarea lui Iorga (,,limba românească e corectată în sens latin”) este esențială pentru definirea specificului acestei lucrări. Tempea era conștient de faptul că limba română provine din cea latină și că descrierea faptelor de limbă așa cum o făcuseră înaintea lui Micu și Șincai era cea corectă. În felul acesta Tempea corectează ,,în sens latin” limba română. El nu putea folosi, însă și termenii pe care predecesorii săi i-au utilizat, întrucât erau în limba latină. Ceea ce face Tempea este să transpună în limba română termenii latinești din *Elementa*, așa cum arată și G. Istrate: ,,Conducându-se după Micu- Șincai, în ale căror *Elemente* el nu întâlnea decât terminologia cu care operau latinii, Tempea n-a făcut, în cele mai multe cazuri, decât să o transpună pe aceasta în limba română.” [31] Pentru a face mai evidentă apropierea limbii române de latină și pentru a facilita cunoașterea limbii latine (,,fiindcă la fieștecare parte și cap al acestei gramatici, am adăogat și terminurile latinești, ca când ar începe orice român a învăța limba latinească mai bine și mai cu lesnire să potă pricepe, și învăța” [32]), Tempea traduce fiecare termen folosit în limba latină (traducerea este notată în paranteză, de fiecare dată când este folosit un termen nou). Acest procedeu este interpretat de către G. Istrate, mai întâi ca pe o formă de apropiere de *Elementele* lui Micu, apoi ca pe un act de nesiguranță de utilizare a limbii române într-un domeniu relativ nou explorat. [33] În acest sens, el folosește metatermeni precum *syllabă*, *diftongus*, *partițippium*, *gerundia*. Transpunerea termenilor din latină în română, notați cu grafie chirilică, face ca gramatica lui Tempea să fie considerată ,,prima gramatică latinizantă scrisă în limba română.” [34]

[30] Idem, ibidem.
[31] Istrate, G., *Gramatica lui Radu Tempea*, în Analele științifice ale Universității ,,Alexandru Ioan Cuza” din Iași (Serie Nouă), secțiunea III, tomul VI, anul 1960, p. 9.
[32] Tempea, Radu, *Gramatica românească*, 1797, p. 5.
[33] Istrate, G., *op. cit.*, p. 14.
[34] Butnariuc, Geanina Cristina, *op. cit*., 2006, p. 81.

Influența latinistă din partea gramaticii lui Micu se îmbină cu cea a limbii vorbite preluată de la Văcărescu, ceea ce îl situează pe Tempea pe o poziție intermediară între cei doi predecesori ai săi. [35] G. Istrate, cercetătorul care s-a ocupat îndeaproape de lucrarea în discuție, explică apropierea de limbă vorbită tot prin absența mijloacelor necesare elaborării unei gramatici: „Din moment ce terminologia în limba națională era atât de săracă și, în același timp, exclusiv de nuanță cărturărească, cel puțin în domeniul nostru, elementele populare apar doar în scrisul autorului, în categoria unor exemple pentru care n-a găsit material în gramaticile anterioare.” [36]

În absența modelelor proprii, orientarea spre gramaticile străine impune caracteristici în privința modului de analiză a faptelor de limbă, dar mai ales asupra terminologiei. Acest lucru este valabil în cazul tuturor gramaticilor. Specifice lucrărilor elaborate în această perioadă sunt atât împrumuturile (din nomenclatura limbilor care le servesc drept model), cât mai ales calcurile lexicale. Fiind structuri create după termeni folosiți în alte limbi, calcurile reflectă mai mult tipicul limbilor după care se copiază. Exemple precum *întâmplare* („caz”), *singuratec* („singular”), *multoratec* („plural”), *nume starnice* („substantive”) sunt calcuri folosite de gramaticienii secolului al XVIII-lea pentru a desemna realitățile gramaticale. Nefiind proprii limbii noastre, calcurile îngreunează înțelegerea textului; de aceea, se consideră că împrumuturile (mai cu seamă cele din limbile romanice) prezintă un dublu avantaj: ușurează comprehensiunea și stau la baza circulației internaționale a metatermenilor gramaticali.

Dificultățile de conținut și de formă cu care s-au confruntat primii gramaticieni rezultă din curajul lor de a folosi limba română într-un domeniu necesar cultivării și normării limbii, însă relativ nou. Cu toate neajunsurile lor, primele gramatici ale limbii române reflectă preocupările cărturarilor vremii de a cunoaște resorturile limbii, de a o face înțeleasă în școli, dar și de a o pune în legătură cu originea ei, limba latină.

Bibliografie:

Butnariuc, Geanina Cristina, *Istoria gramaticii românești*, București, 2006.

Eustatievici Brașoveanul, Dimitrie, *Gramatica rumânească. Prima gramatică a limbii române*, Ediție, studiu introductiv și glosar de N. A. Ursu, Editura Științifică, București, 1969.

Gheție, Ion și Chivu, Gheorghe, *Contribuții la istoria limbii române literare. Secolul al XVIII-lea (1688- 1780),* Editura Clusium, Cluj- Napoca, 2000.

Ionașcu, Romulus, *Gramaticii români. Tractat istoric despre evoluțiunea studiului gramaticei limbei române dela 1757 până astăzi*, Iași, Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefaniu & Co., 1914.

Iordan, Iorgu (coord.), *Istoria lingvisticii românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

Iordan, Iorgu, *Scurt istoric al principalelor lucrări de gramatică românească*, în „Limbă și literatură”, vol II, 1956, p.163- 197.

Istrate, G., *Gramatica lui Radu Tempea*, în Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași (serie nouă), secțiunea III, tomul VI, anul 1960.

[35] Istrate, G., *op. cit.*, 1960, p. 14.
[36] Idem, ibidem, p. 15.

8.Macrea, D., *Lingviști și filologi români*, Editura Științifică, București, 1959.
Marcu, Mihaela, *Evoluția terminologiei gramaticale românești în perioada 1757- 1877*, Editura Universitaria, Craiova, 2005.
Micu, Samuil și Șincai, Gheorghe, *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, Studiu introductiv, traducerea textelor și note de Mircea Zdrenghea, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1980.
Mușlea, C. Candid, *O dinastie de preoți și protopopi. Radu Tempea. Șase generații de preoți și protopopi din aceeași familie*, Institutul de Arte Grafice „Astra", Brașov, 1939.
Nicolescu, Aurel, *Școala Ardeleană și limba română*, Editura Științifică, București, 1971.
Tempea, Radu, *Gramatica limbii române*, Sibiu, 1797.
Tempea, Radu, *Istoria sfintei besereci a Șcheilor Brașovului*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, indice de nume, glosar și note de Octavian Șchiau și Livia Bot, Editura pentru Literatură, 1969.

Cercetările au fost finanțate din Fondul Social European de către Autoritatea de Management pentru Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342]

TOPONIME DIN VALEA SUPERIOARĂ A PUTNEI VRÂNCENE

Drd. Tamara Daniela MOCANCA
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

„De Vrancea nu poate vorbi oricine, oricând şi oriunde. Întocmai ca preotul care se îmbracă cu veşminte deosebite când se apropie de altar, aşa s-ar cuveni să se pregătească cel care vrea să vă spună măcar vreo două vorbe despre bătrâna Vrance, stâlpul cel vechi al ţării, mai vechi decât Ţara Românească şi Moldova."[1]

Izvorând din inima Ţării Vrancei râul Putna este situat în locul unde odinioară se întâlneau cele trei provincii româneşti, Moldova, Ţara Românească şi Transilvania, iar aşezările din Ţara Vrancei, pe care Putna o străbate, sunt mai vechi decât legenda Tudorei Vrâncioaia şi a celor şapte fii ai săi, cele mai multe fiind vechi sate răzeşeşti, aşezate pe culmile subcarpatice şi depresionare ale Munţilor Vrancei, constituite ca urmare a împărţirii munţilor şi moşiei Vrancei, altele sunt de dată mai recentă, înfiinţate prin roirea din vechile aşezări.

Ca modalităţi de realizare a toponimelor se remarcă derivarea, care, în toponimie, urmează aceleaşi legi de formare a cuvintelor ca şi în lexicul comun: Făgetu, Brădetu,etc. Un alt mijloc de creare a toponimelor din Valea Superioară a Putnei vrâncene este compunerea, fie prin parataxă: Vetreşti-Herăstrău, Carşocheşti-Corăbiţa, fie prin subordonare: Podu Nărujei, Podu Şchiopului, Valea Sării etc.

Teritoriul din bazinul hidrografic al Putnei şi afluenţilor săi, prin structura, clima şi bogăţia sa naturală a oferit condiţii favorabile pentru desfăşurarea vieţii omului încă din neolitic. Formele de organizare primitivă ale devălmăşiei locale, izolarea regiunii de centrele aglomerate, bogăţia pădurilor şi a păşunilor, masivele de sare întâlnite la tot pasul precum şi faptul că regiunea reprezenta, din timpuri străvechi, locul de convergenţă a unui important număr de turme transhumante venite din Transilvania, toţi aceşti factori conferă unicitate acestei zone. Considerată din cele mai vechi timpuri un loc sigur şi ferit de primejdii, zona bazinului Putnei era văzută ca un loc în care lumea putea să trăiască la adăpost şi în mare siguranţă.

În urma cercetării categoriilor de nume topice şi a aplicării noilor metode şi principii de studiere, s-au observat circumstanţele în care au apărut şi determinanţii socio-istorici, economici şi culturali ce au influenţat în diferite perioade de timp realizarea toponimelor şi evoluţia acestora. Evoluţia sistemului toponimic s-a făcut în strânsă legătură cu nivelul de dezvoltare a societăţii, cu modul de existenţă a locuitorilor, raporturile dintre oameni, dintre om şi natura înconjurătoare.

Reprezentând totalitatea numelor de locuri şi localităţi dintr-o ţară sau regiune, toponimia a urmat îndeaproape schimbările ce au avut loc în domenii ale activităţii umane. Ramură a lingvisticii, ea studiază originea, semnificaţia iniţială, originea şi evoluţia numelor topice.

În plan lingvistic, toponimia prezintă un deosebit interes teoretic şi aplicativ-practic, contribuind la elucidarea unor probleme de lingvistică generală (teoria semnului lingvistic, lexicologie, semasiologie, onomasiologie), la soluţionarea unor probleme de istoria limbii,

[1] Mehedinţi, Simion, *Conferinţa rostită la 26 iulie* 1935 în vol. *La ceas de taină,* Editura Terra, Focşani, 2001,p.26

dialectologie, etimologie etc. Pentru celelalte ramuri ale ştiinţei toponimia prezintă interes pentru că diverse momente din viaţa unei comunităţi – istorice, sociale, economice, politice, psihologice etc. s-au reflectat permanent şi definitiv, în nomenclatura topică a unei ţări sau regiuni. Făcând o analiză a toponimiei din bazinul superior al Bârladului, Mircea Ciubotaru afirma: „*Sporul demografic si fragmentarea proprietăţii iniţiale (obşteşti si apoi feudale), devenită răzeasească în cele mai multe moşii - matcă încă din veacul al XV-lea, au consecinţe sociografice prin puternica antropizare a teritoriului, si toponimice, prin crearea unui bogat inventar de nume de locuri. Dealurile împădurite vor fi defrişate si vor primi nume de persoane (proprietari) în defavoarea oronimiei de origine entopică, afluenţi mărunţi, ascunşi prin păduri seculare, vor fi denumiţi ca repere si hotare în spaţiul devenit agricol sau în parchete sub regimul silvic modern.*"[2]

Prezentând un interes deosebit pentru domeniul lingvistic, toponimia „*seamănă cu epocile trecute ale unei limbi fixate în texte, deoarece conservă stări lingvistice care au dispărut cu vremea"* [3]aceasta dacă ne referim la apelativele ce s-au transformat în nume de locuri, obţinând astfel o stabilitate care le împiedică să dispară. În ceea ce priveşte toponimele străine, care nu au existat în limba noastră sub nicio formă, acestea demonstrează prezenţa populaţiei străine, din limba căreia fac parte, pe teritoriile unde au fost descoperite. Alături de aceste nume de locuri, este de aşteptat ca limba să se fi îmbogăţit şi cu alţi termeni din limbile respective. În acelaşi timp, toponimia oferă informaţii despre schimbările fonetice care nu întotdeauna respectă regulile la care s-au supus celelalte cuvinte.

Cele mai multe localităţi aflate în *Valea Superioară a Putnei* sunt vechi sate răzeşeşti, aşezate pe culmile subcarpatice şi depresionare ale *Munţilor Vrancei*, constituite ca urmare a împărţirii munţilor şi moşiei Vrancei în lungul proces evolutiv, în strânsă legătură cu trăsăturile reliefului şi cu factorii economici. Altele sunt de dată mai recentă, înfiinţate prin roirea din vechile aşezări. Din „Condica Liuzilor" publicată de Petre Poni rezultă că „în 1817 erau în Vrancea 15 sate", în Catagrafia Cnejei Moldovei din 1831 sunt date 25 de sate, iar în Catagrafia Moldovei din 1870 „sunt precizate 20 de sate".[4] Alături de numele râului *Putna*, pe harta Moldovei a lui Dimitrie Cantemir, tipărită în 1737, în Olanda, apar numele a 11 sate, scrise într-o grafie foarte asemănătoare celei actuale: Bârsesty –Bîrseşti, Byzantia – Vizantea, Calimach – Căliman, Cococary, Colacul- Colacu, Cucuyeczy, Negrilesty - Negrileşti, Paulesty - Păuleşti, Poiana, Spineşti.

Pe lângă numele de locuri înregistrate oficial, zona văii râului Putna se remarcă, printr-o mare bogăţie toponimică, lucru explicabil prin necesitatea oamenilor de a da nume locurilor din jurul lor, în special nume de munţi, vârfuri muntoase, dealuri, păduri, văi, pâraie, izvoare, poieni, ogoare sau alte locuri pe care oamenii le străbat şi pe care le cunosc din vechime. Unele denumiri s-au pierdut, altele s-au schimbat deoarece nu mai corespundeau realităţilor geografice.

Din punct de vedere semantic, multe toponime amintesc de natura terenului: *Arsuri, Izlazuri, Curătura, Curmătură, Chiul (Tisarului, Giurgiului, Zboini Negre etc.), Muncei, Poiana, Poduri.* Alte toponime indică felul vegetaţiei: *Brădetu, Făgetu, Mătăcina, Paltin,*

---

[2] Frăţilă, Vasile, – recenzie: Mircea Ciubotaru, *Oronimia si hidronimia din bazinul superior al Bârladului*, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2001, p. 218.

[3] Iordan, I., *Op. cit.*, p. 8

[4] Rădulescu, N.Al., *Vrancea geografia fizică şi umană*, *Societatea regală română de geografie*, Bucureşti, 1937, pag.126

Pietrosul, sau o caracteristică a terenului: *Valea Neagră, Muşa Mică, Zboina Frumoasă, Valea Rea, Hârtopul Mare.*

Ca modalităţi de realizare a toponimelor se remarcă derivarea, care, în toponimie, urmează aceleaşi legi de formare a cuvintelor ca şi în lexicul comun, ba, după cum se susţine adesea, procedeul derivării nici nu are loc pe teren onimic, ci pe cel al apelativelor, de unde noile creaţii lexicale sunt preluate gata: *Făget(u)<făget, Brădet(u)<brădet.*

Cele mai multe oiconime s-au format prin derivare de la antroponime. Sufixele cele mai productive sunt: sufixul colectivităţii *–eşti* ce denumeşte pe cei dintr-o comunitate*: Bârseşti* (de la *Bârsan*)*, Bodeşti* (de la *Bodea*)*, Negrileşti* (de la *Negrilă*)*, Nistoreşti* (de la *Nistor)* *Păuleşti* (de la *Paul*)*, Româneşti* (de la *Românul*)*, Vetreşti* (de la *Vatră*)*.* Alte sufixe derivative care creează toponime în Valea Superioară a Putnei vrâncene sunt: *-ari:* Bâtcari (de la *Bâtcă),* *Chiricari* (de la *Chirică), Ghebari* (de la *Gheba), Păvălari* (de la *Pavel), Rebegari* (de la *Rebegea); - ani: Vâlcani, Tojani(i).*

Puţine la număr sunt oiconimele create prin compunere, fie prin parataxă: *Vetreşti-Herăstrău, Carşocheşti-Corăbiţa;* fie prin subordonare: *Podu Năruje*i, *Podu Şchiopului, Valea Sării etc.* Abundenţa creaţiilor compuse se vădeşte însă la nivelul oronimelor: *Muşa Mare, Muşa Mică, Piatra Secuiului, Dealul Carpenului, Dealul Lăstunii, Valea Mărului etc.*

Aşa cum observa şi Gheorghe Moldoveanu [5] în cartea despre toponimele din Valea Milcovului, cel de-al doilea râu important al Vrancei, cele mai numeroase toponime create prin compunere au în componenţă entopici, cei mai întâlniţi fiind: *vale, râu, pârâu, poiană, vârf,câmp, lac, plai, pisc etc.: Plaiul Munteorului, Poienile Sării, Valea Boului, Valea Lapoşului, Câmpul Nerejului etc.*

Am procedat la analiza toponimelor, mai ales a oiconimelor din *Valea Superioară a Putnei*, începând cu localităţile cele mai apropiate de izvoarele râului, oprindu-mă la confluenţa *Putnei* cu râul *Zăbala*, pe teritoriul comunei *Valea Sării*.

Graniţă cu judeţul Covasna, comuna *Tulnici*, cu satele *Greşu, Lepşa, Coza* şi *Tulnici* este situată la poalele munţilor Vrancei, *Greşu* fiind prima localitate străbătută de apele *Putnei*. Comuna Tulnici este atestată documentar în anul 1466. Se poate spune că nimic din ceea ce este vrâncean nu este străin Tulniciului, tot aşa cum tot ceea ce este tulnicean poartă pecetea specificului vrâncean. Oiconimul *Tulnici* are ca temă *tulnicul- „vechi instrument muzical popular de suflat, în formă de tub conic, lung de aproximativ 2 m, făcut din lemn sau din coajă de tei, bucium”*(Cf. *Noului dicţionar al limbii române)*. Specific regiunilor muntoase, obiceiul de a confecţiona tulnice nu se mai păstrează acum în localitate.

Considerat de I. Iordan ca făcând parte dintre toponimele ce evocă natura terenului pe care este situată localitatea, numele satului *Greşu* ar putea proveni de la *gresă – „gresie”.*

Lepşa, sat al comunei *Tulnici*, are ca temă a numelui, conform opiniei lui I. Iordan slavul *lĕpŭ – „frumos, drăguţ”*, regăsit şi în toponimul slovac *Lêpi Dob, Lêpi Vrh,* croatul *Lepoglava, Lepa Ves.* Alături de *Lepşa* apar şi *Lepşa Mare, Fundul Lepşei, Piscul Lepşei* şi numele pârâului *Lepşuleţul.* Citat de I. Iordan, N. Drăgan, în lucrarea *Numele proprii cu sufixul –şa,* Cluj, 1933, p.33, consideră că numele *Lepşa* ar putea avea ca temă antroponimul *Lepa.* Alte posibile etimologii ar putea fi *lĕpŭ* care, în vechea bulgară, însemna „*cleiu, clisă”,* antroponimul maghiar *Lepes,* sau chiar onomatopeicul *lepşi – „a bate, a face lip! cu o*

[5] Moldoveanu, Gheorghe, *Nume de locuri din Valea Milcovului,* Editura „Neuron”, Focşani, 1996, p. 26

palmă”. Gh.Bogaci în Arh. XLVI, p.278[6] explică originea toponimelor *Lepşa* şi *Lipşea* prin ucraineanul *lipšyj – „mai bun”*.

În *Valea Superioară a Putnei*, toponimul *Coza* denumeşte satul aflat jumătate pe apa râului *Putna*, jumătate pe pârâul *Coza*, pârâul ce a dat şi numele satului, un munte şi un platou montan pe unde ciobanii vrânceni merg cu turmele, având posibilitatea de a trece munţii în Transilvania. Alte locuri aflate în hotarul satului poartă nume compuse de la Coza: Gura *Cozii, Piciorul Cozii.* În ceea ce priveşte originea toponimul *Coza* sau *Cozia* cu derivatele *Cozianul, Cozieni, Cozla* acestea ar avea ca temă slav. *koza -„capră”*. Despre *Coza* vrânceană, aceasta ar avea ca provenienţă turc. *koz – „nucă”* intrat prin filieră cumană, lucru care s-ar datora stăpânirii cumane în zonă. O dovadă ar putea fi existenţa unui episcopat al cumanilor în partea de sud a Moldovei.

Comuna *Bârseşti,* ce are în componenţă două sate *Bârseşti* şi *Topeşti,* este situată în depresiunea Vrancei, pe colinele râului Putna. Satul *Bârseşti*, dispus în trepte are două părţi. Partea de jos care se află chiar în lunca Putnei se numeşte „*În Prund”* iar cea de-a doua treaptă a satului este aşezată pe podul de terasă de 40-50 m şi cuprinde cea mai mare parte a construcţiilor gospodăreşti. În vestul satului, pe dealul Dumbrava s-au descoperit urme aparţinând tracilor şi sciţilor, demonstrând vechimea aşezărilor din această zonă. Numele localităţii ar putea fi un derivat de la antroponimul *Bârsan,* la fel ca *Bârsana, Bârsăneşti, Bârseasca, Bârsoieni* care au aceeaşi temă.

Cel de-al doilea sat, *Topeşti* este aşezat tot pe terasele Putnei iar numele său ar putea avea ca temă slav. *topiti - „a cufunda (în apă)”, „a topi”* , proces specific topirii cânepii cultivată în trecut în depresiune şi folosită, alături de lână, la confecţionarea îmbrăcămintei.

Numele localităţii *Negrileşti* apare pentru prima dată menţionat, într-un act de vânzare, din 3 mai 1585. Satul, constituind în prezent comună, cuprinde mai multa cătune, nedelimitate între ele, ceea ce-i conferă unitate.
Toponimul *Negrileşti* care denumeşte satul şi, în acelaşi timp comuna, are ca temă antroponimul *Negrilă,* derivat de la *negru.* Aşa cum spune şi legenda, numele celor şapte sate întemeiate de feciorii Babei Vrâncioaia dau primit numele întemeietorilor.

Satul ce poartă astăzi numele *Vrâncioaia* apare pentru prima dată menţionat în secolul al XV-lea, împreună cu *Păuleşti, Năruja, Spineşti.* Numindu-se la început *Văsui,* comuna *Vrâncioaia*, cu satele *Muncei, Ploştina, Poiana, Bodeşti şi Spineşti,* este situată pe valea *Văsuiului* iar numele său ascunde vechea legendă a Tudorei Vrâncioaia şi a celor şapte fii ai săi ce au fost de ajutor domnitorului Ştefan. Încercările de stabilire a etimologiei toponimului *Vrâncioaia* trebuie puse în strânsă legătură cu cele ale *Vrancei*, numele actualului judeţ care l-a preluat pe acela al vechiului ţinut din fostul judeţ Putna. Conform opiniei lui I. Iordan[7] toponimul *Vrâncioaia* este la origine un antroponim asemeni lui *Vrancea* - „*soţia lui Vrancea”.* Toponimul apare şi în Bacău – *Podul Vrancei* iar tema se regăseşte şi la toponime din alte limbi: croat *Vranče,* sârb *Vrana,* ceh *Vrany, Vrani.* Alte încercări de a explica originea toponimului *Vrancea* ne conduc la sanscritul *vran –„munte”* sau la slavul *vran (bran) – „poartă”.* Alte etimoane ar putea fi *vrană – „gaura poloboculuiˮ,* slavul *vran – „negru, corb”* derivat cu sufixul „*-cea”*, făcându-se referire la codrii deşi din Vrancea sau la existenţa corbilor în pădurile de aici. Ţinutul ar fi putut primi nunele de *„ţara neagră”* – ţara stăpânită, aşa cum numeau turcii ţinuturile ocupate de ei, în opoziţie cu „*ţara albă”* – metropolă.

[6] Iordan, I., *Op. Cit.*, p.113
[7] Iordan, I.,*Op. Cit.*, p.535

Component al comunei *Vrâncioaia,* satul *Muncei* este aşezat pe pârâul Văsuiului, afluent al Putnei. Toponimul *Muncei* reprezintă pluralul lui *muncel – „munte puţin înalt, deal, colină",* construit după modelul de plural al cuvintelor *căţel, purcel etc.,* datorită asemănării formale cu acestea (forma corectă de plural este *muncele).*

Satul *Bodeşti* este una dintre cele mai vechi localităţi ale Vrancei, fiind întemeiat de Bodiman. *Poiana* este atestat documentar în 1694, fostă comună, locuitorii au avut ca îndeletniciri, pe lângă agricultură şi creşterea animalelor, şi comerţul cu humă, extrasă din pârâul *Peţic.* Se remarcă frecvenţa în toate regiunile a toponimelor *Poiana,* folosite singure sau cu determinative şi a derivatelor *Poienari, Poieniţa, Poienărie.* Mai mult, în *Valea Superioară a Putnei*, relieful specific depresiunii submontane, cu păduri dese în care sunt „*poieni*"- „*locuri lipsite de vegetaţie lemnoasă din interiorul pădurilor"* justifică existenţa localităţii cu acest nume. În afara toponimului înregistrat oficial *Poiana,* există nenumărate denumiri topice neoficiale din hotarele satelor din Valea Putnei ce conţin termenul *„poiana",* împreună cu determinative.

Despre satul *Ploştina* A. Sava. scria că este aşezat în fundătura *Văii Negre*[8] iar numele, ce este un regionalism, înseamnă „*islaz, păşune (pe lângă o apă)"* având la origine ucr., sârb. *ploština.*

Spineşti face parte din seria oiconimelor derivate de la substantive comune cu sufixul toponimic „*-eşti"* de la *spin.*

Comuna *Păuleşti,* cu satele *Păuleşti* şi *Hăulişca,* este situată în zona Subcarpaţilor de Curbură, în Depresiunea Vrancei, sector ce a fost numit fie *Leadova – Văsui,* fie *Depresiunea Vrâncioaia.* Apele pâraielor *Păuleşti* şi *Hăulişca,* ce brăzdează comuna, sunt adunate de *Văsui,* afluent al Putnei. *Păuleşti* este prima comună atestată în Vrancea[9] printr-un document înregistrat în catalogul Documentelor Moldoveneşti, vol. I, 1437-1620, la numărul 272: „*7015 (1507), februarie 25, Bogdan vv. Moldovei dăruieşte slugilor sale Trifan şi Rictor seliştea Păuleşti, din Vrancea." Păuleşti* face parte din categoria oiconimelor formate prin derivare cu sufixul colectiv *–eşti* de la antroponimul *Paul*, variantă catolică pentru *Pavel* sau *Pavăl.* Existenţa toponimului vrâncean trebuie pusă în legătură cu a altor localităţi cu numele *Păuleşti* din vestul Transilvaniei, unde catolicismul are o influenţă mai mare şi poate fi explicată prin înfiinţarea Episcopatului catolic cuman *Milcovia* distrus de invazia tătarilor în 1234.

Toponimul *Hăulişca* apare mai întâi în contextul *Pârâul Hăulişcăi.* Trebuie menţionat că, alături de toponim, a existat şi un antroponim *Hăulici (Costache Hăulici).* La origine s-ar putea afla verbul onopatopeic *a hăuli, hăulesc* sau substantivul *hăulă –„casă mare şi goală, căsoaie"* derivat cu sufixul diminutival *–işca.* Alături de *Hăulişca* există un alt toponim cu aceeaşi etimologie, *Hăulita* (Bogrea- Milcovia IV)

Pe harta Moldovei alcătuită de Dimitrie Cantemir, în 1737, alături de celelalte localităţi menţionate anterior, apare şi numele *Vranczia,* atribuit unui sat pe care autorul hărţii îl localizează aproximativ in centrul depresiunii, aproape de confluenţa celor două râuri principale ale acesteia, Putna si Zăbala. Conform opiniei lui Aurel Sava, această localitate ar fi satul *Năruja* de astăzi. Comuna *Năruja,* situată pe cele două râuri importante ale Vrancei, afluenţi direcţi ai *Putnei, Zăbala* şi *Năruja,* este aşezată în „inima Vrancei", în zona depresionară a Munţilor Vrancei. Ca unitate social-administrativă, comuna are în componenţă

[8] Sava, A., Op.Cit., vol.I, p.25
[9] Neagu, Ştefan, *Păuleşti-500,* Editura Terra, Focşani, 2007, p.29

satele *Năruja, Podu Stoica, Podu Nărujei* şi *Rebegari*, fiind unul dintre cele mai vechi sate răzeseşti din vechea Vrance. În ceea ce priveşte etimologia toponimului *Năruja,* I. Iordan propune ca etimon magh. *nyires – „mestecăniş”*[10]. Autorul susţine că aceeaşi etimologie ar avea şi toponimul *Nereju,* diferenţierea făcându-se doar din nevoia de a sugera două localităţi învecinate dar diferite. *Podu Nărujei* şi *Podu Stoica* sunt două toponime compuse din substantivul comun „*podul*”, nearticulat şi substantive proprii, primul în genitiv „*Nărujei”* iar al doilea în nominativ – acuzativ *„Stoica”.* Termenul „*pod”* poate fi interpretat atât în accepţiunea sa cunoscută de „*construcţie ce leagă malurile unei ape”*, cât şi ca *”plai cu coastă lin (uşor) înclinat”,* trăsătură a reliefului ce ar justifica aceste oiconime.

Comuna *Nistoreşti* ce cuprinde, oficial, satele *Nistoreşti, Bâtcari, Făgetu, Româneşti, Ungureni, Vetreşti-Herăstrău, Podu Şchiopului, Valea Neagră, Brădetu,* este situată la contactul Subcarpaţilor Curburii – *Depresiunea Vrancei* şi Carpaţii Curburii – *Munţii Vrancei*, fiind brăzdată de apele mai multor pâraie şi a râului *Năruja*, care îşi are izvorul pe teritoriul comunei. Alături de satele înregistrate oficial, se întâlnesc cătune şi alte aşezări ce au fost numite de localnici fie după numele de familie majoritare, fie în funcţie de natura terenului.

Satul *Nistoreşti* este menţionat documentar pentru prima dată în 1792, satul Herăstrău în 1817, primul fiind semnalat şi în „*Condica Liuzilor*” din 1803 unde este amintit „*bătrânul Rueş, unul din întemeietorii satului Nistoreşti”.*[11] Oiconimul *Nistoreşti* este unul din toponimele personale, derivate cu sufixul colectiv „*-eşti”* de la antroponimul *Nistor.*

Toponimul *Herăstrău* este mai recent şi vine de la ferăstraiele (popular - *hierăstrău*) utilizate la debitarea lemnului, acţionate prin forţa apei. Satul este semnalat documentar la 1757, locuit de răzeşi vrânceni, veniţi din Spineşti.[12] Mai înainte se numea Vetreşti, „*fiind desprins din satul Spineşti, în urmă cu 130 de ani, de familia Vatră”*[13]

Aşezarea *Găinari* este recenzată în 1930 la satul *Nistoreşti*, cu un număr de 187 locuitori, numindu-se astfel după familiile *Găină,* răspândite în anul 1820 când satul nu luase fiinţă, atât în *Nistoreşti* cât şi în *Nereju, Valea Sării, Bârseşti* şi *Spineşti*.[14]

Satul *Bâtcari* este înregistrat la recensământul populaţiei din anul 1912 iar denumirea vine de la antroponimul *Bâtcă*. Familiile cu acest nume au fost semnalate la 1820 în satul *Spineşti.* I. Iordan admite existenţa toponimelor *Bâtcă* denumind „*piscuri muntoase, în regiunile Moldovei apusene”*[15]. *Ungureni* este un sat întemeiat de către familiile *Ungureanu,* răspândite nu numai în hotarul satului Herăstrău, unde a luat fiinţă mica aşezare întemeiată de oieri ardeleni, dar şi în alte sate din Vrancea. Aceştia s-au aşezat în zonă la 1816. Satul *Româneşti*, aşezat pe stânga râului Năruja este întemeiat potrivit tradiţiei „de pribegi veniţi din părţile *Românului* (posibil boier din regiunea de câmpie) din cauza obligaţiilor feudale mari”[16] *Româneşti* face parte din toponimele personale, fiind format de la *Roman* prin derivare cu sufixul colectiv *„-eşti”,* sau de la *Român(ul)* ceea ce conduce la ideea apariţiei unui om numit aşa într-o regiune locuită de străini. Ţinând cont că regiunea este locuită din vechime de moldoveni, satul ar fi putut primi numele de la un *român* din Muntenia. Cătunul *Podul Roiş* este situat pe malul drept al râului Năruja, derivă tot de la un antroponim, *Rueş,* un

[10] Iordan, I., *Op. cit.*, p. 80
[11] Sava A., *Documente putnene*, vol.II (1931), Chişinău, pag.35
[12] Hârnea, C., *Locuri şi legende vrâncene*, Bacău, 1972, pag.146
[13] Fondul Prefecturii Putna, *ds.32/1908*
[14] Constantinescu -Mirceşti, C., *Vrancea arhaică. Evoluţia şi problemele ei*, Bucureşti, 1985, pag.146
[15] I.Iordan, *Op.cit.*,p.413
[16] Hârnea, C., *op. cit.*, pag. 152

întemeietor al satului *Nistoreşti*.[17]*Podul Şchiopului şi Podul Ţârdei* sunt două toponime ce provin tot din antroponime. Termenul „pod" arată aspectul geomorfologic al regiunii cu înfăţişare de podiş, interfluvii întinse mărginite de versanţi abrupţi.

Valea Neagră este o aşezare care şi-a luat numele de la pârâul cu acelaşi nume ce străbate partea nord-vestică a satului *Herăstrău.* Toponimul *Brădetu* sau *Brădetul*, denumind păduri, lunci, moşii sau sate, este unul dintre cele mai întâlnite, fiind răspândit pe întreg teritoriul ţării, acolo unde există vegetaţie specific montană, din care nu lipseşte bradul. Satul *Brădetu***,** înfiinţat de ţiganii schitului *Valea Neagră,* este numit după vegetaţia forestieră din zonă. În trecut purta numele *Văcărie*.

Situat în partea centrală a comunei *Nistoreşti,* satul *Făgetu* are un nume din aceeaşi categorie cu *Brădetu,* oiconim ce provine de la vegetaţia caracteristică zonei subcarpatice, *<fag, pădure de fagi,*care în perioada roirii satului era „tânără şi deasă după tăietura pe ras din anii trecuţi."[18] *Ogoare* este o aşezare devenită vatră după ce zona a fost defrişată şi desţelenită pentru agricultură.

Aşezată pe cursul râului *Zăbala,* afluent al Putnei, comuna *Paltin* a fost întemeiată ulterior anului 1840, de locuitori din *Nereju* care şi-au strămutat gospodăriile. Administrativ, comuna *Paltin* are în componenţă satele *Ghebari, Prahuda, Tepa, Vâlcani* şi *Paltin.*

Întâlnit în diverse locuri din ţară numele *Paltin* face parte din toponimele ce sugerează natura terenului pe care este întemeiată aşezarea sau împrejurimile localităţii, având ca etimologie *paltin* - numele arborelui din pădurile *Depresiunii Vrancei*, acolo unde sunt situate cele mai numeroase localităţi din *Valea Superioară a Putnei*. Asupra etimologiei toponimului *Ghebari* s-au emis mai multe ipoteze, după cum precizează I. Iordan [19]. Denumirea ar putea fi un derivat cu sufixul agentului *„-ar(i)"* de la substantivul *ghebă -„manta ţărănească lungă, împodobită cu găitane"*[20] *< tc. kebe.* Cea mai plauzibilă ipoteză este însă aceea conform căreia *Ghebari* are la origini un antroponim, *Gheba* iar sufixul *„-ar(i)",„sinonim al lui -(e)an(i)…arată originea locuitorilor din satul respectiv"*[21] În cazul derivatelor de la antroponime, sufixul *„-ar(i)* este unul ce formează substantive colective.

Aşezat pe vale, de ambele părţi ale pârâului *Zăbala,* satul *Prahuda* a avut în trecut statutul de cătun. Toponimul *Prahuda* trebuie pus în legătură cu slav. *prah,* slov. *prachu >praf* , fiind vorba, ca şi în cazul toponimului *Prahova,* de o folosire metaforică a cuvântului *praf,* acesta ar putea sugera căderea tumultoasă a apei. Despre denumirea satului *Tepa,* încercările de stabilire a etimologiei acestuia au condus la ideea că acesta ar putea veni, fie de la un antroponim de origine polonă *Tepa,* fie, prin derivare regresivă, de la regionalismul *ţepar - „ţăpoi; lemn înfipt în pământ care sprijină marginile ulucului pe care vin la vale buştenii de pe munte"*[22].

Vâlcani s-a format de la antroponimul *Vâlcan*, care are ca etimologie slav. *vlŭkŭ – „lup".* Dintr-un document ce datează din 15 aprilie 1702 aflăm că *„un Neculai Vâlcan şi cu feciorii săi veniţi din Ţara Românească se învoiesc cu răzăşii din satul Năruja să-şi facă bordeie pe moşia acestora."* Astfel, toponimul în discuţie aminteşte de urmaşii lui *Vâlcan.*

[17] Sava, A., *Documente putnene*, vol.I, Focşani, 1939, pag.35
[18] Hârnea, C., *op. cit.*, pag. 140
[19] Iordan, I., *Op. cit.*,p.317
[20] Cf. DEX, p.370
[21] Iordan, I.,*Op. cit*., p.412
[22] *Noul Dicţionar Universal al Limbii române, Editura Litera Internaţional, 2007.*

Satul *Spulber* este atestat documentar din anul 1734, dar după legendă a fost întemeiat de urmaşii lui Spulber, unul din cei 7 feciori ai Vrâncioaiei, oştean de-al lui Ştefan cel Mare. În anul 1968 comuna Spulber a fost desfiinţată fără a se ţine cont de voinţa locuitorilor şi a trecut în componenţa comunei Paltin, reînfiinţarea acesteia realizându-se pe data de 2 mai 2005.

Comuna Spulber are în componenţă următoarele sate: *Spulber, Ţipău, Păvălari, Carşocheşti-Corăbiţa, Morăreşti, Tojanii de Sus, Tojanii de Jos.* Numele localităţii *Ţipău* este dat de numele pârâului *Ţipău Mare,* afluent al *Zăbalei*, care se află în vecinătatea satului. Acesta ar putea veni de la substantivul comun *ţipău*, un regionalism având semnificaţia „*pâine mică, rotundă (din făină de grâu)* < magh.*cipó*, poate datorită formei sale. *Tojanii de Sus* şi *Tojanii de Jos* fac parte din seria toponimelor formate dintr-un nume şi un determinativ care sugerează poziţia geografică. Aşa cum preciza I. Iordan „*…în Vrancea, «la vale» =« la est», iar«la deal»=«la vest», de pildă «odaia de la vale şi odaia de la deal"*[23]. În cazul celor două sate, este clar că unul este situat la o altitudine mai mare, *„de Sus"*, pe când celălalt este mai în vale, „*de Jos",* lucru destul de posibil datorită reliefului zonei. Toponimul *Morăreşti* se înscrie în seria celor care arată ocupaţia locuitorilor[24], fiind un derivat al substantivului *moară>morar>(a) morări(pers.I morăresc, pers. a II-a morăreşti).* Oiconimul *Păvălari* are ca temă antroponimul *Pavăl (Pavel),* foarte rar întâlnit, locul fiindu-i luat de varianta catolică *Paul,* ca în *Păuleşti,* derivat cu sufixul colectiv *„-ar(i)".*

Nereju este prima comuna situată în apropierea izvoarelor râului *Zăbala*, situat pe ambele maluri ale râului, în *Depresiunea Vrancei,* având în componenţă satele *Nereju, Nereju Mic, Chiricari, Brădăceşti* şi *Sahastru.* Apele care traversează localităţile comunei sunt multe: în afara *Zăbalei*, există pâraiele *Zârna, Valea-Boului, Lapoşul, Cremenea, Hulturul, Monteorul, Hurjuiul, Drăguţoiul, Pârâul Chinului* şi *Nerejul Mic*[25]. Despre toponimul *Nereju*, ce este întâlnit atât ca oiconim, cât şi ca hidronim, am mai discutat, el este unul şi acelaşi cu *Năruja*, conform opiniei lui I. Iordan, diferenţa a fost făcută pentru diferenţierea a două localităţi diferite. O altă explicaţie a toponimului *Nereju* ar fi tot de origine slavă, semnificând „*mistreţ". Chiricari* este un oiconim derivat de la antroponimul *Chirică,* cu sufixul colectivităţii *„-ar(i)"* , având sensul de „*al lui Chirică".*

Ultima comună din *Valea Superioară a Putnei* este *Valea Sării***,** ce are în componenţă satele *Prisaca, Mătăcina, Poduri, Colacu* şi *Valea Sării* – reşedinţa comunei.

Valea Sării este unul din multele toponime compuse, formate din substantivul articulat *Valea,* termen ce denumeşte „*loc larg între două înălţimi; teren în pantă coborâtoare"* [26], de multe ori, *„pârâu, apă curgătoare"* şi substantivul în genitiv *Sării,* cunoscut fiind faptul că, încă din vechime, de aici se extrăgea sarea pentru toată zona Vrancei.

Situat pe cursul râului *Zăbala,* satul *Prisaca* are un nume ce provine de la slav. *prěsěšti - „a tăia",* slov. *preseka – „tăiere (în pădure)",* ceh. *preseka – „tăierea pădurii",* ceea ce indică faptul că satul a luat fiinţă după ce zona a fost despădurită. Alături de forma *Prisaca,* I. Iordan consemnează oiconime ca *Priseaca, Prisecile, Presaca, Priseceana, Prosica.*[27] *Poduri* este un toponim ce sugerează natura reliefului, cu multe „*poduri"*, zone de podiş, interfluvii.

[23] Iordan, I.,*Op.cit.,p.137*
[24] Iordan, I., *Op. cit.*,p.228
[25] Lahovari, MDG – *Marele dicţionar geografic al României*, alcătuit de George Ioan Lahovari, General C. I. Brătianu şi Grigore G. Tocilescu, vol. I-V, Bucureşti, 1898 – 1902, vol.IV, p.496
[26] Iordan, I., *Op. cit.*,p.46
[27] Iordan, I., *Op. cit.*,p. 24

Mătăcina face parte din oiconimele inspirate de floronime, *mătăcina* fiind numele a două plante, una „*meliferă, originară din Siberia”* iar cealaltă, specifică zonei montane, „*roiniţa”,* popular „*busuioc-de-munte”, „busuiocul-stupului”*, plantă căutată de apicultori.

Satul *Colacu*, care apare în *Marele Dicţionar Geografic* al lui Lahovari sub denumirea de *Colacul* este udat de râul *Putna* şi de pâraiele *Sărata, Bărbunţa, Fântânele* şi *Orbanul* are un nume ce vine, probabil, de la forma terenului, „*încolăcit de râul Putna”*[28]

Dintre oiconimele derivate cu sufixele colective folosite pentru derivarea toponimică personală *–eni,(-ani), -eşti*[29] se pot menţiona *Bârseşti, Negrileşti, Bodeşti, Spineşti, Păuleşti, Nistoreşti, Românеşti, Ungureni, Vâlcani, Brădăceşti*

Hidronimul *Zăbala* este, conform opiniei lui Weigand, citat de I. Iordan, de origine ucraineană *zabalákati* – „ a flecări”, *bala* – „vorbărie, flecăreală”, sugerând curgerea rapidă a acestui râu de munte, ce izvorăşte din acelaşi loc ca şi *Putna.* Un alt hidronim, *Văsuiul* are la bază antroponimul *Văsâi (<Vasile)*, întâlnit frecvent ca nume de familie. Despre *Putna* s-au formulat mai multe ipoteze, însă toate găsesc aceeaşi explicaţie; *Putna, Puhna sau Pucna,* cum se mai pronunţă prin Vrancea ar însemna, în limba slavă „înzestrat cu drum” sau „*cu cărare”,* lucru ce atestă că, din cele mai vechi timpuri valea râului a fost folosită de vrâncenii din munte pentru a ieşi spre şes.

Această etimologie este susţinută de Gustav Weigand[30] în studiul despre numele râurilor subcarpatice. Drumul ce mergea pe valea râului era cunoscut în 1649 sub numele de „*Calea Vrăncii”* însă, odinioară, el s-ar fi numit „*Drumul Întunericului”.*

O altă origine a hidronimului o propune Margareta Ştefănescu[31], care consideră că „Putna” ar veni de la cuvântul sârb *put* ce înseamnă „*drum, cale*” sau de la slavonul *păti* care poate fi întâlnit în diverse limbi sub forma *puten, putn, putnik, putilo*. P.Al.Arbore[32] propune o origine ucraineană *put-(b)na*, formă eliptică pentru *put-(b)na reka*, având ca înţeles „*vale de râu cu drum pe ea”.*

Concluzii

Hidronimele din Valea Superioară a Putnei sunt, în majoritatea lor, de origine slavă iar numele sunt date în legătură cu realităţile geografice: *Putna*, râul al cărei vale constituie drumul de intrare în depresiune, are semnificaţia – „*cu drum*”, „*cu cărare*”; *Şuşiţa –„uscata”*, lucru explicabil prin faptul că acest râu este aproape secat mai tot timpul anului; *Zăbala*, râu rapid de munte, poartă un nume ce are legătură cu felul său vijelios – „*a murmura, a face zgomot”, Năruja – „Frumoasa”* ca şi *Lepşa.*[33] Munţii poartă denumiri slave: *Zboina _ „ridicătură”, Macradeul – „umed”, Lapoşul- „scai”,* despre care există unele ipoteze că ar fi de origine maghiară: *lapos -„frunzos*”. Alături de cele de origine slavă, găsim toponime de origine latină: *Văcăria, Găuri, Muncei, Făget, Paltin.* Între oronimele de origine latină se încadrează *Monteoru, Munţişoarele < mons, montis.* Altele sunt creaţii în interiorul limbii noastre: *Negrileşti, Topeşti, Bârseşti, etc.* Toponimia vrânceană este influenţată de limba

[28] Lahovari, MDG –*Op. cit.*, Bucureşti, vol.II, 1898 – 1902, p.560
[29] Bîrleanu, Ion-Horia, *Graiurile din Valea Şomuzului Mare .I. Formarea numelor de sate,* Editura „Sedcom Libris”, Iaşi, 1999
[30] (*Ursprung der sudkarpathischen Flussnamen in Rumanien, in Jahresbericht*, Leipzig, 1921
[31] *Elemente ruseşti în toponimia românească, Arhiva, an.XXVIII; oct.*
[32] *Toponimia putneană* (Milcovia, an I, vol.I, Focşani, 1930)
[33] Rădulescu, N. Al., Op. Cit., p.164

slavă, însă cele mai multe denumiri de munţi sunt de origine latină. Există şi nume topice de proveniență maghiară, lucru datorat aşezării geografice a regiunii[34]: *Tichiriş, Vizăuţ.*

Toponimia Văii Superioare a Putnei, păstrând un substrat moldovenesc, peste care s-au suprapus influenţe din graiurile vecine, muntenesc şi ardelenesc este o mărturie a existenţei neîntrerupte a populaţiei româneşti pe aceste meleaguri.

Bibliografie

Bîrleanu, Ion-Horia, *Graiurile din Valea Şomuzului Mare. I. Formarea numelor de sate,* Editura „Sedcom Libris", Iaşi, 1999.

Conea, Ion, *Monografia geografică a RPR, Bucuresti,* EA, 1960, cap. *Toponimia geografică*.

Fondul Prefecturii Putna, *ds.32/1908*

Frăţilă, Vasile, - recenzie : Mircea Ciubotaru, *Oronimia şi hidronimia din bazinul superior al Bârladului,* Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2001.

Grumăzescu, H., Ştefănescu, Ioana, *Judeţul Vrancea,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970.

Hârnea, C., *Locuri şi legende vrâncene*, Bacău, 1972.

Iordan, Iorgu, *Toponimie românească,* Bucureşti, Editura Academiei R.P.R, 1963.

Lahovari, MDG – *Marele dicţionar geografic al României*, alcătuit de George Ioan

Lahovari, General C. I. Brătianu şi Grigore G. Tocilescu, vol. I-V, Bucureşti,1898 – 1902 .

Macovei, Gabriela, *Tezaurul toponimic al Vrancei*, vol I , Editura Domino

Mehedinţi, Simion, *La ceas de taină - Discursuri. Conferinţe*, vol.II, Editura „Terra",Focşani, 2001.

Mehedinţi, Simion, *Premise şi concluzii la Terra – Amintiri şi mărturisiri,* Editura „Viaţa Românească", Bucureşti, 1998.

Mihăilescu, N. Şt., Mihăilescu, Şt. N., Macovei, V., *Valea Putnei,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

Moldoveanu, C. Gheorghe, *Nume de locuri din Valea Milcovului,* Editura „Neuron", Focşani, 1996.

Murariu, I, *Organizarea administrativ-teritorială a Ţinutului Putna în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, în Vrancea. Studii şi comunicări,*V-VII, Complexul Muzeal Vrancea, Focşani, 1987.

Neagu, Costică, *Negrileştii Vrancei*, Editura „Terra", Focşani, 2005.

Neagu, Ştefan, *Păuleşti – 500,* Editura „Terra", Focşani, 2007.

Noul Dicţionar Universal al Limbii române, Editura „Litera Internaţional", 2007.

Rădulescu, N.Al., *Vrancea geografia fizică şi umană*, Ediţia a II-a, Editura „Terra", Focşani, 2005.

Sava, A., *Documente putnene*, vol.I, Focşani, 1939.

Sava, V. Aurel, *Documente putnene*, vol.I, Focşani, 1929, vol. II, Chişinău, 1931

Sava Jenica, Sava B.,D., *Ţara Vrancei. Studiu geografic complex,* Editura „Europolis", Constanţa, 2007.

Tătaru, Alexandra, *Organizarea spaţiului rural în bazinul Putnei*, Editura „Transversal", Bucureşti, 2008.

***, *Monografia Judeţului Putna*, Tip. „Cartea Putnei", Focşani, 1943

[34] Rădulescu, N. Al., Op. Cit., p. 172

STILUL ÎN VIZIUNEA LUI ION COTEANU

Drd. Elena DEJU
Universitatea „Ştefan cel Mare” Suceava

Ion Coteanu introduce în cultura română conceptul „stilistica funcţională“, realizând cea mai importantă lucrare a sa Stilistica funcţională a limbii române, structurată în două volume, primul apărut în 1973 purtând titlul Stil, stilistică, limbaj, iar cel de-al doilea, Limbajul poeziei culte, văzând lumina tiparului în 1985.

În viziunea sa, în limba română există doar trei stiluri: administrativ, ştiinţific şi artistic, cel juridic şi cel publicistic nu există.

Totodată, stilul poate fi diferenţiat prin alegere, deviere sau combinare, stilul ca deviere sau abatere de la normă fiind una dintre probleme controversate ale lingvisticii, formulată încă din anul 1939 de Jan Mukařovski.

Stilul poate fi definit şi ca alegere sau selecţie, deoarece în limbă există diferite variante stilistice pentru a defini aceeaşi noţiune, spre exemplu putem spune că un om a decedat (administrativ), a mierlit-o (argou), s-a ridicat la ceruri (beletristic), etc., aceşti termeni fiind diferiţi în funcţie de expresivitate, dar şi de stil.

Ion Coteanu, dar şi Roman Jakobson vorbesc atât de alegere, cât şi de combinare, fiindcă emiţătorul îşi adaptează discursul la situaţia de comunicare, stilul fiind un adaos.

Cuvinte-cheie: *stil, stilistică funcţională, selecţie, deviere*

Stilul este elementul de bază al stilisticii, Buffon considera că „stilul este omul”, Paul Valéry afirma că este o deviaţie de la normă, după unii cercetători este sinonim cu limbajul, sinonim pentru vorbire sau este considerat elementul definitoriu al unei epoci, al unui curent, al unui scriitor, etimologic vorbind termenul stil provine din latinescul „stilu” care înseamnă „condei ascuţit la capătul cu care se scrie pe tăbliţa cerată şi lat la partea opusă, pentru a netezi ştergînd, compoziţie scrisă, fel de a scrie, stil”.

Totodată este considerat de către Werner Winter „tipar al selecţiilor repetate sau inventar de trăsături ale limbii”[1], Augus Mc. Intosh îl numea în 1963 „material alcătuit din alegerea unor tipare gramaticale, particulare şi din secvenţe de asemenea tipare, din detalii particulare de vocabular şi secvenţe de asemenea detalii”[2], din cele două definiţii reieşind ideea de materializare pe care Coşeriu o numeşte actualizare a vorbirii**.**

Ion Coteanu defineşte stilul ca fiind „expresia unei alegeri individuale”[3], el nefiind de acord nici cu afirmaţia lui Buffon şi nici cu cea a lui Jules Marouzeau care spune că „obiectul propriu-zis al stilisticii este un fel de psihologie lingvistică”[4], mergând astfel pe direcţia lui Charles Bally care atribuia stilului un caracter individual.

---

[1] Winter, Welner, „Style as Dialects“, Preprints of the Hirith International Congres Linguistis, Cambrige, Massachussets, 1962, p. 14 apud Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1973, volumul I, p. 57;

[2] Augus Mc. Intosh, Language and Style in Durham University Journal, XX, IV. 1963, 120, apud Coteanu, Ion, op.cit, p.57;

[3] Ibidem, p.57;

[4] Ibidem, p.57;

Considerat a fi unul dintre cele mai dezbătute subiecte ale filologiei, stilistica este în viziunea lui Ion Coteanu ştiinţa care se ocupă cu „studiul limbii în acţiune”, cu studiul frumosului, iar stilistica funcţională este cea care are rolul de a analiza stilul unui anumit limbaj.

Deşi în lingvistica românească Iorgu Iordan este cel care defineşte pentru prima dată stilul funcţional ca fiind „stil în sens foarte larg, mijloc de exprimare pe care îl impune natura ideilor din opera respectivă”[5], Ion Coteanu este cel care impune în cultura română sintagma „stilistica funcţională”, el fiind autorul studiului *Stilistica funcţională a limbii române*, alcătuit din două volume, primul apărut în 1973 *Stil, stilistică, limbaj*, al doilea în 1985, intitulat *Limbajul poeziei culte.*

În *Dicţionarul de stilistică* al Mihaelei Popescu, stilistica funcţională este definită ca fiind un „sistem lingvistic specializat în grade diferite, care este menit să servească necesitatea de exprimare ale unui anumit domeniu, ele nu sunt decât ipostaze ale limbii înseşi, atunci când acesta are o destinaţie specială”[6].

Stilurile funcţionale au apărut datorită evoluţiei societăţii, dezvoltării unor noi domenii de activitate, de aceea mai sunt denumite limbaje sectoriale sau de specialitate, limba română literară fiind alcătuită din două variante: limbaj popular şi limbaj cult.

Plecând de la teoria stilurilor şi a limbajelor, academicianul este de părere că limbajul popular se divide în limbaj cotidian şi solemn, iar limbajul literar se împarte în limbaj artistic, ştiinţific şi administrativ.

Aplicând însă criteriul expresivităţii, el este de părere că există o dihotomie a limbii române, pe de o parte limbajul artistic, pe de altă parte limbajul nonartistic, încadrând astfel stilurile administrativ şi ştiinţific în limbajul nonartistic.

Se observă în studiile sale, în special în lucrarea *Stilistica funcţională a limbii române* identificarea termenului limbaj cu cel de stil, acest lucru nefiind singular în lingvistică, prima dată membrii Şcolii de la Praga au numit limbaje stilurile funcţionale, limbajul fiind definit în viziunea lui Coteanu ca un „sistem lingvistic mai mult sau mai puţin specializat în redarea conţinutului de idei specifice unei activităţi profesionale”[7].

Stilurile pot fi diferenţiate prin alegere, deviere sau combinare, totodată ele sunt expresia funcţiei estetice, aceasta fiind „raportul dintre subiect şi obiect din care rezultă transformarea obiectului într-un fapt estetic”[8], emiţătorul fiind cel mai important în determinarea unui stil, comunicarea sa fiind în permanenţă influenţată de mediul social, de perioada în care trăieşte, de preocupările sale deoarece „a crea un stil înseamnă a vorbi cu un dialect particular inimitabil, care să fie în acelaşi timp limbajul tuturor şi a unuia singur”[9], stilul funcţional fiind cel care „serveşte necesităţile de exprimare ale unui anumit domeniu”[10].

În *Limba română contemporană*, Iorgu Iordan susţinea existenţa a şase stiluri, iar Ion Coteanu afirmă că există doar trei: stilul beletristic, ştiinţific şi publicistic.

---

[5] Iordan, Iorgu, *Limba română contemporană*, Ediţia a II-a, Editura Ministerului Învăţământului, Bucureşti, 1956, p.120;
[6] Popescu, Mihaela, *Dicţionar de stilistică*, Editura AllEducational, Bucureşti, 2007, p. 226;
[7] Ibidem, p.226;
[8] Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1973, volumul I, p. 67;
[9] Coteanu, Ion, op.cit., p.56;
[10] Popescu, Mihaela,op.cit., p.226;

Stilul beletristic este cel mai liber, cel ştiinţific are o multitudine de variante, cel administrativ nu are un număr foarte mare de variante, dar suferă cea mai rapidă transformare, primele două fiind preluate din vechea slavă.

Stilul ştiinţific se caracterizează printr-un limbaj denotativ, este rezultatul unor raţionamente logice, în textele ştiinţifice nu se apelează la sentimentele receptorului, în timp ce stilul administrativ sau oficial se caracterizează prin prezenţa formulelor stereotipe, acestea nefiind altceva decât „rezultatele unor raţionamente”[11].

Stilurile publicistic şi sportiv nu sunt percepute de Ion Coteanu ca „unităţi funcţionale a limbii”, deoarece în opinia sa stilul sportiv nu este decât o variantă tehnică specială a stilului ştiinţific sau cum îl numeşte Iorgu Iordan un „limbaj tehnic”[12], textele jurnalistice sunt scrise, conform opiniei lui Coteanu, în stil ştiinţific, iar cele juridice în stil administrativ.

Secolul al XIX-lea, caracterizat prin numeroase transformări în plan cultural, este foarte important şi în evoluţia limbii române literare deoarece în această perioadă se încearcă eliminarea regionalismelor din stilurile administrativ şi ştiinţific, acestea fiind acceptate doar în stilul artistic.

Există însă şi elemente distincte între stilurile limbii române, astfel în stilul artistic sunt frecvente repetiţia, discontinuitatea, acest procedeu fiind analizat de Boris Cazacu în 1954 şi de Gheorghe Bulgăr în 1956, vorbirea familiară, totodată în textele beletristice se utilizează un limbaj cu sens denotativ, dar şi conotativ, limbajul denotativ fiind specific stilurilor administrativ şi ştiinţific.

Stilul beletristic cunoscut şi sub denumirile de „stil al literaturii artistice”, „stil artistic”, „limbă a literaturii artistice” reprezintă „ansamblul cel mai variat de procedee lingvistice”[13]. El este în strânsă legătură cu funcţia de comunicare a limbii, nu trebuie confundat cu limbajul poetic, terminologia specifică celorlalte două stiluri este reprezentată aici de vocabularul poetic. Regionalismele sunt elemente specifice, Ion Coteanu recomandând utilizarea acestora în textele ştiinţifice sau administrative să fie redusă, foarte importantă în textele beletristice fiind funcţia estetică. Textele literaturii populare se caracterizează printr-un aspect arhaic al stilului artistic, academicianul susţinând şi existenţa unui limbaj al poeziei culte.

Ion Coteanu nu este de acord cu utilizarea termenului de limbă pentru stilul artistic, deoarece există o diferenţă între acesta şi limba literară, unul dintre cei care fac această confuzie fiind chiar Ion Heliade Rădulescu.

Stilul artistic „este oglinda întregii limbi dintr-o epocă spre deosebire de oricare dintre celelalte stiluri, îngăduite de nenumărate restricţii lingvistice, este o unitate superioară tuturor celorlalte”[14], expresivitatea fiind una dintre trăsături, în celelalte stiluri expresivitatea fiind zero.

În limba română veche nu se poate vorbi de un „stil al cărţilor bisericeşti”[15] deoarece nu există unitate în ceea ce priveşte scrierile religioase, ele încadrându-se atât în „literatura artistică, în exegeza teologică sau chiar în administraţia bisericească”[16], cum de altfel nu se poate vorbi de un stil al cărţilor populare sau un „stil istorico-cronicăresc”.

---

[11] Coteanu, Ion, *Romîna literară şi problemele ei principale*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969,p. 57;
[12] Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, Institutul de Linguistică Română, Bucureşti, 1944, p.341;
[13] Coteanu, Ion, *Romîna literară şi problemele ei principale*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p.58;
[14] Ibidem,.70;
[15] Ibidem, p.55;
[16] Ibidem, p.56;

Nici în ceea ce priveşte modernizarea celor trei stiluri, Coteanu nu consideră că ar exista o sincronizare fiindcă stilurile administrativ şi ştiinţific au evoluat mai rapid,cel mai greu dezvoltându-se stilul artistic, stilurile limbii literare culte apărând în forma incipientă încă din secolul al XVI-lea în texte religioase, scrisori, cei care pun bazele stilului ştiinţific fiind reprezentaţii Şcolii Ardelene.

În concluzie, Ion Coteanu este de părere că „dacă se iau drept criterii anumite condiţii, se obţin un număr de stiluri, dacă se iau alte criterii, alt număr. Singura realitate incontestabilă este că orice limbă se divide în cel puţin două limbaje care tind să se specializeze. În fond numărul de stiluri ca şi stilistica funcţională sunt aspectele luate de o limbă ca urmare a unor constrângeri social-culturale exercitate asupra ei din mai multe puncte de vedere”[17], numărul de stiluri variind după cum se înţelege „calitatea de unităţi funcţionale”[18]

Bibliografie

Coteanu, Ion, 1967, *Elemente de lingvisticã structurală*. Cap. *Structura stilistică a limbii*, Bucureşti, Ştiinţificã.

Coteanu, Ion, 1973, *Stilistica funcţională a limbii române*, Bucureşti, Academiei RSR, volumul I.

Coteanu, Ion, 1985, *Stilistica funcţională a limbii române,* Bucureşti, Academiei RSR, volumul II.

Coteanu, Ion, 1969, *Romîna literară şi problemele ei principale*, Bucureşti, Ştiinţifică.

Coteanu, Ion, Dănăilă, Ion,1970, *Introducere în lingvistica şi filologia românească. Probleme - bibliografie*, Bucureşti,. Academiei RSR.

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean Marie, 1996,. *Noul Dicţionar Enciclopedic al Ştiinţelor Limbajului*. Bucureşti, Babel.

Iordan, Iorgu, 1944, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Institutul de Linguistică Română.

Iordan, Iorgu, 1956, *Limba română contemporană,* Ediţia a II-a, Bucureşti, Ministerului Învăţământului.

Irimia, Dumitru, 1991, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Parpală, Afana, Emilia, 1998, *Introducere în stilistică*, Piteşti, Paralela 45.

Popescu Mihaela, 2007, *Dicţionar de stilistică*, Bucureşti, All Educational.

Coteanu, Ion, 1990, *Stilistică, generativism, pragmatică* în Studii şi cercetări lingvistice, 41, nr.1, pp.3 – 13.

Coteanu, Ion, 1959, *Pentru studierea stilurilor limbii noastre literare* în Limba română, 8, nr.1, pp.69 – 73.

Coteanu, Ion, 1961, *Locul stilului artistic în limba literară* în Limba română, 10, nr. 2, pp.144 – 155.

[17] Coteanu, Ion, Dănăilă, Ion,1970, Introducere în lingvistica şi filologia românească. Probleme - bibliografie, Bucureşti, Academiei RSR;

[18] Coteanu, Ion, 1961, *Locul stilului artistic în limba literară* în Limba română, 10, nr. 2, p. 144.

ROLUL EUFEMISMELOR ÎN TEXTELE LIRICE ALE LUI GRIGORE VIERU

Drd. Oxana CHIRA
Universitatea De Stat „Alecu Russo”, Bălți
Angela BUCATARU
Liceul Teoretic „Constantin Stere”, Soroca

Poetul încercă în versurile sale să evite tabu-urile religioase „S-ar putea să plecăm cu toții”, sociale „Sunt fericit/Că n-am cîntat păunii/”; politice „vin acânii”, recurgînd la eufemisme și totodată spunînd adevărul, „parfumîndu-l”. Elevilor din ciclul liceal li se propun la orele de limbă română să exprime opinia argumentată în scris sau oral pe marginea creației lui Grigore Vieru. Elevul este inițiat în depistarea și interpretarea diferitor termini lingvistici și literari, pentru a parcurge o comprehensiune a textului mai originală și mai profundă.

Cuvinte-cheie: *eufemism, text liric, tabu religios*

Ținînd cont de faptul că astăzi, curriculum-ul modernizat de liceu orientează în mod expresiv demersul didactic spre formarea de competențe, la ora de limbă și literatură română, dezvoltăm competența de decodare a oricărui text literar sau nonliterar prin analiza și interpretarea faptelor de limbă, prin interpretarea informației stilistice și semiotice. Tot mai insistent în ultimii ani se abordează problematica formării competenţelor în ciclu liceal, de aceea am făcut unele încercări de a forma competenţele necesare elevilor pentru o analiză mai profundă a eufemismelor în baza poeziei marelui poet Grigore Vieru. Rostul competenţelor ne justifică faptul că acestea trebuie să fie „dezvoltate pînă la finalizarea educaţiei obligatorii şi urmează să acţioneze ca un fundament pentru învăţarea pe parcursul întregii vieţi” [Cartaleanu *et alii*, p. 5].

În această cheie, studiind universul creației scriitorilor români, profesorul dezvoltă competența de interpretare și comentare a textelor literare la prima vedere, cu referire la textele studiate sau propuse și la lecturile independente din literatura națională.

Surprinde printr-un mod aparte al autoexprimării și confesiunii lirice, poezia Marelui Poet al Mamei și veșnicului matern, un adevărat clopot al trezirii naționale și al Libertății visate - Grigore Vieru. În cadrul orelor de limbă română elevii parcurg în clasele X, XI, XII - receptarea și interpretarea orelor lirice, la nivel de lectură comprehensivă, semiotică și hermeneutică.

Rămînînd un poet al Copilăriei și Candorii, al Iubirii de tot ce e înălțător și nobil, firesc și matern, el construiește poezia pe un dialog prin intermediul căruia adresează sau lumii interioare, sau dialoghează cu Dumnezeu, Mama, Femeia iubită, Patria - noțiuni de fapt adunate sub semnul sacrului. Eul liric e în continuă devenire, aprofundare, sondare a stărilor interioare.

Pe parcursul demersului didactic, în scopul unei interpretări profunde a textului vierean, am atenționat elevii asupra „prezenței unei ziceri de bun augur”, a unei figuri de stil a ambiguității - eufemismul, care constă în atenuarea, îndulcirea conținutului unei fapte sau idei dure, substituirea cu o expresie acceptabilă, încercînd să-i motivăm prezența în textul liric.

Bunăoară, în poezia *Formular*, care este un crez artistic călăuzitor, un text cutremurător prin dramatismul său, atestăm prezența eufemismelor. Nu sunt pomenite nici noțiunea de război, nici de țară, nici de patriotism. Fiind întrebat care îi este originea, Eul liric se confesează: „Ar și semăn/Dealul acel din preajma codrilor/Știu toate doinele", unde lexemele *codrii* și *doinele* capătă o conotație specială. Poezia amintește indirect de schemele, tiparele impuse de regimul totalitar în care noțiunile de verticalitate, personalitate, demnitate națională erau adevărate *tabu-uri.* Analizînd definițiile eufemismelor, lesne se poate repeta că „în enunț eufemismul apare în tabu-uri sociale ori religioase, uneori cu valoare onomastică. Ca figură, eufemismul este de cele mai multe ori utilizat ca rezultat al unui tabu, care duce la construcții metaforice ori simbolice" [Bidu-Vrănceanu *et alii,* p. 205]. La întrebarea: „Ai fost supus judecății vreodată?" Eul răspunde evaziv: „Am stat niște ani închis în sine", adică într-o evadare; refugiu într-un spațiu al lumii poetului; o lume a emoțiilor, luptelor interioare și reflecțiilor. Criticul literar Mihail Dolgan atestă în acest text trei limbaje: „*limbajul administrativ-cancelăresc* (întrebări cu dedesubturi ale agentului puterii), *limbajul oral* (dialogul prin întrebări-răspunsuri) şi *limbajul propriu-zis poetic* (răspunsurile cu substrat polemic şi autobiografi c ale însuşi eului liric)" [Academos, 1(16) martie, 2010, p. 82].

Întreaga creație a poetului e un dialog al Eului liric cu Universul privit prin ochiul sacru al valorilor durabile. În poezia *Casa mea* noțiunea de viață e substituită prin versul „Pieptul meu cît va sufla", pentru a evita expresia trivială, crudă „pînă inima va muri". În acest context remarcăm că, dacă am studia mai amănunțit relația viață-moarte, lumea umbrelor despre care meditează poetul, aproape în fiecare poezie e sugerată eufemistic ideea. „Stinge-mi-s-or ochii mie/Tot deasupra cărții Sale", adică mereu va dăinui versul Eminescian, ca un model pentru poetul Vieru, iar *recile pleoape* nu vor vedea nicicînd *cartea închisă*. Eufemismele pot apărea în aşa fel din cauza atitudinii poetului faţă de *religie* şi anume de frica faţă de Dumnezeu, respectiv au apărut tabuurile religioase. Ne vom rezuma la următoarea definire a conceptului de *tabu* a lingvistului francez Emile Benveniste, care ne propune să reţinem natura interdicţiei în felul următor: "Este pur şi simplu şters din inventarul limbii, scos din uz, nu mai trebuie să existe. Şi totuşi, condiţie paradoxală a tabu-ului, acest nume îşi continuă existenţa ca interdicţie" [Benveniste, p. 220].

Există multe cauze care determină un vorbitor să se exprime indirect sau să nu spună adevărul, camuflînd mesajul gândit, încercând sa-l înfrumuseţeze şi să recurgă la eufemisme. În exemplul: Nu mai e maicuța**…**/Frunzele cobor/, funcția eufemismului o reiau punctele de suspensii, care înlocuiesc lexemul „a muri" Eufemismul care a dus la construcția metaforică *leagănul de lut* din poezia *Morții sunt ca niște copii* sugerează "pământul", „huma", „lumea de veci", eufemismul *veșnicul repaus* din poezia *Pictează-mi o mirişte* are aceeași explicație. Versul „Plecăm să *ne-odihnim* puțin" din poezia *De dor*, dedicată Doinei și lui Ion Aldea-Teodorovici, poetul ocolește adevărul morții, înlocuindu-l prin eufemismul metaforizat și așteptîndu-și prietenii cu *ochii rourați*, substituind în vers „ochii plînși".

În majoritatea poeziilor dedicate Mamei, poetul-copil și copilul-poet plasează acest chip sacru, divinizat între copilăria sa îndepărtată și Dumnezeu. Ea rămîne naşterea, iubirea, căldura, apariția *pletelor albe* - „îmbătrînirea" și *revenirea în pămînt* - „moartea". Grigore Vieru încerca să ocolească factorul biologic de îmbătrînire alături de ceea ce e divin – Mama. Îmbătrînirea mamei, trecerea și destrămarea ființei în timp sunt sugerate prin versurile: „Albește părul tău, mamă", „Nu-mi lua cercei și salbe/Că de-amu am plete albe", „Cine m-o

vedea-n țărînă", „Alb împrăștiate/Pletele-i pe valuri", „Cu-al mamei păr albind". Același lexem *bătrînețe* este camuflat în poezia poetului, exprimat prin versul eufemizat:
„Încerc să rup strînsoarea/Îmi cade brațul slab…/Și *părul* ce mă curmă/ Se face tot mai *alb*".
Albul exprimă candoarea, dar și vîrsta înțelepciunii. Pînă și drumul pe care mama pleacă e *alb,* înzăpezit, iar iubirea vine pe drum *verde, înverzit,* iar poetul mereu într-un zbucium etern e la răscrucea alegerii și a armoniei. Alte eufemisme apar în versul vierean, descrierea mamei „Că în *ochii ei cei uzi"* – „ochii plînși"; „Acum cînd nu te poți, mamă/*De sarea din șale pleca*/"- „bătrînețe".

Cuvintele din poezia lui G. Vieru sînt selectate cu scopul de a camufla anumite realități, de a provoca cititorul său etc. Toate aceste tipuri de intenţii ale poetului sunt exprimate cu ajutorul eufemismelor. Fiind un fenomen prea mult timp neglijat în literatura de specialitate, analiza diverselor manifestări ale eufemismelor ar putea contribui la elucidarea unor aspecte, astfel încît să mascheze realitatea, în special cînd referire se face la aspectele politice din anii 1989.

Grigore Vieru e și un poet tribun, o probă a demnității naționale, o lecție de curaj și demnitate oferită urmașilor. Versul Marelui Poet izvorăște din plină dăruire, din glasul iubirii față de Neamul Românesc și Țara reîntregită. În această tematică s-ar înscrie termenii atestați în texte „*Bocancul spaimei*", „*talpa*", „*Bocanc mărșăluind*", *„muscali*", „Sfîșiată de colții *fiarei roșii*", poetul amintind astfel de vremea bolșevicilor, de vremurile totalitare, de tabu-urile social-politice. În poezia *Ascultă* fratele mai mare, eliberatorul e numit *Bre, muscale,* iar timpul de atunci numit *un timp măreț* prin dogmele și așa–zisele idealuri impuse. Propriul pom, *stejarul nostru viguros,* vine în antiteză cu *mesteacănul sub care cîntă muscalul.* Tot în poezia *Discursul electoral* poetul ne atenționează că vin cei ce vor pune pe trunchi capul Limbii Române, *vin căpcăunii, vin ienicerii umblă țanțoș cu șapca roșie, pocnind nagaica,* iar în locul naiului vine *balalaica, cizma muscalească.*

Trăind o viață cu dor de *frații de peste Prut*, visînd mereu *Țara,* fiind o conștiință artistică și cetățenească fermă, Grigore Vieru evocă Prutul prin diferite procedee lexicale, substituind adesea ce e român, România, românesc în versurile sale prin eufemisme. Exemplele „Frumoasă-i *limba noastră"* - *„*limba română", „Ce caut în *Țara mea*?" – „România", „Splendorile *Patriei mele"* – *„*România", *„*Acestea oare să fie/Hotarele *Țării?"* -*„*România", *„*Cîtă *Țară* e-n cîntecul tău" – „Ceva românesc", *„*Cîntare *scrisului nostru"* – *„*grafia latină", *„*Iar eu mă uit peste *Prut"* – *„*România" etc. ne propun să urmărim în ce măsură a influențat interdicțiile de limbaj dintr-o perioadă istorică dificilă asupra versului lui Grigore Vieru și asupra apariției eufemismelor propuse de poet. Revenim la cuvintele Anei Blandiana în legătură cu rolul poetului în societate „Poeții au devenit astfel plămânii prin care popoarele încercau să respire aerul din ce în ce mai rarefiat al libertății şi să se salveze"[1]. Întocmai acest rol i-a fost menit Marelui Poet, care a suferit, vorbele lui Adrian Păunescu „zdobindu-i și cap și scris și piept/, Pe străzi și în ziare au dat în el cu pietre" [Vieru, p. 36], trăind clipe de dor, neînțeles de mulți, exprimînd suferințele neamului nostru prin eufemisme.

Fiind un mare împătimit de Lumea Cuvîntului, cu afecțiune pentru frații săi de condei, poetul Vieru dedică un întreg spectru de versuri conaționalilor săi, poeților și actorilor la școala cărora și-a „ascuțit" pana. Eul liric ar accentua prin diverse mijloace specificul acestei lumi a Poesis-ului cu tot farmecul, zbuciumul şi neîmplinirile adunate într-o viață de poet. *Actori cerșind* – „săraci", *răpuși de cerozăă* – „beție".

[1]http://www.romaniaculturala.ro/images/articole/Marco%20Cugno.pdf

Din cele expuse pînă aici se poate deduce că rolul eufemismelor în poezia lui Grigore Vieru la lecțiile de limbă română este de a dezvolta competența de cunoaștere și înțelegere a procesului literar românesc în contextul istoriei și culturii naționale și competența de interpretare a fenomenelor literare în contextul culturii spirituale românești. „Este foarte complicat zilnic să rămîi frumos și simplu" vorba poetului, care emana prin prezența sa modestă lumină, credință, dragoste și se vedea mereu cu o putere, ce conferă viața acestui neam. În acest context și-a ales și un epitaf simplu dar profund „Sunt iarbă, mai simplu nu pot fi". Pentru a dezvolta competențele de receptare și de interpretare a textului literar, elevul are nevoie de acumularea unor cunoștințe legate de componența lexicală a vocabularului utilizat eufemistic de „poetul divin al neamului nostru"[2].

Referințe bibliografice:

Academos, Revistă de Ştiinţă, Inovare, Cultură şi Artă, 1(16) martie, 2010
Benveniste E*., Probleme de lingvistică generală*, Vol. II, București, Universitas, 2000.
Bidu-Vrănceanu A., Călărașu C., Ionescu-Ruxandoiu L., Mancaș M., Pană Dindelegan G., *Dicționar de științe ale limbii,* București, Nemira&Co, 2005.
Cartaleanu T., Cosovan O., Goraş-Postică V., Lîsenco S., Sclifos L., *Formare de competențe prin strategii didactice interactive,* Chișinău, Centrul educaţional Pro Didactica, 2008.
Vieru G., *Cele mai frumoase poezii*, București, Jurnal, 2009.

[2]Este demn de reținut că această observație de valoare pentru întreg neamul românesc a fost scrisă de Adrian Păunescu în prefața cărții *Cele mai frumoase poezii* de Grigore Vieru.

DISTINCŢIA *CÂMP SEMANTIC / CLASĂ LEXICALĂ*. CU APLICAŢIE LA ZOONIMIA BIBLICĂ ROMÂNEASCĂ

Drd. Cristina-Mariana LUNGU (CĂRĂBUŞ)
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

Ne-am propus, în această lucrarea, analiza unor concepte precum câmp semantic şi clasă lexicală, după cum au fost ele dezvoltate de către lingviştii germani, începând cu Jost Trier şi Leo Weisgerber, ajungând până la lexematica lui Coseriu. Aceste concepte vor fi aplicate numelor de animale din diverse texte biblice româneşti (Palia de la Orăştie, Ms. 45, Ms. 4389, Biblia de la Bucureşti şi Biblia modernă din 1991). Având în vedere că materialul lingvistic este prea larg, ne-am limitat cercetarea la cărţile Pentateuch.

***Cuvinte-cheie**: câmp semantic, clasă lexicală, animale, Pentateuch.*

1. Introducere

Lucrarea noastră prezintă rezultatele cercetării unor texte care fac referire la numele de animale din limba română, aşa cum apar ele în tradiţia biblică românească. Textele pe care le-am studiat, pentru a întreprinde analiza lexicului animalier, sunt următoarele: *Palia de la Orăştie*, 1582 (PO), două manuscrise: *45* (MS. 45) şi *4389* (MS. 4389), cuprinse în seria *Monumenta linguae Dacoromanorum* (BB-MON.), *Biblia de la Bucureşti*, 1688 (BB), şi o ediţie modernă a *Bibliei Sinodale* din 1991 (B 1991)[1]. Vom adopta principiile semanticii structurale cu privire, în special, la conceptele de c â m p s e m a n t i c şi de c l a s ă l e x i c a l ă, elaborate de Eugenio Coseriu. Am ales acest model teoretic, întrucât ni se pare cel mai adecvat pentru cercetarea noastră de tip structural. Trebuie să precizăm că vom îmbina perspectiva tradiţională, descriptiv-istorică, cu cea structural-funcţională, constând în analiza semică a substanţei semantice a lexemelor care formează câmpul semantic «animal» în câteva versiuni biblice româneşti. Ceea ce ne propunem, în această lucrare, este identificarea şi analiza lexico-semantică a unor nume de animale după metoda lexematică.

2. Structuri lexicale

Pornind de la cele şapte distincţii ale lexematicii coseriene (1. lucruri-limbaj, 2. limbaj primar-metalimbaj, 3. sincronie-diacronie, 4. tehnica discursului-discurs repetat, 5. arhitectura limbii-structura limbii, 6. tip-sistem-normă-vorbire, 7. desemnare-semnificaţie), E. Coseriu reuşeşte să închege o teorie semantică unitară, delimitând obiectul cercetării: structurile lexematice fac referire la conţinuturile lingvistice şi nu la realitatea extralingvistică, la limbajul primar şi nu la metalimbaj, la sincronie şi nu la diacronie, la termenii comuni şi nu la terminologii (termeni de specialitate), la tehnica vorbirii şi nu la discursul repetat, la limba funcţională, nu la limba istorică, la sistemul lingvistic, nu la norma lingvistică, precum şi la raporturile de semnificare şi nu la cele de desemnare. Coseriu defineşte structura lexicală ca fiind: „la configuración semántica del léxico, o sea, de las palabras lexematicas[2]" (Coseriu, 1991: 90). Întrucât orice semnificaţie se leagă de o structură semantică, în semantica

[1] Cuprinsul acestei Sfinte Scripturi reproduce textul ediţiei din 1982.
[2] Trad. n.: „configurarea semantică a lexicului, adică, cuvintele lexematice".

structurală a Şcolii de la Tübingen s-au stabilit două tipuri de structuri lexematice, identificabile în vocabularul unei limbi: structuri p a r a d i g m a t i c e (in absentia) şi structuri s i n t a g m a t i c e (in praesentia).

Structurile paradigmatice pot fi: p r i m a r e (c â m p u r i l e x i c a l e şi c l a s e l e x i c a l e) sau s e c u n d a r e (structuri de m o d i f i c a r e, de d e z v o l t a r e şi de c o m p u n e r e). O structură este *primară* dacă nu are nevoie de altă structură pentru a putea fi definită. De exemplu, pentru a defini lexemul *miel*, nu avem nevoie de lexemul *mieluţ*. În acest caz, putem spune că primul lexem este *primar*, iar cel de-al doilea *secundar*, el derivând din primul. Pentru lexemul *mieluţ* avem nevoie de lexemul *miel*, întrucât acesta este un „miel mai mic". Structurile secundare ţin de formarea cuvintelor într-o anumită limbă şi de procedeele de formare (derivarea, compunerea, conversiunea sau schimbarea valorii gramaticale).

Structurile sintagmatice sunt combinatorii, ele fiind de trei tipuri: a f i n i t a t e, s e l e c ţ i e şi i m p l i c a ţ i e. Prin afinitate, de exemplu, rom. *bătrân* se asociază numai cu substantive referitoare la fiinţe umane, animale şi uneori la plante, dar nu se combină cu substantive care desemnează lucruri ce se combină cu *vechi*. În selecţie, câmpul respectiv impune o anume selecţie (de exemplu, după cum sugerează Coşeriu, *călătoria cu avionul* în germană cere utilizarea verbului *fliegen*, *călătoria cu un vehicul* (maşină, tren, autobuz) impune utilizarea verbului *fahren*, iar cea *pe jos* cere utilizarea verbului *gehen*). În implicaţie, un lexem impune o anumită combinaţie. De exemplu, adjectivul *roib* este cerut de substantivul *cal* şi nu de alte lexeme.

3. Conceptul de *câmp semantic*

La începutul secolului al XX-lea, epocă marcată de structuralism şi neohumboldtianism, lingvistica germană se preocupa de studierea lexicului pe câmpuri lingvistice. Lexemul *câmp* era utilizat în ştiinţe, fiind un fenomen lingvistic cunoscut, acela de grupare a cuvintelor pe domenii de sens. Cu toate că au existat mai multe teorii cu privire la câmpul semantic, până la urmă s-a ajuns la teoria reunită a lingviştilor germani Jost Trier şi Leo Weisgerber. Această teorie, precum şi concepţiile unor lingvişti ca Gunther Ipsen, Walter Porzig, André Jolles sau ideile teoretice ale lui Wilhelm von Humboldt şi Ferdinand de Saussure, au pus bazele teoriei câmpului lexical propuse în 1964 de lingvistul Eugenio Coseriu. Pentru acest concept specialiştii nu utilizează aceeaşi terminologie. Astfel, Ferdinand de Saussure, în *Cours de linguistique générale* (1916), discută despre *champs associatifs* (câmpuri asociative), opinând ideea că un cuvânt nu există izolat în conştiinţa vorbitorului, ci doar în relaţie cu alte cuvinte, în cadrul unor serii asociative. Eugenio Coseriu (1968) întrebuinţează adesea denumirea de *câmp lexical*, însă rareori şi pe cea de *câmp semantic*. Lingvistul german J. Trier lansează termenul *Wortfeld* 'câmp lexical' sau 'câmp de cuvinte', iar Pottier (1968) pe cel de *champ sémantique*. L. Weisgerber utilizează termenul *câmp lingvistic*, iar Duchácek (1968) optează pentru sintagma *champs linguistiques*, distingând două tipuri: *champs linguistiques de mots* şi *champs linguistiques d'idées*. G. Matoré vorbeşte de *câmpuri noţionale*, făcând aplicaţie pe vocabularul politic şi social din limba franceză. P. Guiraud vorbeşte de *câmpuri morfosemantice*, care reprezintă sisteme semantice formate „din termeni legaţi între ei prin sisteme de relaţii de formă şi sens" (Cârâc, 2001: 113). Lingvistele Angela Bidu-Vrănceanu şi Narcisa Forăscu preferă denumirea de *câmpuri* sau *(sub)ansambluri lexico-semantice* (Bidu-Vrănceanu, Forăscu, 1984: 10).

În ultimele decenii, semanticienii s-au preocupat mai mult de *semantica cognitivă* sau *generativă* şi mai puţin de pespectiva câmpului asupra vocabularului, adică de *semantica structurală*. Totuşi, există preocupări în semantica românească pentru perspectiva coseriană privind structurile lexematice, în cadrul cărora *câmpul lexical* apare ca o structură paradigmatică primară. Dintre domeniile de sens studiate, putem aminti: relaţiile de rudenie, numele culorilor, desemnările animalelor sălbatice şi domestice, desemnările instituţiilor (Angela Bidu-Vrănceanu), desemnările conceptelor „drum" (Lucia-Gabriela Munteanu), „a gândi" (Doina Negomireanu), „frumos" (Livia Vasiluţă).

În lingvistica germană de la începutul secolului al XX-lea era preconceptă ideea unei semantici strict lingvistice care avea ca fundament *teoria câmpului lingvistic* (*das sprachliche Feld*) sau al *câmpului semantic* (*Bedeutungsfeld*). Conceptul de c â m p l i n g v i s t i c este întrebuinţat de Jost Trier în 1931, iar cel de c â m p s e m a n t i c (c â m p d e s e m n i f i c a ţ i e) de G. Ipsen în 1924. Deşi Trier este considerat, în literatura de specialitate, a fi întemeitorul cercetărilor de semantică referitoare la câmpurile lingvistice, totuşi, în mod cert, iniţiatorul cercetărilor privind câmpurile conceptuale a fost tot un lingvist german din secolul al XIX-lea, K. W. L. Heyse, care, în lucrarea *System der Sprachwissenschaft,* realizează, pentru prima dată, analiza unui câmp semantic al sistemului conceptual *Schall* ('sunet') (Frâncu, 1999: 92). Pornind de la analiza realizată de Heyse, lingviştii germani ajung la rezultate remarcabile care merită să fie amintite. Astfel, Trier, în lucrarea *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes* (1931), definea câmpul unui cuvânt sau câmpul unui semn lingvistic ca fiind format dintr-un cuvânt, termenii săi înrudiţi şi antonimele învecinate: „Sensul cuvântului izolat este dependent de sensul cuvintelor învecinate din punct de vedere semantic" (Bahner, 196: 193). Un cuvânt primeşte de la câmpul lingvistic din care face parte semnificaţia sa diferenţiată de a altor cuvinte şi ea depinde de cea a câmpurilor vecine. Ideea centrală a lui Trier este că teoria câmpului lexical are ca scop analiza cuvântului. Există o apropiere între Trier şi Weisgerber în ceea ce priveşte punerea în legătură a teoriei câmpului cu „conceptul de formă lingvistică internă şi cu acela de imagine lingvistică a lumii" (Bahner, 1961: 195). În concepţia sa, istoria vocabularului devine istoria noţiunii dacă ne referim la ansambluri şi la împărţirea în câmpuri. J. Trier percepe câmpul lexical ca „o structură intermediară între unitatea lexicală şi ansamblul vocabularului" (Munteanu, 2008: 241). În lucrarea *Spraliche Felder* (1932), el revine la principiile teoriei câmpurilor, susţinând că întreaga structură lingvistică e formată din câmpuri: „Un element intră în relaţii nemijlocite numai cu unitatea imediat superioară al cărei element nemijlocit este. Această unitate este la rândul ei parte a unei unităţi superioare şi aşa mai departe până la unitatea maximă" (Bahner, 1961: 196). După părerea sa, fiecare câmp cu o anumită structură internă este componentul unui câmp mai mare. Influenţat tot mai mult de teoria lui Weisgerber, el oferă următoarea definiţie: „Câmpurile sunt acele realităţi lingvistice vii dintre cuvintele izolate şi ansamblul vocabularului, care, în calitate de părţi ale unui întreg, au ca trăsătură comună cu cuvintele faptul că fac parte dintr-un sistem de ansamblu, iar cu vocabularul dimpotrivă, faptul că sunt segmentate" (Bahner, 1961: 199). Prin acest lucru, Trier se diferenţiază de teoria despre câmpul lingvistic a lui Porzig şi a lui Jolles. Cei doi lingvişti pleacă de la cuvânt şi de la sfera lui semantică, referindu-se deci la un câmp semantic închis spre exterior. Plecând de la înţelegerea stării sincronice, W. Porzig deosebeşte două feluri de c â m p u r i s e m n i f i c a t i v e : câmpuri i m p l i c a t i v e (*einbegreifende Bedeutungsfelder*), care sunt sintagmatice, nu paradigmatice, ca în cele aparţinând lui Trier,

de tipul: *bellen* (a lătra) – *Hund* (câine) şi câmpuri d i v i z i b i l e (*aufteilende Bedeutungsfelder*), care sunt paradigmatice, corespunzând câmpurilor lui Trier, de tipul *numelor de animale*.

În Germania, Leo Weisgerber propunea o semantică strict lingvistică, care să se preocupe cu studiul relaţiilor dintre concepte în sistemul limbii. El îşi include teoria câmpurilor semantice în concepţia neohumboldtiană a gramaticii conţinutului, încercând o sinteză între conceptele structuraliste ale lui Saussure şi cele ale lui Wilhelm von Humboldt. Câmpul semantic este definit ca domeniu de sens, a cărui reprezentare este structurată lingvistic într-o grupă de cuvinte. Este cunoscută disputa sa cu F. Dornseiff în privinţa teoriei câmpurilor, şi anume că încerca să înlocuiască semaseologia cu onomaseologia, iar acest lucru i se părea inadmisibil lui Weisgerber, întrucât această orientare, de ordin extralingvistic, se referea la lumea lucrurilor şi nu la structura limbii (Frâncu, 1999: 94).

Prin c â m p , Eugenio Coseriu înţelege paradigma rezultată din împărţirea unui semnificat lexical între mai multe lexeme, prin opoziţii directe imediate (de exemplu, câmpul *numelor de animale domestice* sau al *numelor de animale sălbatice*). Acesta poate fi definit ca o „paradigmă constituită din unităţi lexicale de conţinut («lexeme»), care îşi împart o zonă de semnificaţie continuă comună şi care se găsesc în opoziţie imediată unele cu celelalte” (Coseriu, 1981: 39). Tot el precizează mai departe că „opoziţia «imediată» se stabileşte între o arhiunitate (arhilexem) – exprimată sau nu – şi o unitate sau între arhiunităţi” (*Ibidem*).

Câmpul lexical-semantic este format din unităţi care acoperă o zonă de semnificare specifică şi între care se face alegerea în comunicare. Semantica structurală coseriană se foloseşte de următoarele concepte: l e x e m , a r h i l e x e m , s e m . Considerăm l e x e m unitatea de vocabular, generalizată sub aspect funcţional. În timp ce cuvântul reprezintă o unitate bilaterală ce prezintă un conţinut lexical şi unul gramatical, lexemul este o unitate unilaterală ce are doar un conţinut lexical. Lexemul poate fi definit ca „o unitate de conţinut lexical exprimată în sistemul lingvistic (de exemplu, conţinutul ‘senex’ în latină)” (Coseriu, 1992: 46). Exemple de lexeme sunt: *asin, boaghe, capră, erodiu, măşcă, miel, oaie* etc. Lexemul se prezintă ca un cuvânt simplu, descriindu-se ca o sumă de seme (adică un semem) asociată cu un complex sonor. Spre deosebire de cuvinte care pot fi polisemantice, lexemul este monosemantic. Lexemele pot deveni *arhilexeme*, dacă ţinem seama de ansamblul categoriilor semice care constituie cuplurile ocazionale lexemice (Manoliu-Manea, 1973: 247). Pentru A. Bidu-Vrănceanu, lexemul reuneşte un semnificant cu un semnificat, fiind în mod obligatoriu monosemantic (Bidu-Vrănceanu, 2008: 18).

A r h i l e x e m u l , în semantica structurală, este definit ca „ansamblu de seme comune diverselor unităţi din aceeaşi paradigmă lexicală, care se asociază cu un semnificant constant într-o limbă dată” (DŞL, s.v. *arhilexem*). În unele teorii, arhilexemul este denumit hiperonim, deoarece el fiind un lexem al limbii naturale, desemnează un microsistem taxinomic, subsumându-i unităţile. Un arhilexem este un „lexem al cărui conţinut este identic cu conţinutul unui câmp lexical în întregime” (Coseriu, 1992: 46). Deoarece câmpurile de cuvinte se raportează la niveluri diferite, arhilexemele pot fi şi ele de nivele diferite. De exemplu, unitatea *bovină* serveşte drept arhilexem pentru seria de lexeme: *bou, buhai, taur, vacă, viţel*. La rândul său, cuvântul *animal* este arhilexem în câmpul de cuvinte de nivel superior în care intră şi *bovină*.

S e m u l reprezintă o „trăsătură distinctivă din planul semantic paradigmatic” Manoliu-Manea, 1973: 250). Semele reprezintă „trăsăturile distinctive ce constituie lexemele”

(acest termen a fost folosit şi de Pottier, în sensul că el reprezintă o „trăsătură semantică pertinentă") (Coseriu, 1992: 46). Deci, semul este cea mai mică trăsătură de conţinut ce reiese în urma analizei semice. Un exemplu de sem este /râmător/ pentru lexemul *porc*. Opoziţiile, în cadrul câmpului *denumirilor pentru animale domestice*, se stabilesc prin trei seme: semul /s e x / opune genul /masculin/, adică /mascul/, genului /feminin/, adică /femelă/ (de ex., *oaie / berbec, capră / ţap, măgar / măgăreaţă*), semul /g e n e r a ţ i e / opune semul /adult/ semului /pui/ (de ex., *cal / mânz*, *oaie / miel, capră / ied*); semul /c o l e c t i v i t a t e / opune semul /animal domestic izolat/ unui alt sem /animal domestic în colectivitate/ (de ex., *cămilă / caravană, vacă / cireadă, oaie / turmă*).

În câmpul lexical intră termenii între care se face alegere, deci care sunt posibili de ales, dar excluşi într-o comunicare dată, şi care sunt reuniţi prin arhilexemul care dă numele câmpului, fapt care implică şi o ierarhie a celor mai multe arhilexeme. Astfel, arhilexemul *vită* (din care fac parte lexemele *bou, buhai, junc, juncan, juncă*[3]*, junincă, taur*, *vacă, viţel*) se include în arhilexemul *dobitoc*[4] (în care intră şi lexeme care nu se raportează la *vite*, precum *arete, armăsar, asin, asină, berbec, bivol, cal, capră, catâr, cămilă, câine, cârlan, dromader, ied, iepure*, *măcicoie* 'catârcă' (PO, *Fac*. 32: 15)*, măgar, măgăreaţă* (MS. 4389, *Fac*. 32: 15), *mânz, măşcă* 'catârcă' (PO, *Fac*. 36: 24)*, mâşcoi* 'catâr' (BB, *Fac*. 12: 16)*, miel, mieluşea, mioară*[5]*, noaten* 'miel de un an' (MS. 4389, *Lev*. 14: 10[9], *Deut*. 29: 13)*, oaie, pisică, porc*[6]*, ţap*). Arhilexemul *dobitoc* este o parte a arhilexemului *făptură* (în care intră şi lexeme care nu denumesc *vite* sau *dobitoace*, precum sunt nume de păsări domestice: *cocoş, găină, porumb* (BB, MS. 4389, *Lev*. 12: 6) şi *porâmb* (MS. 45, *Lev*. 12: 6) 'porumbel'; nume de păsări sălbatice: *babiţă* (BB, *Lev*. 11: 15; *Deut*. 14: 15)*, batcă* (MS. 45, *Lev*. 11: 15; *Deut*. 14: 15), *ciuh* (MS. 4389, *Lev*. 11: 15), toate trei cu sensul de 'pelican' (DLR, s.v.), *barză, bâtlan, bogză* (BB, MS. 4389, *Lev*. 11: 15) şi *boaghe* (MS. 45, *Lev*. 11: 15) 'bufniţă' (DLR, s.v.), *brehnace* (MS. 45, *Lev*. 11: 14) 'uliu' (DLR, s.v.)*, bufniţă, caie, cârstei* 'prepeliţă' (MS. 45, MS. 4389, *Ieş*. 16: 13)*, cioară, cocor, cocostârc, corb*[7]*, corui* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 13) 'uliul păsărilor, şoim' (MDA, s.v.), *cucuvea, erodiu* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 19) 'bâtlan, egretă' (MDA, s.v.), *ghipă* (BB, MS. 45, *Deut*. 14: 13) 'un fel de vultur, pajură' (BB-MON. *Deut*., 1997: 38), *gripsor* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 13; *Deut*. 14: 13) 'pasăre mare de pradă, acvilă, pajură' (DLR, s.v.), *haradrion* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 17) 'numele unei păsări, probabil păsărel, fluierar, ploier' (BB-MON. *Lev*. 1993: 21), *hăreţ* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 18) 'uliu' (BB-MON. Lev. 1993: 22), *huhurez, lebădă, lipitoare* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Deut*. 14: 17) 'pasăre de noapte care se aseamănă cu rândunica, dar este mai mare' (DA, s.v.), *pajăre* (MS. 4389, *Lev*. 11: 14) 'pasăre răpitoare mai mică decât vulturul' (MDA, s.v.), *pelican, pescăruş, porfirion* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 18; *Deut*. 14: 18) 'numele unei păsări acvatice, probabil lişiţa' (BB-MON. *Lev*. 1993: 21)*, prepeliţă*, *pupăză, rândunică, stârc*[8] (BB, MS. 45, MS.

[3] Lexemul *juncă* (BB, *Deut*. 21: 3) e redat în Ms. 4389 prin lexemul *junice* (*Deut*. 21: 3).

[4] Arhilexemul *dobitoc* include şi lexeme ce denumesc *jivine* (*jiganii*): *antilopă, arici*, *bou sălbatic, broască, capră sălbatică, cămilopardos* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Deut*. 14: 15) 'girafă' (BB-MON. *Deut*., 1997: 38), *căprioară, cârtiţă, cerb, cerboaică, chiţoran / ghigorţan / gorghiţan* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 30) 'şoarece mare de câmp' (MDA, s.v.), *elefant, guziu* (MS. 45, *Lev*. 11: 30) şi *guzeil* (MS. 4389, *Lev*. 11: 30) 'cârtiţă' (MDA, s.v.), *iepure de câmp, jder, leoaică, leu, liliac, lup, nevăstuică, pisică sălbatică, porc sălbatic, şoarece, şomâc* 'şobolan' (BB, *Lev*. 11: 30) etc.

[5] Lexemul *mioară* apare în MS. 4389 (*Num*. 6: 14) redat prin lexemul *miea*.

[6] Lexemul *porc* este redat prin lexemele *mascur* (BB, *Deut*. 14: 8) şi *mascor* (MS. 45, *Deut*. 14: 8).

[7] În B 1991, apare şi sintagma *corb de mare* (*Deut*. 14: 17).

[8] În B 1991, lexemul *stârc* este redat prin *ibis* (*Lev*. 11: 17; *Deut*, 14: 16).

4389, *Lev*. 11: 17; *Deut*. 14: 16) ‘bâtlan’, *struţ, şoim, şorliţă* (BB, *Lev*. 11: 14), ‘zăgan’, ‘vultur’ (MDA, s.v.), *turturea, uliu, vultur*; nume de peşti: *chit* (MS. 45, MS. 4389, *Fac*. 1: 21, BB, *Fac*. 1: 21 [23]) ‘balenă’ (DLR, s.v.); nume de reptile: *aspidă* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Deut*. 32: 33) ‘viperă, năpârcă’ (BB-MON. *Deut*. 1997: 38), *cameleon, crocodel de pământ* (BB, MS. 4389, *Lev*. 11: 29) şi *corcodel de pământ* (MS. 45, *Lev*. 11: 17) ‘(un fel de) şopârlă’ (BB-MON. *Lev*. 1993: 20), *crocodil, scorpie, scorpion*[9]*, şarpe, şopârlă, viperă*; nume de insecte: *lăcustă* [incluzând speciile *atachis* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 22), *hagab* (B 1991, *Lev*. 11: 22), *hargol* (B 1991, *Lev*. 11: 22), *solam* (B 1991, *Lev*. 11: 22) şi *vruh* (BB, MS. 45, MS. 4389, *Lev*. 11: 22)], *muscă, tăun, ţânţar, viespe*. Arhilexemul *făptură* se include, împreună cu alte arhilexeme, în arhilexemul *lighioane* (în care intră, pe lângă toate lexemele de dinainte, şi lexeme desemnând *gândaci, viermi, fluturi*), iar acesta împreună cu *oameni*, în *fiinţe*, deosebit de *lucruri* care îşi subordonează alte arhilexeme. Ierarhizarea arhilexemelor conduce atât la constatarea după care un lexem se integrează simultan în mai multe arhilexeme care au grade diferite de generalitate, cât şi la concluzia după care, în funcţie de sensul utilizat, un lexem polisemantic intră în câmpuri lexicale diferite: *viu*, de exemplu, atât pentru *fiinţă* (*făptură*), cât şi pentru *culoare*.

4. Tipologia câmpului lexical

În ceea ce priveşte tipologia câmpurilor, Coseriu foloseşte următoarele criterii: a. numărul dimensiunilor relevat de opoziţiile unui câmp, b. modul în care se combină dimensiunile între ele în interiorul unui câmp, c. criteriul ontic al opoziţiilor şi d. tipul de raport între semnificaţi şi expresia lor. Reunind criteriile formulate, putem stabili trei clasificări: după configuraţie, după sensul obiectiv şi după expresie. Un punct important de pornire îl reprezintă tipurile formale de opoziţii. E. Coseriu, în lucrarea *Vers une typologie des champs lexicaux* (1975), oferă o clasificare schematică, însă sugestivă, a lui Leo Weisgerber cu privire la tipologia câmpurilor lexicale. Astfel, Weisgerber făcea referire la două tipuri de câmpuri lexicale: *einsschichtig* (cu un singur nivel) şi *mehrschichtig* (cu mai multe niveluri). În cadrul primului tip de câmpuri, Weisgerber stabileşte trei subtipuri de câmpuri: *Reichengliederung* (organizare liniară), *Flächtengliederung* (organizare plană) şi *Tiefengliederung* (organizare stereometrică) (Coseriu, 1981: 42).

După configuraţie, câmpurile sunt divizate în două mari categorii: c â m p u r i u n i d i m e n s i o n a l e , care sunt simple şi lineare şi c â m p u r i p l u r i d i m e n s i o n a l e , care sunt complexe. Fiecare dintre aceste categorii are diverse subdiviziuni. Câmpurile unidimensionale pot fi: a n t o n i m i c e , bazate pe opoziţii privative (de ex. *mare / mic*, adică *animal / pui de animal*); g r a d u a l e , bazate pe opoziţii graduale (de ex. *mic-minuscul*, adică *mieluţ, miel, cârlan*); s e r i a l e , bazate pe opoziţii echipolente (de ex. nume de păsări, nume de peşti: lexemul *porumbel* intră în opoziţie cu celelalte păsări; lexemul *chit* intră în opoziţie cu alţi peşti). Câmpurile seriale se divizează în câmpuri ordinale, când lexemele sunt în ordine fixă şi non-ordinale, când reprezintă serii neordonate în care intră un număr infinit de lexeme noi. În cazul câmpurilor ordinale vorbim de opoziţii de natură „relaţională”, fiind considerate „serii închise” (de exemplu câmpul *numelor de rudenie*), iar în cazul câmpurilor non-ordinale sunt luate în discuţie opoziţiile de natură „substantivală”, ele considerându-se a fi „câmpuri deschise” (de exemplu câmpul *animalelor domestice* sau cel al *animalelor sălbatice*). Câmpurile unidimensionale pot funcţiona în

[9] În BB, MS. 45, MS. 4389, lexemul *scorpion* este redat prin *bălaur* (*Deut*. 32: 33).

interiorul unui câmp multidimensional. De pildă, câmpul *numelor de păsări* sau al *numelor de peşti* pot funcţiona în cadrul câmpului *denumirilor pentru animale*.

Câmpurile pluridimensionale se clasifică, la rândul lor, în: b i d i m e n s i o n a l e (care au două dimensiuni, de exemplu câmpul *culorilor*) şi m u l t i d i m e n s i o n a l e (care au mai mult de două dimensiuni, de exemplu câmpul *denumirilor pentru animalelor*). Câmpurile bidimensionale pot fi de două tipuri: c o r e l a t i v e (dimensiunile lor se intersectează, formând fascicule de corelaţii cu patru termeni) şi n o n c o r e l a t i v e (dimensiunile sunt paralele sau vecine şi din acestea nu rezultă corelaţii). În câmpurile corelative există combinarea între două opoziţii polare: una antonimică şi cealaltă sinonimică (de exemplu: *facile* / *difficile* şi *léger* / *lourd*). Cu privire la câmpurile non-corelative, Coseriu identifică două secţiuni definite prin opoziţii de tip antonimic şi de tip sinonimic. În fiecare serie există opoziţii graduale (de exemplu, seria acromatică *alb-gri-negru*) şi opoziţii echipolente (seria cromatică *roşu, verde, galben*). Câmpurile multidimensionale se împart în: i e r a r h i z a n t e (când dimensiunile aplică succesiv trăsăturile distinctive, funcţionând la un anumit nivel şi fiind indiferente la un alt nivel al câmpului) şi s e l e c t i v e (când opoziţiile se realizează în mod simultan). Câmpurile ierahizante se subdivizează în câmpuri c o r e l a t i v e (de exemplu, câmpul *a cere / a întreba*) şi n o n c o r e l a t i v e (de exemplu, în câmpul semantic care desemnează „obiect pentru aşezat” intră, pe de o parte, lexemele *scaun, jeţ, fotoliu*, iar, pe de altă parte, *bancă, divan, canapea* etc.), cele s e l e c t i v e pot fi: s i m p l e – cu un singur arhilexem (de ex. câmpul *denumirilor pentru reptile* – cu arhilexemul *şarpe*) şi c o m p u s e – cu mai multe arhilexeme (de exemplu câmpul denumirilor pentru animale: cu arhilexemele: *vită, dobitoc, fiară, lighioană, făptură*).

Câmpurile pluridimensionale aparţin lexicului structurat, deoarece reprezintă organizări lingvistice ale unor dimensiuni complexe din continuum-ul semantic al unei limbi, ele cuprinzând în interiorul lor câmpuri unidimensionale formate din diferite serii terminologice sau nomenclaturi. Aşadar, numele păsărilor în franceză şi spaniolă constituie nomenclaturi, dar distincţiile *ave / pájaro, oiseau / volaille* sunt distincţii ale limbii.

După valoarea ontică (a sensului obiectiv), opoziţiile lexematice pot avea două clase: opoziţiile „substantive” care determină c â m p u r i l e s u b s t a n ţ i a l e şi opoziţiile „relaţionale” care determină c â m p u r i r e l a ţ i o n a l e. Exemplificăm cele două tipuri de noţiuni: *animal* este noţiune substantiv, iar *nepot* şi *unchi* sunt noţiuni relaţionale. *Unchiul* se află în aceeaşi relaţie de rudenie cu *nepoţii*. Câmpul numelor de rudenie, al zilelor săptămânii, al lunilor sunt câmpuri relaţionale. În schimb, câmpul „fiinţelor” (al *animalelor*, de pildă), al „temperaturii” sunt câmpuri substanţiale.

Criteriul expresiei presupune alte două criterii: regularitatea şi recursivitate. După criteriul regularităţii, câmpurile sunt: r e g u l a t e (câmpul *denumirilor pentru animale*) şi n e r e g u l a t e (câmpul *denumirilor pentru instituţii*). Criteriul recursivităţii subîmparte câmpuri *continue* (sau *omogene*) şi câmpuri *recursive* (sau *omoloage*). Câmpurile continue (*denumirile animalelor sălbatice* şi *animalelor domestice*) sunt mai frecvente decât cele recursive (care reprezintă nomenclaturi: *nume de păsări*, de exemplu). Din cele expuse mai sus reiese că numele de animale se încadrează într-un câmp multidimensional (poliparadigmatic), selectiv, omogen, substanţial, regulat şi continuu.

5. Conceptul de *clasă lexicală*

C l a s a se referă la clasificarea realităţii, independentă de clasificarea de câmpuri, prin trăsături inerente (de exemplu, *lucru, fiinţă, animal*). În cazul animalelor, de pildă, se pot identifica trăsăturile mascul – femelă (*bou – vacă, capră – ţap*). Coseriu defineşte c l a s a l e x i c a l ă ca fiind „o clasă de lexeme determinate de un clasem, acesta fiind o trăsătură distinctivă ce funcţionează într-o întreagă categorie verbală (sau, cel puţin, într-o întreagă clasă deja determinată de un alt clasem), într-un mod în principiu independent de câmpurile lexicale" (Coseriu, 1992: 49). Astfel, aparţin aceleiaşi clase lexemele care permit aceleaşi îmbinări lexicale sau gramaticale, sau chiar lexicale şi gramaticale în acelaşi timp. Pentru denumirile de animale se poate, de exemplu, stabili clasa «Fiinţe vii», iar, în interiorul clasei acesteia, clasa «Fiinţe non-umane». În privinţa claselor, s-ar putea pune întrebarea dacă ele aparţin lexicului sau gramaticii. Potrivit lui Coseriu, există clase ce aparţin evident lexicului, deoarece ele implică îmbinări lexicale care le sunt proprii şi care se deosebesc de clasele gramaticale propriu-zise. Astfel, de exemplu, putem spune că rom. *vită* este un termen „neutru", întrucât se aplică atât *boului* (genul masculin), cât şi *vacii* (genul feminin).

Trebuie să facem distincţie între c l a s e l e d e t e r m i n a n t e şi c l a s e l e d e t e r m i n a t e . Clasele determinante sunt clase caracterizate prin claseme, în timp ce clasele determinate sunt clase caracterizate prin trăsături distinctive precum 'ce ţine de clasa X'. Astfel, de exemplu, *gură – bot, mână – labă* aparţin claselor determinate prin trăsăturile distinctive 'pentru fiinţe omeneşti' şi, respectiv, 'pentru animale'. Acest lucru permite clasificări ale lexemelor determinate clasematic după clasele determinate cu care ele se îmbină. În limbă pot fi considerate clase astfel de categorii de cuvinte ca substantivele ce denumesc obiecte animate, fiinţe şi obiecte inanimate, adjectivele ce denumesc calităţi pozitive şi negative, verbele tranzitive şi cele intranzitive (sau diverse tipuri de tranzitivitate, în dependenţă de complement). Trăsătura semantică ce determină clasa este c l a s e m u l . O clasă poate să intre în componenţa altei clase de nivel superior, de pildă, clasa «animal» se include în categoria «fiinţelor». Clasemele pot să se intersecteze. Astfel, trăsătura clasematică „sex masculin-feminin" caracterizează şi clasa oamenilor (*bărbat - femeie*), şi clasa celorlalte fiinţe vii, a «neoamenilor», adică a «animalelor» (*leu-leoaică, asin-asină, cocoş-găină*).

Clasele şi câmpurile se pot afla în trei tipuri de raporturi (Coseriu, 1992: 49). În primul caz, un câmp lexical aparţine în totalitate unei clase. De exemplu, *bou, capră, oaie, vacă, viţel* etc. constituie un câmp ce aparţine clasei «animal domestic». În al doilea tip de raport, se constată că un câmp se află la intersecţia dintre două clase. Astfel, de exemplu, *a lătra* şi *a mugi* aparţin aceluiaşi câmp (animal domestic), dar sunt separate de clasemele «canid» / «cornut» (*câinele latră* ; *vaca mugeşte*). În cel de-al treilea caz, un lexem se află, de asemenea, la intersecţia a două clase, dar el este insensibil la diferenţa clasematică, întrebuinţându-se indiferent într-o clasă sau alta. Este, de exemplu, cazul verbului *a paşte* care poate caracteriza atât clasa paradigmatică *bou*, cât şi clasa paradigmatică *capră*.

Clasele nu trebuie confundate cu câmpurile de cuvinte. Câmpul de cuvinte reprezintă un continuum lexico-semantic. Această condiţie nu este necesară pentru delimitarea clasei. Este adevărat, câmpul de cuvinte poate să se raporteze integral la o clasă, incluzând pe această bază clasemul corespunzător. La rândul său, unul şi acelaşi clasem poate să caracterizeze diferite câmpuri de cuvinte. Numele proprii şi adjectivele, verbele şi adverbele derivate de la ele nu formează câmpuri de cuvinte: *Cezar* ca nume de om e altceva faţă de *Cezar* – nume de câine. Cei care s-au ocupat de numele proprii de animale sunt Grigorie M. Croitoru, Maria V.

Croitoru, în lucrarea *Nume de oameni, nume de animale, nume de locuri în satul Aluniş* (2005) şi Ştefan Paşca, în lucrarea *Nume de persoane şi nume de animale în Ţara Oltului* (1936). Uneori se creează impresia că arhilexemul coincide cu clasemul, cel puţin în planul expresiei. Astfel, *animal* serveşte drept denumire a arhilexemului (se opune „omului") şi totodată a clasei (se opune «fiinţelor umane»). Din clasa «animal» fac parte şi numele proprii ale animalelor care, în mod natural, nu intră în câmpul de cuvinte „animal". Putem conchide astfel: pentru denumirea claselor nu se folosesc obligatoriu cuvinte simple. Aceasta se întâmplă numai în cazul când clasemul, prin conţinutul său, coincide cu arhilexemul care totodată este şi lexem.

6. Concluzii

Lucrarea de faţă poate fi încadrată în domeniul semanticii lexicale, făcând referire, în special, la câmpul lexical (concept şi tipologie) şi la clasă lexicală din perspectiva lui Eugenio Coseriu. Menţionăm că în cadrul câmpului animalelor am inclus atât semele /animal/, /pasăre/, /reptilă/, /insectă/, /peşte/. Un lucru important de reţinut este faptul că teoria a fost aplicată unui macrocâmp omogen, multidimensional, poliparadigmatic al denumirilor de animale care include următoarele microcâmpuri: al denumirilor pentru animale domestice, al denumirilor pentru animale sălbatice, al numelor de insecte, al numelor de păsări, al numelor de peşti şi al numelor de reptile.

Bibliografie

A. Surse

BB = *Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură ale cei vechi şi ale cei noao leage toate care s-au tălmăcit dupre limba elinească spre înţelegerea limbii rumăneşti cu porunca preabunului creştin şi luminatului domn Ioan Şărban Cantacuzinó Basarabă Voievodă...*, tipărită întâia oară în 1688. *Biblia 1688*, text stabilit şi îngrijire editorială de Vasile Arvinte şi Ioan Caproşu (volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Alexandru Gafton, Laura Manea), vol. I Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2001, vol. II (volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Alexandru Gafton, Laura Manea, N. A. Ursu), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2002.

BB-MON. *Fac., Ieş., Lev., Num., Deut. = Biblia de la Bucureşti (1688)*, în seria *Monumenta linguae Dacoromanorum*, Pars I, *Genesis* (autorii volumului: Alexandru Andriescu, Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Elsa Lüder, Paul Miron, Mircea Roşian, Marietta Ujică), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1988; Pars II, *Exodus* (autorii volumului: Alexandru Andriescu, Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Corneliu Dimitriu, Elsa Lüder, Paul Miron, Mircea Roşian, Marietta Ujică), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1991; Pars III, *Leviticus* (autorii volumului: Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Elsa Lüder, Paul Miron, Eugen Munteanu), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1993; Pars IV, *Numeri* (autorii volumului: Alexandru Andriescu, Vasile Arvinte, Ion Florea, Elsa Lüder, Paul Miron), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1994; Pars V, *Deuteronomium* (autorii volumului: Alexandru Andriescu, Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Eugenia Dima, Elsa Lüder, Paul Miron, Petru Zugun), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1997.

B 1991 = *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea şi cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, cu aprobarea Sfântului Sinod, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti.
PO, 2005, 2007 = *Palia de la Orăştie*, 1581-1582, text stabilit şi îngrijire editorială de Vasile Arvinte, Ioan Caproşu şi Alexandru Gafton, vol. I, II, Editura „Universităţii Alexandru Ioan Cuza", Iaşi.

B. Dicţionare

DA = *Dicţionarul limbii române*, Academia Română, Bucureşti, 1913-1948.
DLR = *Dicţionarul limbii române*, serie nouă, Academia Română, Bucureşti, 1965 şi urm. (au apărut tomurile corespunzătoare literelor *M, N, O, P, R, S, Ş, T, U, X, Y, Z*).
DŞL = Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, ediţia a doua, Editura Nemira, Bucureşti, 2005.

C. Literatură de specialitate

Bahner, W., 1961, *Observaţii asupra metodelor actuale de cercetare a vocabularului. Teoria câmpului lui Jost Trier,* traducere în limba română de Maria Iliescu, în „Limba română", X, nr. 3, p. 193-203.
Bidu-Vrănceanu, Angela, Forăscu, Angela, 1984, *Modele de structurare semantică. Cu aplicaţii la limba română (Polisemie, sinonimie, antonimie, câmpuri)*, Editura Facla, Timişoara.
Bidu-Vrănceanu, Angela, 2008, *Câmpuri lexicale din limba română. Probleme teoretice şi aplicaţii practice*, Editura Universităţii din Bucureşti.
Cârâc, Ioan S., 2001, *Curs de semantică*, Editura Edmunt, Brăila.
Coseriu, Eugenio, 1981, *Către o tipologie a câmpurilor lexicale*, traducere de Maria Iliescu, în *Lingvistica modernă în texte*, Maria Iliescu, Lucia Wald (coord.), Tipografia Universităţii din Bucureşti, p. 39-77 (ediţia I *Vers une typologie des champs lexicaux*, în „Cahiers de Lexicologie", 27, 1975, 2, 1976, p. 30-51).
Coseriu, Eugenio, 1991, *Principios de sémantica estructural*, versión española de Marcos Martínez Hernández revisada por el autor, segunda edición, Editorial Gredos, Madrid (Primera edición, 1977, Segunda edición, 1981, 1ª reimpresión, 1986; 2ª reimpresión, 1991).
Coseriu, Eugenio, 1992, *Structurile lexematice*, traducere de Silviu Berejan, în „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", nr. 6 (144), Chişinău, p. 41-53. (ediţia I *Les structures lexématiques*, în „Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur", Beiheft, Neue Folge, Heft 1, *Probleme der Semantik* (W. Th. Elwert ed.), Wiesbaden, 1968, p. 3-16).
Croitoru, Grigorie M., 2005, *Nume de oameni, nume de animale, nume de locuri în satul Aluniş, judeţul Sălaj*, Editura Caietele Silvane, Zalău.
Frâncu, Constantin, 1999, *Curente şi tendinţe în lingvistica secolului nostru*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Casa Editorială „Demiurg", Iaşi.
Manoliu-Manea, Maria, 1973, *Structuralismul lingvistic*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.
Munteanu, Eugen, 2008, *Lexicologie biblică românească*, Editura Humanitas, Bucureşti.
Paşca, Ştefan, 1936, *Nume de persoane şi nume de animale în Ţara Oltului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Acknowledgements: This work was supported by the the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646].

SAMUIL MICU TRADUCĂTOR AL *SEPTUAGINTEI* ŞI REVIZOR AL *BIBLIEI* DE LA BUCUREŞTI. ASPECTE LINGVISTICE ŞI TRADUCTOLOGICE

Drd. Ana Veronica CATANĂ -SPENCHIU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

Studiul "Samuil Micu-traducător al *Septuagintei* şi revizor al *Bibliei* de la Bucureşti. Aspecte lingvistice şi traductologice" *are ca obiectiv principal problemele de traducere ale acestor două texte biblice. Prezentul studiu arată diferenţele de limbă şi traducere de la o versiune la alta, cu referinţă constantă la textul grecesc (LXX), creionând, în acelaşi timp, portretul de traducător şi editor al lui Samuil Micu.*

Cuvinte-cheie : *lingvistică, traductologie, text biblic*

I. Consideraţii introductive asupra traducerii biblice

Tradiţia biblică românească constituie o inepuizabilă sursă de informaţii şi de posibile cercetări prin numărul mare de traduceri parţiale şi integrale realizate, dar şi prin dificultatea problemelor impuse de acest proces. Stabilind relaţia între limbi şi între culturi, traducerile în limba română a textului sacru constituie elemente fondatoare ale culturii române scrise. Traducerea este un „... proces inextricabil şi imprevizibil, care, istoric, apare atunci când o cultură „minoră" îşi dă seama că trebuie să-şi asume rezultatele sau chiar virtuţile uneia pe care o consideră superioară. (...) După cum o limbă de cultură se naşte prin traducere, va trebui să admitem că tot traducerea veghează şi la moartea sa" (Munteanu, 1987: 8). Pentru cel care doreşte să călătorească în trecut, în cazul textelor vechi biblice, dar şi în cazul textelor pe care le avem în vedere, o traducere formală, bazată pe formă şi nu pe sens, dar nici excluzându-l, îi poate oferi posibilitatea cunoaşterii unei limbi, a unei evoluţii lingvistice, a contextului social, cultural, a unei civilizaţii şi a autorului textului de tradus. Cu toate acestea, imposibilitatea în unele cazuri de a rezolva anumite situaţii de traducere poate conduce prin literalitate la texte cu adevărat obscure, însă purtătoare de informaţii prin păstrarea formei originalului. O altă modalitate de a avea cunoştinţă despre cultura şi civilizaţia textului sursă se poate realiza prin intermediul traducătorului, care, atunci când se regăseşte într-o situaţie deosebită de traducere, poate opta fie pentru elemente paratextuale, fie de a păstra forma textului sursă fără a avea în vedere sensul în mod precis, fie de a încerca o traducere liberă, care ar defavoriza forma lingvistică. S-ar putea spune că aparatul paratextual constituie o tehnică de compromis în traducerea biblică, deoarece limbile vernaculare, în perioadele de început ale dezvoltării lor nu dispuneau de mijloace de exprimare adecvate exigenţelor discursive ale sferei religioase. Textele din această perioadă, fiind în majoritatea lor traduceri, conţineau deosebit de multe elemente comune cu textele originale tocmai din acest motiv.

Nu există o unică modalitate de traducere a unui text, mai ales în cazul textului biblic, deoarece Biblia conţine texte diferite din punct de vedere tipologic. Orice traducere completă reprezintă alegerea şi actualizarea uneia din multele sale posibilităţi, cu inevitabila renunţare la altele. Această diversitate de posibilităţi se datorează nu numai diferenţei la nivelul structurilor lingvistice şi culturale, ci provine din însuşi faptul că există o distanţă temporală

consistentă, iar un text vechi poate să retrăiască prin traducere în două moduri diferite: cu sensul pe care îl avea la origine şi cu forma care există astăzi.

II. Traducătorul şi revizorul. Perspectivă generală

Traducerea şi revizuirea constituie activităţi lingvistice şi culturale, însă, dacă strategiile de traducere utilizate de traducător pot fi identificate prin analiză, după cum sublinia Eugene Nida, nu putem cunoaşte cu siguranţă ce se întâmplă în mintea traducătorului în actul traducerii (Nida, 1964: 145). Figura principală în procesul traducerii o constituie în special persoana traducătorului. De cele mai multe ori, modul de referire la o ediţie a Sfintei Scripturi, în spaţii şi timpuri diferite, este realizată prin intermediul numelui celui care a realizat traducerea sau de locul sau anul în care aceasta a apărut. De aceea, dacă o ediţie este un succes traductologic sau un eşec, cel care răspunde şi care se bucură de rezultate nu este altcineva decât traducătorul. Cu o educaţie, de cele mai multe ori lingvistică, didactică, idiomatică etc. traducătorul va încerca de fiecare dată să respecte textul sursă şi să realizeze o transpunere adecvată normelor impuse de textul său, astfel încât rolul său pus în ecuaţie prin aplicarea unor principii şi a unor tehnici de traducere se dovedeşte deosebit de important. Din această perspectivă, în cazul vechilor traduceri biblice, traducătorul rămânea fidel principiilor sale, însă în multe cazuri avea de ales între două opţiuni: fie de a-şi exprima în mod explicit principiile de traducere sau pe cele lingvistice prin intermediul elementelor paratextuale, fie să le aplice tacit, sperând că va fi înţeles intuitiv. Însă, cu excepţia specialiştilor, de multe ori, anumite traduceri sunt cunoscute de publicul larg după alte coordonate decât cele discutate. În aceste cazuri numele traducătorului, care a trudit de altfel la o cercetare impresionantă, este trecut în umbră sau rar amintit.

Cercetătorul american Eugene A. Nida considera că nu ar trebui să existe o discuţie despre principii sau despre metodele de traducere fără a proiecta în discuţie portretul traducătorului, însă, „săracul traducător", după cum se exprima Nida pentru acest context, „nu ar trebui să fie târât în finalul discuţiei"[1]. De asemenea, nu ar trebui să existe discuţie despre calitatea traducerii sau despre portretul traducătorului fără „să fie analizate mai întâi anumite elemente formale şi semantice de bază a procesului traductologic" (Nida, 1964: 145).

Fiecare traducător deţine un bagaj de cunoştinţe specific, o perspectivă proprie asupra realităţii. Chiar şi în cazul în care traducătorul are de a face cu un text foarte uşor de tradus, iar deciziile sale asupra opţiunilor de traducere sunt secundare ca importanţă, influenţa sa asupra textului poate fi notabilă. Dacă astăzi rolul revizorului este acela de a verifica lingvistic o traducere realizată anterior de un către un alt traducător, urmărindu-se nu doar redarea integrală şi corectă a mesajului, dar şi respectarea unor norme gramaticale şi stilistice, revizorii vechilor texte biblice erau adevăraţi exegeţi, comentatori ai textului biblic, având un rol mult mai important decât astăzi. Revizuirea unui text presupunea o concentrare a atenţiei atât asupra sursei, dar şi asupra textului obţinut prin traducere, ceea ce reclama cunoştinţe temeinice asupra domeniului şi stilului în care se încadra textul, competenţe lingvistice deosebite în cele două limbi intrate în contact.

[1] Nor should the poor translator be dragged in at the end of the discussion (...) (Nida, 1964: 145).

III. Problema identificării corecte a sursei (surselor) şi a versiunilor de control în traducerea biblică cu aplicaţie pe B1688 şi B1795

Atunci când se discută problema filiaţiei textelor, precum şi aspectele practice ale traducerii biblice, critica traductologică ar trebui să aibă în vedere identificarea exactă a textelor sursă şi a eventualelor versiuni auxiliare folosite de traducători pentru a aborda şi a interpreta corect fenomenul traductologic, altfel discuţia are loc *in absentia,* iar rezultatele sunt viciate sau chiar greşite. Pentru a dobândi siguranţă în identificarea surselor, ar trebui să avem dovezi directe, indicate de traducător, sau dovezi indirecte, din care să reiasă care este sursa sau traducătorul textului. Elementele paratextule reprezintă aproape întotdeauna dovada de necontestat a identificării textului sursă, mai ales pentru că, prin intermediul acestora, traducătorul expune oficial printre alte informaţii şi sursa (sursele) traducerii, scopul, metodele şi neajunsurile acesteia. Tradiţia textuală biblică, începând cu primele traduceri în greacă şi latină şi continuând cu traducerea Sfintei Scripturi în limbile vernaculare, trebuie cunoscută prin prisma acestei perspective. În demersul nostru, nu ne propunem să prezentăm istoricul textului sacru sau să examinăm problema fidelităţii traducerilor faţă de sursele respective, ci am ales să studiem comparativ *Biblia* de la Bucureşti (1688) şi *Biblia* de la Blaj (1795), iar identificarea exactă a surselor acestora este de o însemnătate capitală.

Samuil Micu revizuieşte prima ediţie integrală a *Bibliei* în limba română, realizând însă, în acelaşi timp, şi o nouă versiune, pornind de la textul *Septuagintei* Franeker[2] (SEPT. FRANEK.) şi nu textul latinesc al *Vulgatei,* textul oficial al tradiţiei (greco-) catolice. Deşi aparţinea unui unit, textul de la Blaj va fi utilizat pentru ediţiile ulterioare ale *Bibliei*: ediţia realizată în 1819 la Sankt Petersburg, ediţia realizată de episcopul Filotei al Buzăului în 1854-1856, ediţia de la Sibiu realizată de mitropolitul Andrei Şaguna, şi chiar ediţia din 1914, care reproducea de asemenea *Biblia* de la Blaj, însă supusă unei revizuiri masive. Ediţia *Bibliei* de la Franeker, realizată de elenistul olandez Lambert Bos în 1709, este ediţia-sursă a traducerii lui Samuil Micu. Considerată a fi o ediţie erudită prin numărul impresionant de note de subsol, *Septuaginta* Franeker face trimitere la numeroase traduceri ale textului biblic, realizând în acelaşi timp un discurs paralel. Prevăzut cu prefaţă, textul biblic al acestei ediţii se află la Biblioteca Filialei din Cluj a Academiei Române, cotele B6709 şi R 81820, deţine două hărţi, dar şi imagini ale unor pasaje biblice realizate de Franciscus Halma.

Această ediţie olandeză fusese stabilită prin „confruntarea variantelor din codicele de la Vatican, Alexandria şi Oxford, precum şi a celui din siriacă, a versiunilor lui Aquila, Symmachos şi Theodotion, prin comparaţii cu Tetrapla şi Hexapla lui Origen, printr-o paralelă critică între *Biblia* Complutensis, apărută la Alcalá de Henares între 1514 şi 1517, *Biblia* Aldina, din 1518, de la Veneţia, cu ediţia derivată, tipărită la Frankfurt, în 1597, şi între *Biblia* Romana, apărută, sub auspiciile lui Sixtus al V-lea, în 1587" (Pavel, 2001: 5). Samuil Micu consultă pentru realizarea B1795 o ediţie poliglotă a *Bibliei*, de tipul celor îngrijite de Brian Walton, la Londra, între 1653-1657. Adnotările din B1795 trimit la o ediţie din 1663 a *Bibliei* de la Ostrog din 1580-1581, iar prezenţa în B1795 a *Rugăciunii regelui Manase,* inexistentă în ediţia Franeker sau în altă traducere românească trimite la textul *Vulgatei* din 1592 (retipărită în 1690) (Pavel, 2001: 6).

Septuaginta Frankfurt din 1587 este textul grecesc care a stat la baza traducerii *Vechiului Testament* a lui Nicolae Milescu în cazul *Bibliei* de la Bucureşti (1688), alături de

[2] Eugen Pavel şi Ioan Chindriş prezintă textul SEPT. FRANEK. ca fiind sursa traducerii B1795 în prefaţa ediţiei jubiliare a *Bibliei* de la Blaj. Această ediţie grecească ar proveni din fondul de carte al Bibliotecii din Blaj.

versiuni de control precum traducerea slavonă a *Bibliei*, tipărită la Ostrog în 1581 şi *Vulgata* latină. Manuscrisele 45 şi 4389 reprezintă texte premergătoare *Bibliei* de la Bucureşti. Manuscrisul 45 este traducerea realizată după *Septuaginta* a lui Nicolae Milescu, revizuită probabil de Dosoftei în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, iar Manuscrisul 4389 este o traducere a *Vechiului Testament* după versiunea slavonă şi latină fiind atribuită lui Daniil Andrean Panoneanul în aceeaşi perioadă (Munteanu, 2008: 24). Astfel, se poate cu greu discuta despre identificarea sau rezolvarea unor probleme specifice de traducere biblică dacă sursele sunt necunoscute, iar dificultatea indicării textului sursă este mult mai ridicată atunci când nu există informaţii directe sau indirecte în această privinţă.

IV. Samuil Micu. Expunerea demersului de revizuire şi traducere

Se cere traducătorului în general să fie obiectiv în traducere, însă acesta niciodată nu va putea să fie cu adevărat lipsit de subiectivitate, deoarece soluţiile gramaticale, stilistice, adaptările, echivalările etc. reprezintă întotdeauna opţiuni proprii. Traducătorii primelor texte biblice alegeau să îşi expună prin intermediul elementelor paratextuale diferite informaţii considerate necesare pentru înţelegerea de către cititor a textului, pentru interpretarea corectă a principiilor şi a opţiunilor de traducere utilizate. Astfel, se considera oportună precizarea, în precuvântările textelor biblice, a surselor, a obiectivelor propuse, a metodelor, dar şi a stilului dorit. Corespondenţa între ceea ce îşi propun traducătorii şi ceea ce „tălmăcesc" de fapt în textul biblic este în general în concordanţă. Acesta este cazul şi a tradiţiei textuale biblice româneşti din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, după cum vom vedea în cazul lui Samuil Micu pentru *Biblia* realizată la Blaj în 1795.

Plecăm în demersul nostru chiar de la detaliile oferite de filologul român, care ne dezvăluie în prologul textului sacru câteva amănunte din laboratorul său de creaţie referitoare la stilul, sursele şi metodele de traducere utilizate. Astfel, conştient de greutatea şi importanţa muncii sale, Samuil Micu mărturisea: „Deci, având eu îndeletnicire, m-am îndemnat să mă apuc de atâta lucru şi să îndreptez graiul Bibliei ceii mai dinainte româneaşte tipărită, iară mai vârtos întru adevăr pociu să zic că mai ales Testamântul cel Vechiu mai mult de Nou de pre cel elinesc a celor şeaptezeci de dascăli l-am tălmăcit" (B1795: *Cătră Cititoriu*). De fapt, având un exerciţiu bogat în actul traducerii, cărturarul îşi expune obiectivele sale în mod clar, şi anume, de a „îndrepta" limba traducerii de la 1688, care nu mai corespundea stadiului de evoluţie atins de limba română în secolul al XVIII-lea şi de a „tălmăci" textul *Septuagintei*, textul grecesc al celor şaptezeci de dascăli. Pentru a avea unitate la nivelul traducerii Samuil Micu considera necesar ca textul său să fie tradus după o singură sursă, după cum rezultă din expunerea următoare: „Deci, ca stilul şi aşezarea graiului întru aceaeaşi Biblie să nu fie osebit, puindu-se unele dintru acea tălmăcire, altele dintru a altuia, s-au socotit ca toată Bibliia de unul cu asemenea stil şi aşezare a graiului să se tălmăcească" (B1795: *Cătră Cititoriu*). Astfel, Samuil Micu puncta dezavantajul traducerilor întreprinse după mai multe versiuni, care ar fi determinat o „aşezare a limbii" neadecvată normei limbii române. Unitatea, care caracterizează traducerea lui Samuil Micu, este un obiectiv îndeplinit în traducerea *Bibliei* de la Blaj (1795), deoarece lucrarea sa este rezultatul activităţii de traducere a unui singur individ şi nu al unui colectiv de traducători.

Semnificativă este explicaţia pe care cărturarul o oferea cu privire la maniera şi la neajunsurile traducerii fidele: „că foarte anevoie easte luminat şi chiiar înţeles de pre o limbă a tălmăci pre altă limbă, nici un cuvânt adăogând şi ţiind idiotismii limbii ceii dintâiu, că

fieştecare limbă are osibiţi ai săi idiotismi" (B1795: *Cătră cititoriu*). Astfel, Samuil Micu se regăseşte în situaţia fie de a opta pentru soluţii de traducere noi, fie de a prelua soluţiile de traducere deja existente din textul B1688. Acest fenomen poate fi constatat la simpla analiză a gloselor utilizate de traducătorul iluminist. *Biblia* lui Samuil Micu este caracterizată de un număr impresionant de note marginale şi de subsol, înfăţişând un adevărat discurs paralel, care întregeşte textul biblic. Dacă în alte texte de natură asemănătoare funcţia aparatului paratextual reprezentat de glose este să informeze sau să orienteze cititorul, în textul avut în vedere de noi, acesta aduce de obicei completări de conţinut, şi chiar putem spune că face parte din text.

V. Strategii implicate în procesul de traducere a Bibliei de la Blaj (1795)

Preocupat de studiul limbilor clasice, în special de limba latină şi limba greacă, cu solide competenţe mai ales în teologie, filozofie, matematică, limba germană, Samuil Micu îşi va asuma, în cazul traducerii B1795, atât rolul de traducător propriu-zis, prin traducerea întreprinsă după SEPT. FRANEK., dar în acelaşi timp va realiza şi o revizuire detaliată a *Bibliei* de la Bucureşti (1688), adaptând astfel limba la stadiul de evoluţie din secolului al XVIII-lea, la nivelurile fonetic, morfo-sintactic şi mai ales lexical.

Având în vedere problemele implicate de traducerea literală a textului sacru, am constatat, atât în versetele discutate, cât şi în cele 195 de glose analizate din primele două cărţi biblice, atitudinea conservatoare a lui Samuil Micu faţă de textul de la 1688. Cu toate acestea, traducătorul îşi asumă o atitudine inovatoare în actul de traducere şi reuşeşte să conserve în nuanţe diferite fidelitatea faţă de textul sursă, prin metoda glosării, prin perspectiva multiplă a textelor sursă utilizate, prin echivalările şi adaptările promovate, precum şi prin utilizarea rafinată a calcurilor şi a împrumuturilor lexicale practicate. Samuil Micu a încercat să adopte o strategie echilibrată în procesul de îmbogăţire a lexicului, împrumutând cu moderaţie şi calchiind cu fineţe, după cum afirma traducătorul în *Logica* sa:

„...pentru aceea vorbim, ca alţii să înţeleagă. Nu se cade să mestecăm cuvinte străine în limba românească, adică nemţeşti sau ungureşti cu turceşti sau slavoneşti sau dintr-alte limbi ... Iară unde lipseşte limba noastră românească şi nu avem cuvinte cu care să putem spune unele lucruri, mai ales pentru învăţături şi pentru ştiinţe, atunci cu socoteală şi numai cât este lipsă putem să ne întindem să luăm din cea grecească, ca din cea mai învăţată, ori din cea latinească, ca de la a noastră maică, pentru că limba noastră cea românească este născută din limba cea latinească" (citat în Arvinte, 2006: 154).

V.1. Calcul şi împrumutul lingvistic

1. Existenţa calcului lingvistic este strâns legată de cea a împrumutului, fenomene necesare etapei de evoluţie în care se situa limba română. Deoarece şi ordinea cuvintelor reprezenta un mister în concepţia traducătorilor vechi, începând cu Ieronim, iar singura strategie de traducere era caracterizată de literalitate, cărturarii au recurs la fineţea de conţinut şi expresie a calcului din obligaţia pe care o resimţeau pentru respectarea textului sacru. Am ales spre exemplificare din numărul mare a acestor fenomene lingvistice doar trei situaţii:

2. Împrumutul este în cazul lui Samuil Micu o opţiune de traducere constantă, mai ales în cazul denumirilor pentru păsări, preferând termenii de origine greacă, spre deosebire de textul B1688 care este mai conservator. Astfel în Dt.14:12 pentru denumirile de păsări din

SEPT. FRANEK., SEPT. VEN.[3] *toVn ajetoVn kaiV toVn gruvpa kaiV toVn aJliaiveton* (14:12) întâlnim în B1795 denumirile *vulturul, gripa şi alietul*, împrumuturi din greacă în cazul termenilor *gripa* şi *alietul,* iar B1688 prezintă aceşti termeni prin împrumut *gripsorul* şi prin calc lingvistic *vulturul de mare*. Termenul grecesc *porfurivwna* (Dt. 14: 18) este redat în B1688 prin termenul de *păun*, iar B1795 prezintă forma împrumutată *porfirionul*. Un alt exemplu care prezintă interes îl întâlnim în Dt. 14:18 din SEPT. VEN şi SEPT. FRANEK. prin termenul *caradriovn* tradus de Samuil Micu prin împrumutul *haradrionul*, iar în B1688 acesta apare sub denumirea de *şoim*. Un exemplu cu o traducere deosebită identificat în Dt. 14: 17 este termenul *nuktikovraka* redat de Samuil Micu în mod rafinat prin calc *corbul de noapte*, spre deosebire de B1688 care prezintă forma *lipitoare* (MLD, 1997: 231). La versetul 19 a acestui capitol Micu glosa în nota a: *Aceste jivini, în cea veachie, unele cu atât nume se numesc şi cu alt rând se pun.*

3. Comparând versetul 21, capitolul 4 din cartea *Facerii* din B1795: *Şi numele fratelui lui Iuval; acesta au fost care au izvodit canonul şi alăuta (i)* cu versetul corespunzător din B1688: *Şi numele fratelui lui, Iuvál; acesta era care au/ arătat canonul şi copuzul,* am constatat o concordanţă cu privire la echivalarea termenului grecesc *yalthvrion* (SEPT. VEN., SEPT. FRANEK.) prin *canon*, 'instrument muzical de origine orientală, formată dintr-o ladă sonoră trapezoidală, cu coarde puse în vibraţie cu amândouă mâinile', fiind un împrumut din greacă prin filieră slavonă (cf. MDA), însă termenul gr. *kiqavran* (SEPT. VEN., SEPT. FRANEK.) este tradus în *Biblia* de la Bucureşti şi MS. 45[4] prin *copuz* 'un instrument cu coarde', termen de origine turcă, care nu pare a fi fost niciodată răspândit şi fixat în limbă, precum dovedesc multele variante şi nevoia de a-l glosa (cf. DLR). MS. 4389 prezintă, pentru acelaşi context, forma schimbată fonetic de plural *căpuzele*, iar *Biblia* de la Blaj termenul *alăuta*, termen cu etimologie multiplă (tc. *laut*, ngr. *laouvta*), care desemnează 'orice instrument muzical cu coarde care produce sunete prin ciupire, cobză, harpă' (cf. DLR). Semnificativă este glosa *i* adnotată la acest verset: 21. (i) *În grecie: carele au izvodit Psaltirea şi ceaterea, adecă muzica*, formulă prin care Samuil Micu preciza mai clar sensul acestor echivalări, încercând să identifice instrumentele muzicale semnalate, probabil motivat de inconsecvenţa prezentată de aceşti termeni în versiunile paralele utilizate de Samuil Micu, după cum se poate observa în VULG.: *psalterium et cithara.* (Fc. 4: 21).

4. Termenul grecesc *catapeteasma* desemnează 'vălul care despărţea partea numită Sfântă de sfânta sfintelor, unde se află chivotul legii' (cf. MDA) din Iş. 39: 34 din B1795: *Şi catapeteasma (b) şi sicriiul mărturiei, şi rudele lui şi jertvenicul.* este explicat în glosa b astfel: *34. (b) Catapeteazma easte cuvânt grecesc, carea sămnează acoperemânt de pânză, cum sânt la oltare dverile ceale de pânză.* Această notă arată preferinţa traducătorului ardelean pentru termenii de origine grecească atunci când echivalentul românesc era neclar. Adnotarea discutată, deşi este o formă calchiată are rolul de a informa receptorul cu privire la termenul de origine greacă, pe care numai un vorbitor nativ l-ar fi putut înţelege pe deplin, dar şi asupra unei realităţi mai puţin cunoscute de acesta. Trebuie menţionat faptul că cele două texte biblice româneşti (B1688, B1795) utilizează pentru acest context termenul *catapeteasma*, împrumut cu caracter neologistic şi nu forma *acoperemânt*, calcul lexical de semnificat, după gr. *katapevtasma* (< *katapetavnnumi* „a acoperi") (Munteanu, 2008: 113).

[3] Acestă ediţie este considerată de specialişti a fi foarte apropiată de ediţia FRANKF.
[4] Textele celor două manuscrise (MS. 45, MS. 4389) le-am preluat din ediţia MLD.

Spre deosebire de acestea, Ms. 45 prezintă pentru acest verset forma calchiată *acoperemântul*: *Şi acoperemântul, şi sicriiul mărturiei, şi verigile lui, şi acoperemântul.* (Fc. 39:35).

V.2. Strategii traductive cu implicaţia glosării

Parcurgerea atentă a textului B1795 ne-a determinat să sistematizăm glosele după diferitele lor trimiteri şi după funcţia pe care o îndeplinesc pentru receptor.

1. Încercând să depăşească obstacolul cultural şi lingvistic şi să pătrundă în universul textului sursă, Samuil Micu şi-a exprimat prin strategia glosării interesul pentru realizarea unei traduceri adecvate limbii şi culturii româneşti, prezentând în acestea variante secundare de traducere a unui verset (Iş. 28: 34 *Şi va purta Aaron păcatele celor sfinte (a), oricâte vor sfinţi fiii lui Israil, a toată darea sfintelor lor, şi va fi pre fruntea lui Aaron pururea priimită lor înaintea Domnului.* n. (a) *Şi va purta Aaron păcatele celor ce au adus şi au sfinţit daruri sau jertve lui Dumnezeu. Sau va purta păcatele, pentru care au adus şi au sfinţit daruri sau jertvă Domnului.*) sau „tălmăcirea" altor traducători (Fc. 49: 6 n. (v) *Unii tălmăcesc: întru adunarea lor nu să vor grăi ceale înalte ale meale.*), asigurând informarea potenţialilor cititori şi furnizarea de repere pentru traducerile ulterioare.

2. Spre deosebire de celelalte trimiteri făcute de traducătorul ardelean, glosele adnotate cu referire la *Biblia de la Bucureşti*, într-un număr de 23, consemnează: omisiuni, explicitări de natură sinonimică, referiri la tehnica de traducere şi lămuriri pentru o înţelegere mai bună a textului. Raportarea la textul B1688 este realizată în trei moduri diferite prin intermediul glosării, permiţându-ne în acelaşi timp să observăm anumite strategii traductive. În prima situaţie se poate observa fidelitatea traducătorului ardelean pentru SEPT. FRANEK; totuşi, în adnotări, acesta face trimitere la segmente de conţinut absente din traducerea sa, dar care sunt prezente în *Biblia* de la Bucureşti şi corect traduse conform ediţiei SEPT. FRANKF *Şi au întrebat Iacov şi au zis: „Spune-mi numele Tău" Iară el au zis: „Pentru ce întrebi tu numele Mieu (a) ?" Şi l-au binecuvântat pre dânsul acolo. 29. (a) Bibliia cea veachie rumâ. are: pentru ce întrebi tu numele Mieu, care easte minunat* (Fc. 32: 29). O altă modalitate se prezintă atunci când Samuil Micu preia soluţia de traducere din B1688, aşezând-o între paranteze şi expunând în mod explicit acest fapt în adnotare *Şi toate vasele, şi toate unealtele, şi ţeruşii (b) curţii de aramă (şi vei face haine vinete şi mohorâte şi roşii, ca să slujească cu eale întru ceale sfinte) (v),* n. (v) *Ce să cuprinde într-acest parentesis din cea veachie Biblie s-au pus*(Iş. 27: 19). În cel de al treilea caz, Samuil Micu, deşi traduce conform ediţiei Franeker, compensează sensul prin trimiterea făcută la B1688. În această situaţie putem observa opţiunea traducerii versetului din tipăritura cantacuzinească, care se prezintă cu mici diferenţe de ordin lexical sau de topică faţă de B1795, şi, astfel, avem o soluţie secundară de traducere, propusă de către cărturarul ardelean.

3. Glosele B1795 fac trimitere la textul biblic de la 1688 sau la textul grecesc, recunoscut de altfel ca sursă pentru traducere, însă semnificativ este faptul că Samuil Micu trimite în adnotări şi la alte izvoare. O primă privire asupra acestor trimiteri către numeroasele texte biblice din glosele B1795 ne-ar determina să credem că acestea ar aparţine textului sursă al B1795 şi ar fi redactate în consecinţă de Lambert Bos, însă printr-o comparaţie atentă cu SEPT. FRANEK. am constat că Samuil Micu este autorul acestora, după cum reiese din următoarele adnotări culese pentru exemplificare:

Fc. 37: 7: *Mi să părea că voi (b) legaţi snopi în mijlocul câmpului, şi s-au sculat snopul mieu, şi au stătut drept, şi, încungiurându-l, snopii voştri s-au închinat snopului mieu". 7. (b)* Jido., sir., arab., lat., hald., samar. , *are: că noi legăm snopi în ţarină.*;

Iş. 21: 7: *Iară de-şi va vinde cineva fata roabă de casă, nu va ieşi, cum ies slujnicele (a). 7. (a) Nu să va duce aşea cum să duc roabele. S. Aug*;

Iş. 3: 7: *Şi-l vei pune în preajma acoperemântului, care easte preste sicriiul mărturiilor, întru care mă voiu arăta Eu ţie acolo (a). 6. (a) S. Chiril Alexand.: întru care Mă voiu cunoaşte ţie de acolo Dumnezeu.*;

4. S e r i i l e s i n o n i m i c e întâlnite în 7 glose ale lui Samuil Micu reflectă modelul de critică textuală al ediţiei Franeker, realizat de Lambert Bos (Pavel, 2001: 5). Acest fenomen îl putem constata pentru cuvântul *desişurile* în adnotarea făcută la versetul 13, capitolul 34, din *Ieşirea* unde sunt prezentate echivalenţele din limba latină şi din limba greacă: „*Era la păgâni pădure unde jertvea, apoi juca într-acea pădure, carea greceaşte alsi, latineaşte lucus să zice".* În majoritatea versetelor analizate, Samuil Micu este consecvent cu *Biblia* de la Bucureşti, păstrând termenii acesteia, însă glosează în notele sale sinonime adecvate limbii timpului său.

5. Având un conţinut valoros pentru cititor, n o t e l e e x p l i c a t i v e îmbogăţesc orizontul de cunoaştere al acestuia prin diversitatea de informaţii aduse. Un grup consistent de 49 de glose explicative, aparţinând integral traducătorului român, prezintă un conţinut informaţional deosebit, referindu-se la: **unităţi de măsură** (Iş. 17: 7, n. 36. (a): *Gomor era a zeacea parte a unei măsuri jidoveşti, carea să chema ifi. Osibite sânt aceale măsuri de ale noastre.)*; **plante** (Iş. 22: 29, n.(e): *Adecă: pârgă holdelor; (j) Adecă: a viilor.*); **animale** (Iş. 13: 12, n. (b): *Turme, cirezi, ciurzi, adecă din toate dobitoacele*.); **vestimentaţie** (Iş. 39: 27, n.(a) *Rochiile sânt haină cu carea să încinge, mai lungă ceva decât cum au zidarii când lucră.*); **termeni religioşi** (Iş. 34: 28 n. (a) *Cuvintele legii, ceale zeace porunci;* Fc. 1: 1, n. (a) *Întru început, adecă, mai înainte de a face alte lucruri care să văd. Sau la începutul vremii. Sau cu cuvântul, adecă prin Fiiul, Carele easte Cuvântul lui Dumnezeu*.); **toponime** (Fc. 14: 2, n. (a) *Valacul acesta easte cetatea carea pre vreamea lui Moisi să chema Sigor.*); **elemente ale ritualului religios** (Iş. 29: 41, n. (v) *După jertva cea de dimineaţă, adecă, într-acel chip să se facă, să se jertvească şi al doilea miel, şi să se toarne vin la el, cum s-au făcut şi cel ce s-au jertvit dimineaţa.*).

6. Cele 16 g l o s e c o m p l e t i v e (Gafton, 2005: 196-268), inventariate în cele două cărţi biblice analizate sunt rezultatul necesităţii resimţite de către cărturarul român în încercarea sa de a se elibera oarecum de constrângerile impuse de o traducere dominată de literalitate şi de a exprima cât mai precis sensul. Din această categorie de glose, care încorporează în majoritatea situaţiilor forme verbale variate, alegem spre exemplificare următorul verset: *Şi acum blăstămat (d) tu de pre pământul care au deşchis gura sa să priimească sângele fratelui tău din mâna ta!* 11.(d) *vei fi* Fc. 4: 11, n. (a)).

VI. Concluzii

Fără a încerca să epuizăm subiectul, am prezentat în prima parte a lucrării rolul traducătorului şi a revizuirii în procesul de traducere în perioada veche, am subliniat importanţa identificării sursei (surselor) în traducerea biblică, fără de care orice tip de discuţie ar avea loc *in absentia* sau ar prezenta rezultate viciate sau eronate şi am stabilit că traducerea realizată de Samuil Micu se înscrie în cadrul literalităţii. În cea de a doua parte a studiului am

urmărit să evidenţiez măsura în care autorul traducerii din secolul al XVIII-lea a păstrat soluţiile din textul de la Bucureşti sau a propus soluţii de traducere noi în acord cu nivelul de evoluţie atins de limba română în etapa în care se înscrie textul de la Blaj. Deosebit de variate, glosele *Bibliei* blăjene sunt rezultatul elucidării unor contexte obscure şi lacunare, dar nu numai. Prin notele sale, cărturarul ardelean dezambiguizează anumite elemente echivoce, lămureşte situaţii de traducere mai dificile, făcând trimitere la textele sursă, lansează aprecieri cu privire la acomodarea semantică a unor termeni în limba română, captează atenţia cititorului, avizat sau nu, prin informaţiile oferite asupra realităţilor necunoscute, descrie o anumită noţiune prin echivalenţele acesteia din limba latină sau din limba greacă. Consider că *Biblia de la Blaj* şi traducătorul acesteia ar trebui să se bucure de o atenţie deosebită din partea cercetătorilor, deoarece Biblia de la Blaj (1795) stă la baza unor ediţii importante ale textului sacru în limba română.

Bibliografie

1. Surse

B1688 = *Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură ale cei vechi şi ale cei noao leage toate care s-au tălmăcit dupre limba elinească spre înţelegerea limbii rumăneşti cu porunca preabunului creştin şi luminatului domn Ioan Şărban Cantacuzinó Basarabă Voievodă...*, tipărită întâia oară în 1688. *Biblia 1688*, text stabilit şi îngrijire editorială de Vasile Arvinte şi Ioan Caproşu (volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Alexandru Gafton, Laura Manea), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2001, vol. II (volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Alexandru Gafton, Laura Manea, N. A. Ursu), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2002.

B1795 = *Biblia, adecă Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi şi a ceii Noao, care s-au tălmăcit de pre limba elinească pre înţălesul limbii româneşti* (...), Blaj, 1795. *Biblia de la Blaj (1795),Ediţie jubiliară*, cu binecuvântarea Î.P.S. Lucian Mureşan, mitropolitul Bisericii Unite, coordonatorul ediţiei Ioan Chindriş, Roma, 2000.

MLD = *Biblia de la Bucureşti (1688)*, în seria *Monumenta linguae Dacoromanorum*, Pars I, *Genesis* (autorii volumului: Alexandru Andriescu, Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Elsa Lüder, Paul Miron, Mircea Roşian, Marietta Ujică), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1988; Pars II, *Exodus* (autorii volumului: Alexandru Andriescu, Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Corneliu Dimitriu, Elsa Lüder, Paul Miron, Mircea Roşian, Marietta Ujică), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1991; Pars III, *Leviticus* (autorii volumului: Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Elsa Lüder, Paul Miron, Eugen Munteanu), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1993; Pars V, *Deuteronomium* (autorii volumului: Alexandru Andriescu, Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Eugenia Dima, Elsa Lüder, Paul Miron, Petru Zugun), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1997.

SEPT. FRANEK. = *H PALAIA DIAQHKH KATA TOUS EBDOMHKONTA. VETUS TESTAMENTUM EX VERSIONE SEPTUAGINTA INERPRETUM. Secundum exemplar Vaticanum Romae editum, accuratissime denuo recognitum, una cum scholiis ejusdem editionis, variis manuscriptorum codicum veterumque exemplarium lectionibus, nec non fragmentis versionum Aquilae, Symachi Theodothionis. Summa cura edidit Lambertus Bos, L.*

Gr. in Acad. Franeq. Professor. Franequerae. Excudit Francisus Halma, Illustr. Frisiae Ord. atque eorundem Academiae typogr. ordinar. MDCCIX.
SEPT. VEN. = *Septuaginta (H Qeiva Grafhv Pallaiav" καιV Neav" Diaqhvkhς A@παντα – Divina Scriptura nempe Veteris ac Novi Testamenti Omnia)*, Veneţia, 1687.
VULG. = *Bibliorum Sacrorum Iuxta Vulgatam Clementiam* Nova Editio Breviario Perpetuo et Concordantiis Aucta Adnotatis etiam locis qui in Monumentis Fidei Solemnibus et in Liturgia Romana Usurpari Converunt, Curavit Aloisius Gramatica, Typis polyglottis Vaticanus, MCMXXIX.

2. Dicţionare

Badea = Gh. Badea, Dicţionar grec-român şi român-grec al celor trei sfinte şi dumnezeieşti liturghii, Editura Doxologia, 2009.
Bailly = A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, 1996.
Carrez, Morel = Maurice Carrez, François Morel, *Dicţionar al Noului Testament*, Traducere de Gheorghe Badea, Societatea Biblică Interconfesională din România, Bucureşti, 1999.
DŞL = Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, ediţia a doua, Editura Nemira, Bucureşti, 2005.
DLR= *Dicţionarul limbii române*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1965 şi urm.
Liddell-Scott = H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek – English Lexicon*. With a revised Supplement, Clearedon Press, Oxford, 1996.
MDA= *Mic dicţionar academic*, vol. I (A - Me), vol. II (Mi – Z), Grupul Editorial Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2010.

3. Literatură de specialitate

Arvinte, Vasile, 2006, *Studii de istorie a limbii române*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi.
Buzzetti, Carlo, 1973, *La parola tradotta, Aspetti linguistici, ermeneutici e teologici della traduzione della sacra scrittura*, Morcelliana, Brescia.
Chindriş, Ioan, 2001, *Secolele Bibliei de la Blaj*, în *Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură a legii vechi şi a ceii noao (...)* Blaj, 1795. *Biblia de la Blaj, Ediţie Jubiliară*, cu binecuvântarea Î.P.S. Lucian Mureşan, mitropolitul Bisericii Unite, Ioan Chindriş (coord.), Roma, 2000, p. 1-68.
Gafton, Alexandru, 2005, *După Luther. Traducerea vechilor texte biblice*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi.
Munteanu, Eugen, 1987, *Despre traduceri şi despre limbile de cultură*, în „ Dialog", nr. 120, noiembrie, Iaşi, p. 8.
Munteanu, Eugen, 2008, *Lexicologie biblică românească*, Humanitas, Bucureşti.
Nida, Eugene A., 1964, *Toward a Science of Translating, With special Reference to Principles and procedures involved in Bible Translating*, Leiden, E. J. Brik.
Pavel, Eugen, 2001, *Un monument de limbă literară: Biblia lui Samuil Micu*, în *Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură a legii vechi şi a ceii noao,* Blaj, 1795. *Biblia de la Blaj, Ediţie Jubiliară*, cu binecuvântarea Î.P.S. Lucian Mureşan, mitropolitul Bisericii Unite, Ioan Chindriş (coord.), Roma, 2000, p. 1-22.

Acknowledgements: This work was supported by the the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646].

TRANSLATION AS CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

Drd. Monica NĂSTASI
Universitatea „Dunărea De Jos" Galați

It is common knowledge that different languages reflect different cultures. It is natural that gaps between different cultural systems may occur, especially when they are (very) different.

In this respect, the role of the translator as a cultural mediator is to facilitate communication between persons or groups who differ with respect to language and culture. In the translating process, the translator has to grasp the conceptual meaning of the message, the communicative purpose and the overall effect of the message on the actions, thought or beliefs of each representative of culture by establishing and balancing the communication between them.

One of the most important cultural models was formulated by Hofstede (1991:7-9). In his chapter on defining culture, he puts forward the idea that the core of culture is composed of values and embroidered with practices. This model has a great impact on the tradition of each culture involved in translation.

In the era of globalization and secularization, when people are assaulted by anti-traditional ideologies, the traditional values seem to be eroded. Translation as a means of cross-cultural communication is mediation between the established values of each culture, linguistically expressed, on the one hand, and a bridge across the cultures involved, on the other.

Key-words: *translation, communication, culture*

According to *Webster's New Explorer Encyclopedic Dictionary*, to translate means "to turn into one's own or another language" or "to transfer or turn from one set of symbols into another" (WNEED 2006: 1963). A word in a natural language has more than one 'equivalent' in another language and, therefore, translation involves more than a mere rendering from one language into another.

Translation is "a phenomenon which does not concern only the relationships between two languages or linguistic systems-except in the cases in which one asks native speakers or interpreters how they would translate a given term in their own language […]. Rather, translation is a process that takes place between two texts produced at a given historical moment in a given cultural milieu" (Eco 2003: 25-26). In other words, "one can translate a word only when it occurs in a text or context referring to a given possible world or state of affairs" (Eco 2003: 26). If that particular word does not occur in a context, the translator cannot take a correct decision.

According to Malinowski (qtd. in Katan 2004: 99), "[…] language is essentially rooted in the reality of the culture … it cannot be explained without constant reference to these broader contexts of verbal utterance." In this respect, he introduces the terms "context of situation" and "context of culture" and mentions that a language can only have meaning when these two contexts are implicitly or explicitly clear to the interlocutors. In his opinion, both the context of situation and the context of culture have relevance for every culture, in general, and in the translating process, in particular.

Like Malinowski, Halliday (Halliday and Hassan 1989: 47) also tackles the issues of context of situation and context of culture. It is the context of situation that is thoroughly explained, not the context of culture. He explains that "[…] in describing the context of

situation, it is helpful to build in some indication of the cultural background and the assumptions that have to be made if the text is to be interpreted-or produced-in the way…the system intends".

Hall (1983: 59-77) defines context as "stored information" which is very close to Halliday's (Halliday and Hasan 1989: 47) "non-verbal environment of a text" which consists of "the context of situation and the wider context of culture." In terms of communication, Hall (1983: 61) draws a parallel between the text which is "transmitted information" and the context which is "the amount of information the other person can be expected to possess on a given subject."

Moreover, Halliday advocate that the context of situation is "the total environment in which a text unfolds" (Halliday and Hasan 1989: 5, 36) but then goes on to assert that "[I]n the normal course of life, all day and every day, when we are interacting with others through language...we are making inferences from the situation to the text, and from the text to the situation." As far as the context of situation is concerned, Hymes (qtd. in Ulrych 1992) enumerates a set of variables that contribute to the act of communication: the form and content of the message, the setting, the participants, the intent and effect of communication, the medium, the key, the genre and the norms of interaction.

The idea that the translator needs to understand the writer's intention in order to translate efficiently has become the basis of translation theory. In this respect, Benjamin's (qtd. in Katan 2004: 172) statement that the translator's task "consists in finding that intended effect [intention] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original" is definitely worth mentioning.

Identifying the communicative purpose of the ST message, its textual strategies and cultural features is of utmost importance in the translation process. The translator has to make his/her own choices regarding the meaning(s) he has to transfer depending on what he/she considers to be the writer's intentions. Therefore, the translator's competence relies on his/her ability to analyse, compare and convert the two cultural systems (Croitoru 1996: 60).

Moreover, in translating a word or phrase, the translator needs a larger context so that s/he can disambiguate the meaning. Disambiguating textual elements is important to both comprehending the text as a whole and translation because the aim of translation is to "expand, reduce or modify textual components only as far as necessary, to minimize a divergence of experience" (de Beaugrande and Dressler 1981: 217). However, the TL components must always be selected with the whole text and its inclusive communicative function.

Taft (1981) deems that the translator needs to be bi-cultural. Moreover, Mary Snell-Hornby (qtd. in Katan 2004: 21) describes him/her as a 'cross-cultural' specialist. She considers that the translation process can no longer be regarded as being between two languages but between two cultures implying 'cross-cultural transfer'. Hatim and Mason (1990: 11) assert that: "inevitably we feed our own beliefs, knowledge, attitudes and so on into our processing of texts, so that any translation will, to some extent, reflect the translator's own mental and cultural outlook, despite the best of impartial intentions". The two translators also deem that the translator's role is to identify and resolve the discrepancy between sign and value across cultures.

The idea is also shared that translation is the exploration of a gap between cultures. The translator will mediate between two language cultures in converting LC1 (language

culture) into LC2. The translator's cultural competence and knowledge is very important as s/he does not simply search for an 'equivalent'. His/her intention is to express the same reality through LC2.

Unlike adequacy which involves matching a relevant dimension of the ST, equivalence implies matching all its dimensions. Linguistic untranslatability occurs when there is no lexical or syntactic substitute in the TL for a SL item, whereas cultural untranslatability is due to the absence in the TL culture of a relevant situational feature for the SL text.

Translation has been defined as "equivalent", "identical", "synonymous"; "equivalent message" or equivalent text". Nida's (1969) two types of equivalence are relevant for our discussion. The formal equivalence aims at the message itself, in both form and content, whereas the dynamic equivalence is based on the principle of equivalent effect, i.e. the relationship between the receiver and message should be as that between the original receivers and the message. Moreover, Nida (1964: 50) suggests that "the purpose of the translation will determine which approach towards the cultural background has to be used: when the translation has to elicit a specific response from the receivers, the translator will have to adapt and modernize the cultural background. If the purpose is to communicate the date of a specific event, the cultural background has to be rendered in a faithful manner".

As a rule, there are three varieties of meaning involved in any translation: cognitive, communicative and associative. It is the translator who will choose which varieties of meaning to transfer depending on his/her intention. There have been, though, statements such as "The translator transfers texts, not meanings or words". I share Newmark's opinion that "one is transferring all three, it depends on how you prefer to look at the process" (Newmark 1991: 56). The fact must be mentioned that equivalence in translation and absolute synonymy may never be achieved not even among words belonging to the same language, not to speak of those belonging to different languages.

The translator is also a negotiator, that is to say, he has to make choices according to the situation of translation. As Taft (1981: 53) puts it, "a cultural mediator is a person who facilitates communication, understanding, and action between persons or groups who differ with respect to language and culture. The role of the mediator is performed by interpreting the expressions, intentions, perceptions, and expectations of each cultural group to the other, that is, by establishing and balancing the communication between them. In order to serve as a link in this sense, the mediator must be able to participate to some extent in both cultures. Thus a mediator must be to a certain extent bicultural".

According to Taft, a competent translator must possess: knowledge about society (history, traditions, customs), communication skills (written, spoken, non-verbal), technical skills (the skills required by the mediator's status) and social skills (knowledge of rules that govern social relations in society and emotional competence).

The cultural mediator needs to be able to demonstrate cognitive flexibility and change viewpoint since every language expresses a different world view. It is worth mentioning that "the core of culture is formed by values" (qtd. in Katan 2004: 40). The values are in the centre of Hofstede' s cultural model forming the deepest layer of culture, whereas the more superficial ones form the levels of practices , i.e. rituals, heroes, symbols. I consider the levels of rituals and symbols to be the most important in the translation process. Rituals are

associated with our way of doing things. In other words, each culture has its own ritual system including traditions, customs etc.

A translation can be total when both the communicative value and the traditional, or culture-specific, elements of the ST have been substituted by the closest equivalent in the TT. Culture-specific elements are very challenging for the translator because culture is an intricate cluster of experiences. With respect to the translation of culture-specific elements, Nida (1964: 15) asserts that "no translation that attempts to bridge a wide cultural gap can hope to eliminate all traces of the foreign setting".

In the translation process, the translator is faced with situations in which there is no corresponding item in the TL or the TL equivalent is considered to be irrelevant in the eyes of the SL reader. Thus, the right equivalent is very difficult to find because of the differences between the SLC and TLC.

Translating Preda's *Moromeții* is a difficult task for the Romanian translator since the language used by the author may not be easily understood by the English natives. Example of such language may be discovered in the ST selected for investigation.

ST: ***Cât ieșeau din iarnă*** *și până aproape de sfântul Niculaie, Moromeții mâncau în* ***tindă*** *la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma.* ***Fără să se știe când, copiii se așezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire și neam.*** *Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei,* ***lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc****, stătea întotdeauna Catrina Moromete* (...).

TT: ***As soon as winter was over****, and nearly up to St. Nicholas' Day, the Morometes used to eat outside in the* ***lobby*** *at a low round table, seated around it on little stools no wider than the palm of one's hand.* ***Nobody knew how it happened, but the children had come, as time went on, to an arrangement, each of them sitting beside the one who suited him best, according to temper and kinship****. The three stepbrothers Paraschiv, Nilă and Achim sat on the outer part of the lobby, as if ready at any moment to get up from the table and clear off. On the other side of the table,* ***next to the stove, their backs half turned towards the pots and pans with food on the range****, was Catrina Moromete* (...).

The fact must be mentioned that culture-specific elements such as *tindă* or *vatră* may not be used in most of the 20th century Romanian villages. Moreover, since there is not such reality specific to the English culture, the Romanian translator had to find approximate equivalents such as *lobby* and *stove*. It is obvious that the language used by the author renders popular and local speech such as *cât ieșeau din iarnă*; *fără să se știe când, copiii se așezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire și neam*; *jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc*. In translating the popular phrase *cât ieșeau din iarnă*, the Romanian translator could not render the same SL reality. Given the discrepancies between the two cultures, there are always some losses in translation.

In the case of *fără să se știe când, copiii se așezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire și neam*, the translator had to use explicitation to disambiguate the SL meaning. The result is a longer sentence in the TT.

Therefore, the translator's task is to make up for all the losses in translation, that is to say, fill in the cultural gap. His/her cultural sensitivity should determine him/her surpass the cultural gap and build a bridge across cultures.

REFERENCES:

*** (2006) *Webster's New Explorer Encyclopedic Dictionary*, Massachusetts: Federal Street

Beaugrande, R. De and Dressler, W.U. (1981) *Introduction to Text Linguistics*, Harllow: Longman.

Croitoru, E. (1996) *Interpretation and Translation*, Galati: Editura Porto-Franco.

Eco, U. (2003) *Mouse or Rat? Translation as Negotiation,* G.B: Phoenix.

Halliday, M.A.K., Hasan, R. (1989) *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford: Oxford University Press.

Hatim, B. and Mason, J. (1990) *Discourse and the Translator,* Harlow, Essex: Longman.

Katan, D. (2004) *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, UK Northampton M.A: St Jerome Publishing.

Nida, E. A. and C. Taber (1969) *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E.J. Brill.

Nida, E. A. (1964) *Towards a Science of Translating*, Leiden: E.J. Brill.

Newmark, P. (1991) About Translation, Great Britain: Multilingual Matters Ltd.

Preda, M. (2000) *Morometii*, reproducerea ediției 1975, Cartea Românească, București: Editura 100+1 Gramar.

Preda, M. (1957) *The Morometes*, translated by N. Mișu, Bucharest: Foreign Languages Publishing House.

Taft, R. (1981) '*The Role and Personality of the Mediator'*, in *The Mediating Person: Bridges Between Cultures,* S. Bochner (ed), Cambridge: Schenkman.

Ulrich, M. (1992) *Translating Texts. From Theory to Practice,* Rapallo: Cideb Editrice.

TRANSLATING LITERATURE FOR CHILDREN IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION

Drd. Cristina CHIFANE
"Dunărea de Jos" University of Galaţi

A complex phenomenon, globalization has major cultural effects in the form of new values and attitudes, understanding and acceptance of cultural differences. In this context, translating literature for children acquires a dynamic character with a continuous adjustment of the translation strategies according to business or commercial norms as well as pedagogical or moral norms. In a highly competitive market dominated by English literary productions, Romanian authors and translators of books for children should intensify their efforts to overcome the linguistic-literary inequality while preserving their cultural specificity and initiating a mutual intercultural transfer.

Key-words: *translation, globalization, culture, cultural differences*

Even if the change in discourse reflects contemporary globalization, the same reference to globalization does not exclude the idea of continuity since change always depends upon the social and historical context. Globalization is not just an economic phenomenon, but a diverse set of economic, political, cultural, military or ideological phenomena.

Taking into consideration the situation of Romania while trying to understand the re-scaling of the nation-state, Norman Fairclough focuses upon the "changes between the national scale and the macro-regional scale of the EU in the case of Romania impact upon relations between education, government and the market in Romania through EU-initiated processes of educational reform." (Fairclough 2006: 66) In this respect, educational projects have cultural effects in the form of new values and attitudes, understanding and acceptance of cultural differences.

For a very long time, children's literature has been classified as a subsystem of minor prestige within literature. According to the polysystem theory, this marginal position accounts for manipulations on translated texts for children, e.g. the change of text genre to adapt it to preferable models in the target system, disrespect for the integrity and complexity of the text, ideological and stylistic adaptation. When tackling the norms of translating children's books, one should be aware of the following stipulation: "Unlike contemporary translators of adult books, the translator of children's literature can permit himself great liberties regarding the text, as a result of the peripheral position of children's literature within the literary polysystem." (Shavit 1986: 112) Nevertheless, the status of children's literature is changing in the direction of an independent, fast-developing branch of research. The implications upon the translation of children's literature are numerous.

Re-scaling involves the recontextualization of strategies and discourses depending upon economic, political, social and cultural characteristics of the recontextualizing context – including its history, its structural properties, features of its institutions, social relations and relations of power and struggle between different social and political groups, the values, attitudes and identities of its population. If the 1980s and 1990s have been regarded as the

period of the 'cultural turn' in translation studies, nowadays the context of accelerated globalization has shown evidence of an 'intercultural turn' in the field of translation. The most influential cultural and intercultural translation theories have had an undeniable effect upon the translation of literature for children.

Both Polysystem Theory (Even-Zohar 1978; Shavit 1986; Gentzler 1993; Shuttleworth and Cowie 1997; Carta 2008) and translation norms (Toury 1995; Chesterman 1997) could be easily extended and applied to children's literature translation. No matter if it occupies a primary position or a peripheral one, translated literature for children has a dynamic character which requires a continuous adjustment of the translation strategies according to its integration in the literary polysystem. In addition, business or commercial norms as well as pedagogical or moral norms exert an overwhelming influence upon the choice of the children's text to be translated in the target culture.

Exploring the nature of the norms operating in children's literature in translation, one can identify both norms which are active in adult literature as well as some norms specific to translated children's books. Consequently, there is reference to didactic, pedagogical and technical norms. (Desmidt 2006: 86) For instance, in the past, the didacticism of children's literature was evident, hence its understanding as a tool for education. At present, the adjusting of the text to the child's level of comprehension seems even more important than its educational value. The two principles are not necessarily complementary since there are cases when these principles contradict each other. Even if a child is supposed to understand a text comprising violence or death, the translator might choose to delete certain aspects which he considers harmful for his mental welfare: "[...] what is right for a ten-year-old will usually be beyond the grasp of a seven year old, while kids on the verge of adolescence feel they're ready to read so-called young-adult literature." (Landers 2001: 106) Although the two principles might be sometimes contradictory, they should be taken into consideration during the different stages of the translation process.

Political correctness, magic, sexuality, death and illness, family strife and divorce are touchy subjects which have to be handled carefully. Publishers would reject a certain translation on the grounds that it might offend someone's feelings or is beyond the understanding of a child belonging to a certain age group. Even if new children's works appear frequently in other cultures, English-language publishers have to be convinced that these texts could resist in a highly competitive market dominated by homegrown originals.

Moreover, business norms could be defined as those norms that determine the form of the translation as a commercial product. (Desmidt 2006: 168) They play an important part in the translation of books for adults, but "in the hierarchy of norms that influence children's books in translation, they occupy a very high (if not the highest) position." (Carta 2008: 39)

An interesting phenomenon which is currently happening is that the business norms have come to govern the entire process of translating a book and at the same time they have imposed their control over the original production of children's literature. The extratextual elements are meant to reveal which norms exert their pressure on the original literature and implicitly on translated literature for children and its reception by the target audience: "Contextualization is called for as the only way to examine every phenomenon and to measure the extent to which a specific context has determined the nature and behaviour of norms." (Carta 2008: 41) To sum up, commercial norms have acquired a lot of significance in

the translation process in contemporary society which is under the influence of the market requirements and the publishers and editors' specifications.

The role of translation and translators is the necessary part of safeguarding and promoting linguistic and cultural diversity. Translators are perhaps among the first persons to be aware of the consequences of the dramatic changes in technology and in the organization of the economies and societies at national and international level: "[...] translation, and by extension, translation studies, is ideally placed to understand both the translation movement that is globalization and the translational movement which is anti-globalization." (Cronin 2003: 2)

Due to globalization, translation is becoming a more and more important tool to enhance understanding between cultures and cultures that readers are traditionally not familiar with have become more familiar as a result of globalization. Unfortunately, Romanian literature for children is not well-known in the UK, so Romanian translators should intensify their efforts to face the challenge of making Romanian books for children known worldwide.

Literary heritage in multicultural Europe should be available to the target readers. With all the attention directed towards multiculturalism and diversity, translators of children's literature should reconsider their position especially with respect to the issue of cultural specificity in the case of both source culture and target culture.

In the present age of multiculturalism, images and voices from other cultures should be seen and heard, challenging the prevailing domestic literary and ideological views. Translators in general and translators of children's literature in particular are expected to appreciate cultural diversity and stay sensitive to cultural differences.

From the perspective of minority languages such as Romanian, Cronin (in Baker 2010: 248-262) distinguishes between translation-as-assimilation, where speakers of a minority language allow themselves to be assimilated through self-translation into a dominant language and translation-as-diversification where they resist assimilation by retaining and developing their language through translation. According to Cronin, until recently, 70% of the books produced in the world originated in four languages: English, French, Russian and German. If we take children's literature for example, 3% of the output in Britain and the United States are translations. This compares with 70% in Finland, 50% in Italy and 33% in Netherlands. (O'Sullivan 1998: 5)

Romanian translators should be extremely careful to the lexical and syntactic levels, so that over time Romanian will not become "a mirror-image of the dominant language." (2010: 251) If they resort to imitation, translators will end up affecting the specificity of their own culture since "Translation is both predator and deliverer, enemy and friend." (2010: 251)

Attempting to shed some light upon the same issue, Casanova (in Baker 2010: 285-302) distinguishes between dominating and dominated languages in the literary sphere. Dominating languages have considerable literary capital, partly because of the number of texts considered universal which are written in these languages. On the other hand, dominated languages have little literary capital.

In addition, Casanova (2010: 286) identifies four types of scenarios and argues that the significance of translation in any of these scenarios depends on the respective position of the source and target languages, the author and the translator:

a) translation into a dominated language of a text written in a dominating language;

b) a text in a dominated language is translated into a dominating language;
c) translation into a dominating language of a text written in a dominating language;
d) translation into a dominated language of a text written in a dominated language (a rare occurrence).

She is particularly interested in the first two scenarios which she analyzes under the two headings: 'Translation as accumulation of capital' and 'Translation as consecration'.

Translation as accumulation of capital occurs when writers from a dominated literary field attempt to enter the world literary market by translating the great literary masterpieces which are considered to have universal value. This allows them to import capital and prestige and thus the process of translating the major texts of a dominating language into a dominated language becomes a 'diversion of capital.' (Casanova 2010: 291)

Translation as consecration involves "introducing the periphery to the centre in order to consecrate it" (Casanova 1999: 133) and is dependent on the capital of the translator and other agents involved in the process. The translation of dominated authors is "an act of consecration that gives them access to the literary visibility and existence." (1999: 135) – that grants them a certificate of literary standing. In initiating the opposite process, i.e. in making the centre – and what has been consecrated the centre – known in the periphery by translating and importing its major works, translators/authors and/or other agents play "an essential role in the process of unifying literary space." (1999: 134) They also perpetuate the dominance of the centre through this process.

Furthermore, Casanova takes into consideration a linguistic-literary inequality which implies that the literary value of a text depends, at least in part, on the language in which it is written: "This inequality has such powerful effects that it can objectively prevent (or at least make difficult) the recognition or the consecration of writers of dominated languages." (Casanova in Baker 2010: 295)

The significance of translation does not depend only on the position of the source and target languages, but it also depends on the position of the translated authors, both in their national field and according to the place that this field occupies in the world field.

Like Casanova, Heilbron (in Baker 2010: 304-316) argues that cultural exchanges have a dynamic of their own and that translational cultural exchange is a largely autonomous field, with its own economic, political and symbolic configuration.

The starting assumption is that a language is more central in the world-system of translation when it has a large share in the total number of translated books worldwide, bearing in mind that the system itself is dynamic and that this position therefore changes over time. Centrality is essential in structuring translation flows, with more translations flowing from the core to the periphery than the other way around. Moreover, communication between language groups situated at the periphery will also tend to pass through the centre. Thus, "the more central a language is in the translation system, the more it has the capacity to function as an intermediary or vehicular language." (2010: 311)

Another consequence of this structure concerns variety: the more central a language is, the more types of books are translated from it.

Finally, fewer translations are undertaken into languages situated at or near the centre of the international translation system, which explains why translations constitute a very small percentage of the total book production in English.

Language groups do not always coincide with nation states: some of the more central languages – English, German, French, Spanish – have a supranational character. The flow of book translations between these language groups can be analyzed by using book statistics, but Heilbron warns against the danger of taking the figures in these statistics for granted: "In relying on these figures, however, a great deal of caution is required. Contrary to the normal primary of official statistics, the statistical material itself has to be critically examined before it can be used." (Heilbron in Baker 2010: 308)

Nevertheless, if one cautiously combines the international translation statistics with some of the more reliable national data and with what is known from several case studies, a coherent model can be constructed of the structural dynamics of the international system.

The international figures available unambiguously indicate that English is by far the most central language in the international translation system. More than 40% of all the translated books worldwide around 1980 were translated from English. (Curwen 1986: 21, Venuti 1995: 14) Over the years, this percentage seems to have gone up since the position of English is even more predominant, with about 50-70% of published translations being undertaken from English (2010: 309)

As a consequence, the international translation system is marked by a very uneven distribution and is firmly dominated by English. Studying the titles of the books for children put forward by the Romanian publishing houses, one can easily notice this uneven distribution and domination of the English translations in the case of the books for children on the Romanian market. For example, one of the most important publishing houses in Romania, RAO Publishing House has an offer of 54 books for children enlisted on the internet in the interval 1998-2008. Out of this total number of books for children, there is not a single book for children written by a Romanian author. On the other hand, most of the books selected by RAO Publishing House to be translated into Romanian are signed by authors of English expression no matter if they are British or of a different nationality. Among the names which they considered worth translating for the Romanian target readers I can mention the following: the American novelist Jim Davies, author of the *Garfield* series; the Scottish writer J.M.Barrie with his famous *Peter Pan*; the Australian-born British novelist P.L.Travers and the *Mary Poppins* series; R.L.Stine, the American writer often called the 'Stephen King of children's literature' due to his *Goosebumps* series translated into Romanian too; the prolific and popular American writer of the 19th century J.F.Cooper and his well-known *The Last of the Mohicans*; one of the greatest British storytellers for children of the 20th century Roald Dahl; another British author, most celebrated for his *Paddington* series, Michael Bond; the Scottish writer R.L.Stevenson with his *Treasure Island* or *Kidnapped*; the British author of books for children Lynne Reid Banks with his *Indian* series or the Irish-born British novelist C.S.Lewis.

A few exceptions stand out on this list: Astrid Lindgren, the Swedish author of *Pippi Longstocking* series and Katarina Taikon, the Swedish author of the partly autobiographical *Katitzi* series as well as Louis Pergaud, the French writer of *La Guerre des Boutons*.

Similar examples for other Romanian publishing houses lead to the same inevitable conclusion: the dominance of the English language is so overwhelming and the market requirements are so imperative that the Romanian publishers have chosen translations from English in the detriment of their own national literary productions for children. Their choice seems to have influenced even the writing of original Romanian books for children which

have gradually decreased over the last 10 years. A statistics made by the Association of the Romanian Writers proves that between 2002 and 2009, the Prize for the best Romanian writer of literature for children and youth has been awarded only twice: in 2002 for Doina Cetea and her book *Binoclul motanului Potifar* and in 2003 for Stelian Ţurlea with his book *Planeta portocalie.* Unfortunately, for a period of five years the prize was not awarded at all. The phenomenon should be a matter of concern for those who are interested in supporting the original production of literature as well as for those aware of the necessity of promoting national specificity abroad.

The scarcity of original Romanian books for children over the past few years does not mean that we do not have a long history in this domain which has provided a large number of names of Romanian authors for children whose works are extremely valuable and include a diversity of text types ranging from fairy tales, folk tales, myths and legends to poetry, short stories or novels. The list is extremely long and names such as Vladimir Colin, Victor Eftimiu, Ioan Slavici, Ion Creangă, Grigore Băjenaru, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Elena Zafira Zanfir, Otilia Cazimir, Dumitru Almaş, Constantin Chiriţă, Ionel Teodoreanu, Mihail Sadoveanu and many others should be familiar to children all over the world.

In conclusion, a benefic outcome is at hand if globalization becomes an opportunity for both Romanian writers and translators of literature for children and not a reason to fear the dominance of the English language and culture. With their neverending curiosity and acute perception of everything that is new, children all over the world will most definetely react positively to a story that is well written and translated.

Bibliography

Baker, Mona (ed.) (2010), *Critical Readings in Translation Studies*, London & New York: Routledge

Carta, Giorgia (2008), "Theory and practice of translation: The case of children's literature" in Rebecca Hyde Parker and Karla Guadarrama García (eds.), *Thinking Translation: Perspectives from Within and Without*, Boca Raton, Florida: Brown Walker Press, pp. 35-47

Casanova, Pascale (1999), *La République mondiale des letters*, Paris: Ėditions du Seuil: trans. M.B. Debevoise as *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Casanova, Pascale (2010), "Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange" in Mona Baker (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*, London & New York: Routledge, pp. 283-303

Chesterman, Andrew (1997), *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam: John Benjamins

Cronin, Michael (2003), *Translation and Globalization*, London & New York: Routledge

Cronin, Michael (2010), "The Cracked Looking Glass of Servants: Translations and Minority Languages in a Global Age" in Mona Baker (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*, London & New York: Routledge, pp. 247-262

Curwen, Peter (1986), *The World Book Industry*, London: Euromonitor Publications

Desmidt, Isabelle (2006) "A prototypical approach within descriptive studies? Colliding norms in translated children's literature", van Coillie, Jan and Walter P. Verschueren (eds.)

Children's literature in translation. Challenge and strategies, Manchester: St. Jerome Publishing, 79-96
Even-Zohar, Itamar (1978), "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" in James S Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Acco, pp. 117-127
Fairclough, Norman (2006), *Language and Globalization*, London & New York: Routledge
Gentzler, E. (1993), *Contemporary Translation Theories*, London & New York: Routledge
Heilbron, Johan (2010), "Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System" in Mona Baker (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*, London & New York: Routledge, pp. 304-316
Landers, Clifford E. (2001), *Literary Translation. A Practical Guide*, Multilingual Matters Ltd.
O'Sullivan, Emer (1998), "Ireland and the World of Children's Books: The Aspect of Translation" in *Translation Ireland* 12(1): 4-6
Shavit, Zohar (1986), *Translation of Children's Literature*, Athens and London: The University of Georgia Press
Shuttleworth, Mark, Cowie, Moira (1997), *Dictionary of Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Pub.
Toury, G (1995), *Descriptive Translation Studies - And Beyond*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins
Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, London & New York: Routledge

LEXICAL PECULIARITIES OF MARITIME DISCOURSE

Asist. drd. Ioana Raluca VIŞAN
"Dunărea de Jos" University of Galaţi,

Like any other type of specialized discourse, maritime discourse is characterized by certain lexical features which must be taken into consideration by the maritime translator when attempting to produce a good translation. Drawing on different terms and multi-word terms, set phrases and free-formed combinations as well as on collocations and expressions, the present paper aims to highlight such lexical peculiarities of maritime discourse as monoreferentiality, precision, transparency, conciseness, ambiguity, lexical productivity and lack of emotion.

Key-words: *maritime discourse, translation, expression, monoreferentiality, transparency*

1. Introduction

Even though the present paper is concerned with the lexical features of maritime discourse, we must reveal the fact that the only reality under investigation is the maritime text. Moreover, in linguistics there is still a degree of confusion over the concepts of *text* and *discourse* since they are used interchangeably and in a multiplicity of ways (Widdowson 2004). On the one hand, both maritime text and discourse are restricted in everyday parlance to written maritime texts and on the other to spoken maritime discourse. In the scholarly literature this view seems to be argued against to some extent. Apart from this, a text is often considered to be a longer piece of writing such as a book, a letter or a newspaper (Titscher, Meyer & Wodak 2005: 20).

The concept of *maritime text* can embrace a multitude of definitions. For instance, a maritime text can be viewed as a form of exchange or interaction between its participants, which means that it carries a high degree of communicative value. A maritime text represents the reality of maritime language. Maritime language is regarded as *functional* because it is language that serves different purposes in a multitude of contexts or, as Hallyday (1989: 10) puts it, it is "language that is doing some job in some context". A maritime text is made up of terms and sentences that contribute to its overall meaning. The meaning of a text is expressed or coded in words and structures which have to be re-coded in sounds and written symbols.

The present study embraces the functionalist perspective of discourse, defining maritime discourse in the terms suggested by Brown and Yule as language in use (1988: 1) or as a means of interaction between the participants in the process of communication (1988: 228). In order to provide a definition for the maritime text we will also resort to the one offered by Brown and Yule according to which a text, (in our case a maritime text) is "the representation of discourse" (1988: 5) or "the verbal record of the communicative act" (1988: 6). As far as the lexical level of maritime discourse is concerned, mention should be made of the fact that there is a very high frequency of multiword terms expressed in the form of collocations and compounds.

The fact must also be added that maritime texts also display a constant usage of abbreviations which we consider very important in translation. Since both collocations and

compounds are considered to be delicate elements in translation, the translator requires adequate competence in mastering both the source and the target maritime language and the specialized topic at stake. In this paper we will attempt to analyze the lexical characteristics of maritime discourse in the terms suggested by Maurizio Gotti (2008).

2. Characteristics of Maritime Discourse

Like any other type of specialized discourse, maritime discourse displays several characteristics which are of great importance to the translator. Monoreferentiality is a characteristic of maritime lexis which does not indicate that each term has only one referent but it signals "that in a given context only one meaning is allowed" (Gotti 2008: 33). The meaning of some terms in maritime discourse may be inferred without reference to their context. Terms such as *bow → the front part of a ship*; *stern → the rear part of a ship*; *cofferdam → an empty space between the tank and the double bottom*, etc. constitute such examples. The fact must be mentioned that such terms cannot be substituted by a synonym but only by their definition or paraphrase. The highly referential nature of maritime terminology is a major advantage for conciseness which is a fundamental requirement of maritime language as a specialized language.

Another feature of maritime language is the lack of emotive connotations. Maritime terms have a denotative function. For instance, the word *donkey* is associated with such attributes as stubbornness and burden. In maritime language these attributes are lost; for seafarers *donkey* stands for the auxiliary engine on board. Therefore, the informative purpose of maritime language prevails over emotive and aesthetic traits. Other characteristics of maritime lexis are precision by means of which each term must directly point to its own concept (for example: *keel, stern, bulkhead, mast, derrick, etc.)* and conciseness which is indicative of expressing concepts in the shortest possible form. The need for conciseness generally points to a reduction in the textual surface, as for example in zero derivation or conversion as for instance *to list, list → a se canarisi, canarisire; to anchor, anchor → a ancora, ancoră, to berth, berth → a acosta, dană de acostare, etc.* Sometimes conciseness in maritime discourse relies on acronyms and abbreviations.

Conservatism is another characteristic of maritime discourse and can be especially found in maritime legal texts which make use of archaic forms such as: *thereof, whereby, henceforth, hereinafter, hitherto, etc.* and lexemes that have disappeared from general language such as *deem, expiration* or *terminate*.

Dealing with ambiguity is one of the main problems in translating maritime texts. This is particularly important when some constituent elements of a multi-word lexical unit are ambiguous. For instance, *cable* may refer to an *anchor chain, thick rope, electric cable or unit of length measurement.* The verb *stand by* constitutes another example and therefore, it appears in expressions such as *stand by the engine → pregatiţi maşina* or *stand by fore and aft* which translates into Romanian as *la posturi.* The verb *stand by* can also mean *wait for a period of time* or, *hold on the VHF channel, keep a watch on VHF channel*.

Dealing with the semantic and pragmatic values and relations among the different units of lexical sets is a particular problem for the translator.

Such instances are indicated by the problems in disambiguating lexical items pertaining to the semantic field of *port structure: berth, quay, wharf, pier, mole, jetty, landing place.* There have been attempts at normalizing and standardizing the meaning and use of

these terms frequent usage and similar contextualization has gradually smoothed or leveled off their semantic differences in everyday usage.

For instance, the terms *wharf* and *quay,* are usually defined as synonyms and stand for artificial shore structures *parallel* to the main waterway or to the shoreline used for accommodating ships and loading/discharge cargo or embarking/disembarking passengers; the terms *pier* and *jetty* are also synonyms and represent artificial shore structures *perpendicular or nearly parallel* to the main waterway or to the shoreline used for accommodating ships and loading/discharge cargo or embarking/disembarking passengers.

Another characteristic of maritime discourse is the use of metaphorswhich is present both in maritime English and Romanian texts. *Metaphorisation,* as Gotti (2008: 56) puts it, is not only a characteristic of general language, but also of specialized texts for the purposes of *catachresi*s which involves using "a word in some sense in order to remedy a gap in the vocabulary" (Black 1962: 33 qtd. in id. ibid.). The pervasiveness of metaphors in maritime discourse points to both transparency and effectiveness of terminology as well as to the tangible quality of images from the physical world used to denote abstract and often complex concepts that would be otherwise difficult to define. For example, it is important to mention the constant use of metaphors denoting parts of the body such as: *arm, breast, belly, cheek, finger, head, heart,* etc. which translate into Romanian as: *braţ de ancoră, traversă, burtă a velei, gabie, mol îngust, extremitate prova, inimă de parâmă,* etc.

3. Some Lexical and Terminological Aspects

The IMO SMCP 2001 is an institutional text and represents a typical example of the restricted use of vocabulary, exhibiting the characteristics of specialized discourse as discussed by Gotti (2008). As we have already seen in section 2 above, there are instances of terms which are open to ambiguity. The terminology of Maritime English includes five types of lexical units (Prichard 2005):

a) a very limited number (up to 5-7 %) of strictly technical terms, whose central lexical meaning that is, the word used in isolation, outside the context is restricted to maritime use only and thus, *unambiguous* by nature (nautical terms, ship design and construction terms, cargo work, ship handling terms, etc)

b) semi-technical words, often highly polysemous which are disambiguated in the maritime context only, e.g. some verbs, descriptive adjectives and basic concept nouns or semi-lexical nouns *(heave, haul, steer, clear, bound; line, set, position, time, situation, current*).

c) function words (e.g. auxiliary verbs) and semi-lexical items (*let, make, provide, set, get*).

d) an unlimited number of very productive multi-word lexical units consisting of the words of general vocabulary having specific meaning in the maritime context and setting: compound nouns (*shipping forecast, deep-see trade, close-quarters situation, vessel traffic service, muster station, master station, land earth station, assistant engineer, finger pier, blue water, beat up*) and prepositional / adverbial phrases (*heave in, heave on, heave up*). Some combinations are free-formed such as *rolling and pitching* or *search and rescue* but occur so frequently together that they may be considered set phrases.

e) discourse markers or discourse connectors

3.1. Abbreviations

Acronyms, initialisms or simply abbreviations are also very frequent in maritime discourse and they can pose problems to translators or can easily derail a smooth translation.

Since English is the language of the sea, and thus, the language of globalisation, a simple way out is for the translator to render these abbreviations as borrowed words, followed by an explanation if necessary.

The formation of abbreviations follows certain patterns, which if the translator is familiar with them, could leave him/her stress free when faced with such sequence of letters. In maritime discourse, abbreviations often occur as names of profession, organizations, conventions, appliances, etc.

An area where the abbreviations abound is maritime communications because with the advent of modern communication appliances, there is a series of recently created abbreviations: DSC →an installation on board a vessel or coast station that is intended to digitally announce and initiate ship/ship/ ship/shore, radiotelephone or radio telex calls. Different sequences of abbreviations can be found in maritime discourse. Some of these sequences are given in the table below:

Table 1. **Abbreviations**

Sequences of Abbreviations		
	Maritime English	**Maritime Romanian**
Reduction of a group of words to their initial letter	**IMO** = International Maritime Organization	Organizaţia Maritimă Internaţională , OMI or IMO
	DSC = Digital Selective Calling	Apel digital selectiv
	SAR = Search and Rescue	Căutare şi salvare
	SOLAS = Safety of Life at Sea	Siguranţa vieţii pe mare
	MMSI = Maritime Mobile Service Identity	Identificator în serviciul mobil maritim **or** MMSI
	MOB = Man Over Board	Om la apă
	VLCC = Very Large Crude Carrier	Nava VLCC
	ULCC = Ultra Large Crude Carrier	Nava ULCC
	VTS = Vessel Traffic Service	Serviciul de control al traficului **or** VTS
Reduction to the initial letter of only 3 words out of 4	**SAR Operation** = Search and Rescue Operation	Operaţiuni de cautare si salvare
	DSC Call = Digital Selective Calling Call	Apelare prin apel digital selectiv
	VHF Radio = Very High Frequency Radio	Radio de frecvenţă foarte înaltă
	OBO Vessel = Oil Bulk Ore Vessel	Nava OBO

	LPG Carrier = Liquified Petroleum Gas Carrier	Nava LPG
	LNG Carrier = Liquified Natural Gas Carrier	Nava LNG
Reduction of a group of words to the first 3 letters of each concept	**NAVTEX** = Navigational Telex	NAVTEX
	SITREP = Situation Report	SITREP
	MAREP = Maritime Report	MAREP
	POSREP = Position Report	POSREP
Omission of 1 or 2 elements out of a group of words	**OOW** = Officer of the Watch	Ofițer de cart
	STCW = Standards for Training, Certification and Watchkeeping	STCW
	ISPS = International Ship and Port Facility Security	ISPS
	ETA = Estimated Time of Arrival	Timp estimat de sosire **or** ETA
	ETD = Estimated Time of Departure	Timp estimat de plecare **or** ETD
	GMDSS = Global Maritime Distress and Safety System	GMDSS
	SART = Search And Rescue Radar Transponder	SART

The fact must be mentioned that most of these abbreviations are preserved in translation as borrowed abbreviations. However, there are also cases where abbreviations are reformulated in translation (IMO –OMI) and therefore, the order of initials change due to difference in the grammatical structure of English and Romanian. Even though in Romanian some of these abbreviations are reformulated in full words, they are still acquired into Romanian as borrowed acronyms.

3.2. Multiword lexical units

In translating multi-word terms (compounds and collocations), the problems for most translators generally result from the different syntactic nature of the two languages and different rules of word formation and composition.

Our impression is that this is even truer of items containing more than two elements, which are usually nonce formations than items containing only two elements. It seems that most longer compounds can be analyzed in terms of combinations of two elements, each of which may in turn be a compound, so that no generalizations are lost by looking mainly at two-item compounds; as far as we know no extended empirical study of longer compounds has been made to check that this is the case. In what follows we shall present some interesting aspects about both maritime collocations and compounds.

3.2.1. Maritime Collocations

Collocations are by far the most representative linguistic features of the maritime discourse, all varieties of maritime language reflecting a very high degree of their productivity. Most maritime collocations[1] are nominal, however verbal combinations are also worthy to be peer viewed. The fact must be mentioned that most nominal collocations have a metaphorical meaning. Some of the examples of such collocations are illustrated in Table 1. below:

Table2. Maritime Collocations with Metaphorical Meaning

Maritime English	**Maritime Romanian**
Bull rope	parâmă de legare la geamadură; apăratoare de parâmă
Bull's eye	hublou fix
Bull nose	ureche de ghidare prova; şomar prova
Sea Bee	navă Sea Bee
Buffalo	fals bord , parapet de teugă (in AE)
Catwalk	culoar, pasarelă, scara de pisică
Cat head	gură de capon
Cat's eye	nară de parâmă (la pupa);
Cat davit	gruie de capon
Cat's paw	gură de ştiucă (nod marinaresc);
Cat's skin	vânt slab şi cald la suprafaţa mării; ondulaţii mărunte ale suprafeţei mării (hidr)
Cat stopper	boţ de lanţ
Crab rail	copastie

[1] Examples of most nominal collocations were taken from *The International Maritime Dictionary*, a dictionary I am currently working for as a co-author. The idea of compiling *The International Maritime Dictionary* belongs to Professor Peter van Kluijven from the Maritime University of Applied Sciences in Rotterdam. This dictionary is meant to create a sort of 'standard' on maritime English terms, expressions and collocations. The corpus consists of 9200 terms and expressions which have been already translated into Spanish, Russian, Chinese and Arabic. The second version of the dictionary will include translations into: Romanian, Polish, Croatian and French.

Dog stopper	boţ de lanţ cu gheară de drac
Dog clutch	cuplaj cu dinţi
Dog shore	tălpici ai calei de lansare
Dog watch	cart scurt, redus (16 00-18 00 si 18 00 – 20 00)
Dog moon	lună falsă
Dog's tail	carul mic, ursa mică
Sea dog	navigator experimentat, lup de mare
Mooring dolphin	dalb, (pilot pentru legarea navei); trei fraţi; geamandură de radă
Dolphin berth	doc de staţionare la pilot
Donkeyman	mecanic auxiliar
Donkey boiler	caldarină
Donkey engine	maşină auxiliară (de putere mică)
Donkey topsail	gabier unic/ nedivizat (velă)

Another feature that we have noticed in some verbal collocations is that most verbs combine with verbal nouns as in *require assistance → a solicita/cere ajutor*; *keep a look-out → a executa/ menţine o veghe,* these collocations being literally rendered into Romanian. Most verbal collocations in maritime discourse consist of transitive verbs denoting activation and combine with nouns expressing physical objects: *to jettison cargo → a arunca marfa peste bord; to heave the anchor → a ridica ancora; to handle a ship/rope → a manevra / opera o nava /parâma.* The pattern *verb + adverbial particle (phrasal verb) + noun* is very common in ship handling situations, being especially prevalent in anchoring and mooring orders or in the orders given when a vessel sails in and out of the harbour.

Occurrences of phrasal verbs followed by nouns are often confusing and create translation difficulties for non-professional translators, perhaps due to the interference of the standard language where some phrasal verbs have more than one meaning: *pay out the chain → a fila lanţul; run out the head rope → a da parâma prova; cast off the bow spring/ head rope → a mola şpringul prova/parâma prova.*

Some verbs collocate with a compound noun: *to engage a windlass → a cupla un vinci de ancora; to overhaul the lifeboat → a verifica / controla barca de slavare.* Other collocations consist of verbs which are generally intransitive in nature and combine with adverbs ending in *–ly*: *sheer rankly → a da ambardee, roll badly/heavily → a rula puternic, ride easily → a se ridica usor pe valuri, steer wildly → a avea ambardee puternice, pitch heavily → a avea tangaj puternic, heave handsomely → a vira usor.* Certain collocations include verbs that occur in conjunction with several adverbs prefixed *‚a'*: *astern, abaft, aft, aground, abeam, abreast, aft, ahead* as in *go astern / abaft → a merge la pupa; lay aft → a trece in pupa.*. These word combinations have a high degree of occurrence in the nautical register.

3.2.2. Maritime Compounds

According to Trimble (1985: 130), "[N]oun compounds, also called noun strings can be defined as two or more nouns plus necessary adejectives (and less often verbs and adverbs) that together make up a single concept; that is, expresses a single noun idea". The tendency of

use of compound nouns in maritime English texts is very productive and points towards conciseness of expression. This is because the information conveyed in a concise, direct and condensed form has a greater impact upon the reader. A great amount of syntactic and semantic information is compressed into a highly compact form, that is, nominal compounds, compound nominal phrases, or complex nominal groups.

Salager (1985: 58, qtd. by Croitoru 1996: 148) holds the idea that compound nominal phrases are more numerous in EST than in common core English, and the more specialized the text is, the longer and more numerous the compounds. The greater amount and complexity of these compounds contribute a great deal to the fuzziness of the non professional translator and therefore, this is the reason why a non-professional translator needs a close collaboration with a domain specialist.

By taking up Trimble's model of compounds classification (1985: 133), we can say that compounds in maritime English texts can be categorized as follows:

A) Simple: anchor chain = a chain used in anchoring; bulk cargo = cargo that is carried in bulk; berthing place = a place for berthing a ship
B) Complex: cargo handling gear = a gear used to handle cargo; life saving equipment = equipment used to save life

This transition is particularly straightforward in English because its syntactic rules allow several adjectival uses of phrasal elements. While Romanian relies on left-to-right pattern, in English the right-to-left construction can be easily adopted in order to make the sentences shorter and the noun phrase denser.

Nominal adjectivation, as Gotti (2008: 73) puts it, is one distinctive aspect of the right-hand-pattern and "involves the use of a noun to specify another with an adjectival function". In maritime English this type of specification follows the pattern N + N and can cover such features as:

Functions on board: *helmsman → timonier; donkeyman → mecanic auxiliar; storekeeper → magazioner; pumpman → pompagiu; boatswain → nostrom; seaman → marinar*;

Different types of vessels: *bulk carrier → vrachier; container ship → navă portcontainer; icebreaker → spărgător de gheaţă; warship → navă de razboi; fisherman → pescador; lightship → navă far; tugboat → remorcher; firefloat → navă de stins incendiul; salvage vessel → navă de salvare; buoyage vessel → navă de balizare; supply boat → navă de aprovizionare; survey vessel → navă de cercetare marina; pilot tender → pilotină;*

Onboard appliances and hawsers: *windlass → vinci de ancoră; anchor chain → lanţ de ancoră; anchor cable → lanţ de ancoră; cable chain → lanţ; breast line → traversă; bow line → parâmă prova; stern line → parâmă pupa; head rope → parâmă prova; bow spring → şpring prova; stern spring → şpring pupa.*

Spaces and separations on board: *bulkhead → perete etanş; starboard → tribord; weather deck → punte principala; tanktop → puntea dublului fund; chain locker → puţ al lanţului de ancoră; wing tank → tanc lateral; engine room → camera motoarelor; cofferdam → coferdam; messroom → sală de mese; wheelhouse → timonerie; chartroom → camera harţilor; quarterdeck → punte pupa; gangway → scară de acces.*

As it can be noticed in the examples provided above, most of the compounds consisting of two short nouns are merged into a single term. At first the two nouns are hyphenated and then they become one word. Another important aspect to be considered is that

in maritime Romanian the equivalents for some of these compounds may be one word only, or they can be expressed by means of the following sequences: *noun + noun* as in *parâmă prova; noun + prep.+ noun* as in *navă de cercetare; noun +adj.noun + noun* as in *puntea dublului fund; noun + adj.* as in *tanc lateral*.

The purpose of *nominal adjectivation* is to make exposition denser and attach semantic weight to the compound. Maritime English texts also reveal instances of compounds comprising three items and taking on the following patterns:

- **N + Present Part. + N**: *cargo handling gears → dispozitive de manipulare a mărfii; cargo handling equipment → echipament de manipulare a mărfii; fire-retarding doors → uşi cu calitate ignifugă; sound-signalling appliances → dispozitive de semnalizare sonoră.*
- **Adj. + N + N**: *controllable pitch propeller → elice cu pas reglabil; wet bulk cargo → marfă lichidă în vrac; dry bulk cargo → marfă uscată în vrac.*
- **N + N + N***: deck-beam brackets; fire-detection equipment; mine clearance operations → operaţiuni de dragare a minelor; cargo stowage factor → indice de stivuire; rudder head shaft → ax al cârmei*
- **Past Part. + N + N***: balanced spade rudder → cârmă compensată; swinging derrick system → instalaţie de încărcare cu braţ turnat;*
- **Adj. + Present Part. + N:** *steady turning radius → rază statică de întoarcere*
- **N + Past Part. + N**: *power driven vessel → navă cu propulsie mecanică*

A method for a better understanding of denser compounds is paraphrasing them by means of a relative clause as the following examples illustrate: *radio direction finding station* can be paraphrased by *a station which finds the direction by radio* and translates into maritime Romanian as *staţie de radiogoniometrare*. Similarly, *propeller pitch control system* can be paraphrased by the relative clause *a system which controls the propeller pitch* and translates into Romanian as *mecanism de schimbare a pasului elicei*.

The fact must be mentioned that by the use of compounds, maritime texts become more concise but sometimes compounds can lead to loss of conceptual clarity due to their being too dense. For this reason, they should be decoded if possible, by means of a relative clause.

4. Conclusion

Lexical maritime characteristics involve terminological units above the word and below the sentence level. These lexical units are highly language- and culture specific and include multi-word terms expressed in terms of collocations, compounds and free-formed combinations. Depending on language-specific conventions, terms may occur as compounds or multiword terms. In order to produce a good translation the maritime translator is required to pinpoint the appropriate lexical and terminological fields and to comprehend the overall tone and intended message in order to get the correct interpretation of terms, of the collocations and idiomatic expressions as well as of the text as a whole. For translation purposes it is vital to record such phrases because a single term in one language may be a complex set phrase in the other.

Bibliography

Brown, G. and Yule (1988). *Discourse Analysis*, Cambridge University Press

Croitoru, E. (1996). *Interpretation and Translation*, ed. Porto Franco, Galati

Gotti, M. (2008). *Investigating Specialized Discourse*, Peter Lang AG, European Academic Publishers, Bern 2008

Halliday, M. A. K. and Hasan, R. (1989). *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, ed. by Christie, F., Oxford University Press 1989

Prichard, B. (2005). Multi-word lexical units. In Dorja Maria (ed.|) Communication and Globalization. Lisboa: ILTEC

Standard Marine Communication Phrases (IMO SMCP), 2001, International Maritime Organization

Titscher, S. Meyer, M. Wodak, R. and Vetter, E. (2005). *Methods of Text and Discourse Analysis*, SAGE Publications Ltd.

Trimble, L. (1985). *English for Science and Technology.* Cambridge University Press

Widdowson, H.G. (2004). *Text, Context, Pretext*, Blackwell Publishing, 2004

UNELE CONSIDERAȚII PE MARGINEA EUFEMISMELOR FRAZEOLOGICE

Drd. Oxana CHIRA
Universitatea de Stat „Alecu Russo”, Bălți

Din clipa în care ele se răspîndesc și devin proprietate comună, eufemismele frazeologice sunt înlocuite cu altele noi, uneori chiar de către grupul în care au luat naștere. Unele din ele sunt adoptate de ceilalți din societate, astfel alunecînd în limbajul curent și își pierd funcția conspirativă, de camuflare sau mascare. Analiza structurală și contextuală a eufemismelor frazeologice poate fi studiată și în cadrul multiplelor tipuri de texte. Eufemismele nu sunt doar cuvinte separate, dar pot avea structura frazeologismului chiar și a unui text întreg cum sunt proverbele, aforismele, citatele din literatura artistică, din cîntece, din filme, emisiuni, texte reclamă.

Cuvinte-cheie: *eufemism frazeologic, limbaj, analiză structurală şi contextuală*

0. **Introducere**

Privite în ansamblu sub diverse aspecte, eufemismele frazeologice se disting de alte tipuri de eufemisme. În limba română nu s-a făcut o amplă analiza a eufemismelor frazeologice în baza elementelor componente ale lor. Trebuie să remarcăm că eufemismele frazeologice au servit obiect de studiu în alte limbi, de exemplu în limba rusă. Precum și eufemismul, eufemismul frazeologic e de natură pozitivă, mai puțin ofensiv, indirect și deseori este exprimat printr-o metaforă. Creativitatea limbii române se relevă bine prin eufemismele frazeologice, de aceea tipurile formării lor diferă începînd de la împrumuturi și finisînd prin derivarea lor în baza limbii române, formînd unități noi. Un eufemism frazeologic pe care îl utilizează Galli de Paratesi este *mal di petto* [Paratesi, p. 41] – „dureri în piept”, pe care autorul îl explica drept eufemism cu funcția de atenuare a situației pacientului și de voalare a termenului medical „tuberculoză”. În limba română termenul abreviat *tbc* îndeplinește funcția de eufemism, substituind astfel lexemul „tuberculoză”. Însă avem eufemismul frazeologic după exemplul lui Galli de Paratesi *dureri în burtă*, care are funcția de a camufla situația din cauza pudorii.

Eufemismele frazeologice sunt cele mai indescifrabile, deoarece ele rămîn opace și nu sunt interpretate corect. Noi vom ține cont de sursele eufemismelor, structura și de categoriile lor lexicale. Vom lua în discuție sursele interne și externe ale eufemismelor frazeologice.

1. Sursa internă și externă

1.1. Sursa internă derivă din creații lexicale, analogii legate de obiceiuri, asocieri cu istoria neamului românesc. „Creațiile interne, prima sursă de îmbogățire a vocabularului unei limbi, sunt foarte numeroase datorită faptului că limba funcționează ca un organism viu, ca o structură care se modifică în timp” [Sala, p. 34]. Expresia *a avea păsărele la mansardă* care este un eufemism pentru „a fi nebun”, poate fi substituită tot din cadrul lexical al limbii române *a avea probleme la mansardă, a avea lilieci la mansardă, a avea șobolani la*

mansardă etc. Metafora *mansardă* care poate substitui cuvîntul „cap” și utilizarea ei a fost explicată în mici detalii de R. Zafiu[1].

Funcția culturală a eufemismelor frazeologice ține de două componente: limbă și cultură, care nu se pot dezvolta independent, ambele fiind produse ale spiritului omenesc, deci „între limbă și cultură se stabilește o corespondență firească la nivelul sferelor lor conceptuale” [Oprea, p. 233]. Deoarece majoritatea eufemismelor frazeologice posedă funcția culturală, trebuie să menționăm că anume cultura „a început în clipa în care a apărut prima ființă în stare să folosească un lucru găsit în natură pentru a semnifica un înțeles adăugat naturii. Înțelesul este o creație omenească” [Wald, p. 81].

E remarcabil faptul că unele eufemisme frazeologice amintite de vorbitor în comunicarea orală sunt repetate de ascultător în situații asemănătoare de conflict. Altele sunt utilizate ocazional și le putem denumi „eufemisme frazeologice ocazionale”. Spre exemplu *voi lua măsuri cu tine acasă*, zice mama copilului său, urmează că va fi copilul pedepsit, certat etc. În situația în care un șef îi zice angajatului său *Vom lua măsuri cu acest colaborator*, atunci va fi eliberat din funcție, lipsit de salariu sau va plăti o amendă etc. În acest caz avem același eufemism frazeologic, sensul instabil diferă de la caz la caz în dependență de situația enunțiativa și de scenografia comunicării: atitudinea vorbitorului față de ascultător, de situație, de funcția socială a vorbitorului și cea a ascultătorului. E cazul să menționăm un aspect foarte important că „Limba este nu numai un mijloc de a comunica, dar și un mijloc de a cunoaște și de a interpreta realitatea înconjurătoare (nu în zadar, se susține că limba este, în ultima instanță, o viziune asupra lumii)” [Popa, p. 15].

1.1.1. Literatura

Unele eufemisme frazeologice sunt rezultatul intertextualității, folosite creativ de grupuri separate de studenți, elevi, intelectuali. În situația în care se face referință la literatura română, putem vorbi de sursa internă a eufemismelor: „Care e *fata babei și care a moșneagului* în casa aceasta?”, făcînd astfel trimitere la povestea lui Ion Creangă, la o fată „leneșă” și una „harnică”. „E un *Moțoc*” pentru o persoană „lingușitoare” din opera lui C. Negruzzi. Pentru o doamnă cu multe zorzoane, lipsită de gust, îi zicem *Ea e Chirița* de la V. Alecsandri. Versuri ale unor cîntece sau poezii pot avea funcție eufemistică:

„Multe flori sunt, /Dar puține rod în lume o sa poarte…” (M. Eminescu), în cazul cînd cineva critică ceea ce se face, dar singur nimic nu prezintă.

„*La vârsta-a treia*, cu nepoți, / Tot mai voiești picanterii, / Deși n-ai multe energii / Câte rămân din anii toți” (M. Sălcuțan), text în care autorul vorbește cu o notă ironică despre bătrînețe. Toate aceste exemple pot fi decodificate doar de persoanele ce au citit operele la care se face referire.

1.1.2. Proverbele românești

Proverbele românești le considerăm în categoria sursei interne. Ele țin de cultura națională și influențează nemijlocit limbajul, încorporînd activitățile specifice acestei națiuni: religioase, istorice, tradiționale, economice etc. „Proverbele și aforismele pot juca rolul eufemismelor” [Ковшова, p. 248], consideră M. Kovșova și descrie situațiile unde citatele, aforismele și proverbele se prefac în eufemisme. I. Toma susține că „proverbele, zicalele, maximele, sentințele sunt unități frastice, nu frazeologice…“ [Toma, p. 126]. Noi considerăm că multe proverbele dețin funcția eufemismelor frazeologice și nu în ultimul rînd ne

[1]După cum constată R. Zafiu în *101 cuvinte argotice* „eufemismul *mansardă* se abstractizează și mai mult cînd mansarda e asociată pur și simplu cu *problemele*, în structurile cele mai banale” [Zafiu, p. 231].

reamintim că există diverse proverbe, ceea ce afirma L. Blaga „Avem proverbe, care sunt biciuri de foc, şi proverbe, care înainte de a se preface în cuvinte au fost flori. Unele au urâtul obicei al dascălilor care moralizează. Altele un umor izbăvitor de tristeţe" [Maxime şi cugetări, p. 245].

De ce nu-ţi este sufletul cum îţi este faţa? [Proverbe româneşti, p. 136], se face referire la suflet rău, urît, murdar, păcătos, dar nu le spune pe nume lucrurilor.

A ajunge de la moară la rîşniţă [Dicţionar de proverbe, p. 10], se foloseşte atunci cînd o persoană ajunge foarte sărac, în timp ce odinioară avea o avere bună.

A băut pisica oţet! [Proverbe româneşti, p. 136], se spune celui care a fost înşelat, păcălit.

Dă, Doamne, la ăl de doarme, că ăl de lucră capătă singur [Proverbe româneşti, p. 136], se zice că au nevoie cei leneşi de ajutor, că oamenii harnici obţin şi singuri. Astfel *ăl de doarme* devine un eufemism pentru calificativul „leneş", exprimînd astfel printr-o manieră ocolită calitatea proastă a persoanei.

Proverbele sunt acelea care redau gîndurile strămoşilor, care au rămas pîna în prezent şi care au un substrat fiosofic, în cadrul căruia decodîndu-l, regăsim eufemismele.

1.1.3. Aforismele şi citatele

Aforismele şi citatele pot juca rolul eufemismelor, în cazul în care subiectul actului de vorbire micşorează neplăcutul şi atenuează gîndurile, făcînd trimitere la ceea ce au zis oamenii de ştiinţă, filosofii, scriitorii, oamenii istorici. Negativul este redat într-o formă hazlie, de încurajare sau ironică şi care sunt binevenite în situaţii de atenuare a unei idei recurgînd la aforisme, citate etc. Cîteva exemple ne confirmă această idee:

- cînd cineva nu a rezolvat ceea ce şi-a propus, depunînd efort fizic, dar fără rezultat revenim la citatul lui M. Eminescu „Mulţi lucrează, puţini gândesc" [Maxime şi cugetări, p. 113].

- L. Blaga vorbind despre plagiat, numeşte *un eufemism* direct în citatul „Natura se menţine statornic în plagiat. Cuvîntul „ereditate" circumscrie cu un *eufemism* acest plagiat" [Maxime şi cugetări, p. 85].

1.1.4. Emisiuni televizate

Emisiunile televizate, vizionate în mare parte de populaţie, alcătuiesc unele frazeologisme eufemistice, deseori cu sens ironic.

„Ăsta sigur nu va participa la *Dansez pentru tine",* vorbind de o persoană, care dansează rău. În aceeaşi ordine de idei, putem aminti de o situaţie nedestoinică, care merită să fie luată în rîs, „Cred că meriţi să fii chemat de C. Cheianu la *Ora de ras".*

1. 2. Sursa externă –

Vorbind despre sursa externă a eufemismelor frazeologice, trebuie să ţinem cont de împrumuturile lexicale, luate de cele mai multe ori din limbile cu care limba română a intrat în contact de-a lungul timpului. Dintre sursele externe putem enumera:

1.2.1. Literatura universală/ filmul

O sursă externă poate servi literatura universală, agrumentînd afirmaţia prin exemplul: „Acasă e *Război şi pace",* în sens că sunt certuri, conflicte, etc.

În aceeaşi ordine de idei, trebuie conceput filmul artistic din afara ţării un izvor al frazeologismelor eufemistice: *„*Acest copil e un *Terminator,* avînd sensul de „distrugător", unde e comparat cu personajul principal din renumitul film american *Terminator.*

1.2.2. Citatate şi aforisme

Cu același succes putem afirma că aforismele și citatele ce aparțin marilor folosofi, poeți etc. nu români, în care sunt utilizate eufemisme frazeologice, pot fi înscrise în lista surselor extrene. Deoarece eufemismul este o figură de gîndire sau logică, lesne putem deduce, că eufemismele sunt „ascunse" logic în aforisme, care fac parte din categoria enunțurilor reflexive. Un exemplu pentru cele menționate ar fi momentul, în care orgolioșii, cînd nu cedează, devin ridicoli, ar fi cazul să-l citățm pe H. de Balzac „Nasul pe sus este o demnitate care nu se sprijină pe nimic" [Maxime și cugetări, p. 60], în cazul persoanelor false, nesincere l-am cita pe La Rochefoucauld „Persoanele slabe nu pot fi sincere" [Popescu, p. 157].

1.2.3. Frazeologismele alcătuite din cuvinte împrumutate

a nu face nici două *parale (< tr. para* „a suta parte din leu") – „n-are valoare"

a sta la *țuhaos (< germ. zu Hause* „acasă") – „a sta în închisoare"

a fi *tabula rasa(< lat. tabula rasa* „masă ștearsă"] – „prost"

pagube colaterale (< engl. *collateral damage*) – „pierderi de soldați"

body-countul vietnamez (< engl. *body-count*) – „numărătoare de cadavre din Vietnam"

2. Structura eufemismelor frazeologice

2.1. Indicele de depistare

Indicii care ne indică în actul de vorbire eufemismele frazeologice sunt pauzele, punctele de suspensii, ghilimelele sau scrisul italic. Eufemismele frazeologice sunt mai informative în comparație cu eufemismele alcătuite dintr-un singur lexem. Ele posedă și funcții multiple, care oglindesc mai multe aspecte ale evoluției limbii române în societate.

Trebuie să remarcăm prezența frecventă în exprimarea eufemistică a adverbelor *chiar, tocmai, așa zisul, un fel de*. De exemplu: *nu **chiar** bine arăți* – „arăți rău", *nu **tocmai** e persoana potrivită* – „o persoană nepotrivită", cu ajutorul formulelor negative: ***Nu sunteți** în relații bune cu colegii*? „Sunteți în relații rele cu colegii?". Diminutivele *oleacă, puțintel, oleacuță* exprimate eufemistic diminuează situația în care se află omul „beat": *El a luat **puțintel**, e **oleacuță** obosit*.

2.2. Clasificarea conform căilor de formare a eufemismelor frazeologice:

a. comparație

a trăi ca mîța cu câinele – „a se certa"

a înainta ca racul – „a nu progresa"

a fi zbârlit ca un arici – „a fi supărăcios"

a trăi ca un cuc – „a trăi singur", „a fi egoist"

a se potrivi ca scripca cu epurele – „a nu se potrivi"

b. metafora

a nins în păr – „a fi cu păr cărunt"

avea păsărele *la mansardă(„cap")* – „a fi nebun"

a fi dus *cu pluta* – „a fi nebun"

c. metonimie

a trăi din *munca cuiva* – „pe banii cuiva"

la noi sunt *lacrimi* multe – „necaz, jale"

plîns a luat cîteva *pahare* – „a bea alcool"

Să ne propunem să analizăm ultimul exemplu, care într-o manieră politicoasă și elegantă ne vorbește de o nuanță negativă a socetății cu un denotat negativ și putem deduce că frazeologismele ce camuflează acest viciu social, substituind cuvintele „beat", „beție" prin eufemisme frazeologice *a fi aghesmuit, a fi obosit, a fi afumat, a trage la măsea, a fi cu chef* etc. sunt cunoscute bine în societate și nu necesită o interpretare sau o explicare ale lor.

2.3. Clasificarea după sens

2.3.1. Eufemismele frazeologice care desemnează realități autohtone **referitor la credință, superstiții** și au un component religios sunt cele mai vechi, deoacere omul în acest domeniu nu este atît de creativ:

a umbla cu iordane (Iordan slujba de Bobotează) – „a spune vorbe goale; a se ține de lucruri neserioase".

slab de înger – „fricos"
a trăi ca doamne ferește – „a trăi rău"
a fi ușă de biserică – „a nu fi cinstit"
ducă-se pe pustii – „dracul"
ucigă-l crucea – „dracul"
a urca la ceruri – „a muri"
somn de veci – „moartea"
a se duce la Domnul – „a muri"

Tot ceea ce e în strînsă legătură cu lexemul *moarte*, devenise tabuizat și se evită pînă în zilele noastre utilizarea acestui lexem, totodată atenuînd în așa mod situația neplăcută, susținînd astfel rudele celui mort. Omul nu poate stăpîni natura și tot ceea ce devine pentru el necunoscut, încearcă să evite, alcătuind astfel tălmăciri noi, în cazul nostru eufemisme.

2.3.2. Revenind la caracteristica după sens, propunem o clasă de eufemisme frazeologice **referitoare la obiceiurile românești**, cele care sunt determinate de cultura comunității lingvistice[2], acest fenomen îl observăm în exemplele ce urmează:

lipit pămîntului – „sărac, păcătos"
mămăligă nefiartă – „om molatic, molău"
a face tărîțe (praf și pulbere) – „a bate"
a o da pe ulei - „a se îmbăta"
a da ca în păpușoi – „a bate tare"
a da ca în fasole – „a bate tare"

Eufemismul frazeologic *a da ca în fasole,* prin care se face o comparație cu plantele recoltate și bătute, pentru a obține doar boabele de fasole, ceea ce este specific toamna pentru poporul nostru. În așa caz este camuflat mesajul, încercînd astfel să se vorbească mai pe ocolite despre viciile sociale.

2.3.3. Unele eufemisme frazeologice **referitoare la evenimentele istorice, mitologice** apar permanent noi, odată cu schimbările istorice din societate.

a da sfoară în ţară – „a bîrfi, a da vesti peste tot"
a fi un Țepeș – „a fi dur"
a da dijmă – „a da mită"
în vremea Tiranului – „în timpul lui Ceaușescu"

[2]Vezi despre cultura comunității lingvistice la *NYCKEES*, V. (2000). « Quelle est la langue des métaphores? », In: *Cahiers de Praxématique*, n° 35

călcîiul lui Ahile – „punctul slab, vulnerabil”
vremea lui Nea Nicu – *„*timpul lui Nicolae Ceaușescu”
lovitura americană în Irak – „războiul din Irak”
purificarea evreilor – „omorîrea evreilor”
organele competente – „KGB”

2.3.4. Unele dintre eufemismele frazeologice, **referitoare la lexeme ce exprimă o parte a corpului omenesc,** sunt totdeauna descifrate de ascultător, chiar dacă cel din urmă nu cunoaște sensul acestui eufemism. Astfel vorbitorul încearcă să evadeze de la cuvintele aspre, neplăcute, nedorite și să evite cuvîntul „handicap” etc.:

tare de-o ureche – „a fi surd, a nu auzi bine”
a fi slab de vână – „a fi neputincios”
a fi gros la obraz – „bădăran”
a avea degete lungi – „a fi hoț”
a avea ceafa groasă – „a fi stângaci, neîndemânatic”
a avea urechi lungi – „a fi prost”
a trage mîța pe spinare – „a aplica o pedeapsă verbală”
a fi ușor la gură – „a fi flecar”
a mânca din pumn – *„*a fi zgârcit”
a durea în cot – *„*a fi indiferent”
a fi fudul de urechi – „a auzi prost”
a ieși ghiocei în barbă – „a avea semne clare de bătrînețe”.

Ultimul exemplu ne sugerează ideea că barba a încărunțit, că îmbătrînește persoana, i-au apărut primele semne de batrînețe. Aidoma acestui eufemism frazeologic, care exprimă mai puțin dur, mai voalat vîrsta bătrîneții, mai există multe create ocazional ca de exemplu: *se află la a doua tinerețe, e la vîrsta bine meritată, are o experiență în spate, e mai aproape de Dumnezeu, e cu o desagă de ani în spate, e bătut de brumă, amurgul vieții* etc.

3. În cele din urmă putem conchide că eufemismele frazeologice, care sunt exprimate prin maxime, aforisme, citate, proverbe au un substrat ironic, comic, vesel, sarcastic, voalat, camuflat etc. Cauza utilizării lor este cea de atenuare a mesajului vorbitorului, astfel excluzînd situațiile neplăcute sau chiar de conflict și dețin funcția culturală. Anume eufemismele frazeologice posedă coloritul unei epoci istorice dintr-o perioadă anumită a limbii, o epocă mai veche (cu arhaisme în componența lor *a fi la cheremul cuiva*) sau o epocă contemporană (*s-a facut de cacao* – „s-a făcut de rîs”). Vom încerca să le analizăm în viitor pe fiecare aparte, formînd o clasificare tipologică, în baza structurilor gramaticale. Actualitatea temei rezultă din multiplele surse externe și interne, din care apar eufemismele frazeologice.

Necesitatea existenței frazeologismelor în uzul limbii contemporane rezidă în capacitatea expresivă, emotivă de transmitere a informației, iar etimologia frazeologică relevă realități, credințe, obiceiuri din trecut.

Referințe bibliografice:

Cartaleanu T., Cosovan O., Cartaleanu E., *Dicționar de proverbe comentate*, Chișinău, Știința, 2007.
Galli de' Paratesi N., *Semantica dell' eufemismo*, Torino, G. Giappichelli, 1964.

Maxime și cugetări: Gînduri care vrăjesc… Chișinău, Epigraf, 2004.
Muntean G., *Proverbe românești*, București, Editura pentru literatură, 1967.
Nyckees V., *Quelle est la langue des métaphores* ? In: Cahiers de Praxématique, n° 35, 2000.
Oprea I., *Elemente de filozofia limbii*, Iași, Institutul european, 2006.
Popa Gh., *Locuțiunile în sistemul unităților nominative ale limbii române*, Chișinău, Știința, 2007.
Popescu M., *Dicționar de stilistică*, București, All Educational, 2007.
Sala M., *101 cuvinte moștenite, împrumutate și create*, București, Humanitas, 2010.
Toma I., *Limba română contemporană*, București, Editura Niculescu, 2001.
Zafiu R., *101 cuvinte argotice*, București, Humanitas, 2010.
Wald H., *Limbaj și valoare,* București, Editura enciclopedică românească, 1973.

STRATEGIES CREATING HUMOR IN FILM DIALOGUE

Drd. Viorica CONDRAT
Universitatea de Stat "Alecu Russo", Balti

Dialogue production in a film is an intricate process as it has the aim not only to transmit a genuine conversation involving two or more people, but also to create a specific effect upon the viewer. Thus, the screenwriter while creating a seemingly spontaneous interaction between the characters makes use of everyday communication strategies. It should be mentioned that it becomes even more challengeable to design a humorous dialogue. On the one hand, the verbal interaction is governed by specific communicative needs of the interlocutors, on the other, the screenwriter is trying to arouse a particular reaction in the viewer through this conversation. The present article analyzes the strategies applied by the screenwriter in creating humor in the American film "New in Town".

Key-words: *humor, film dialogue, character*

Some erroneously think that a film is exclusively what one sees, nothing more than a skillfully edited sequence of moving pictures. Indeed, it is difficult to deny the importance of the perfect shot of the sunset and its dramatic significance in revealing the emotional load of a certain moment in the characters' lives. Yet, the moment might be spoiled by the wrong word in the wrong place and the totality of that moment is lost.

Film dialogue is a special type of dialogue which is created in such a way as to produce a specific effect on the off-screen listener. On the one hand, it is not the genuine conversation taking place between two or more people, it is a 'particular kind of imitation of people talking' (Kozloff, 2000: p. 29). On the other, dialogue in films is aimed at a particular audience and expected to be perceived as a seemingly accurate speech occurrence.

In Sarah Kozloff's opinion: 'film dialogue has been purposely designed for the viewers to overhear' (Kozloff, 2000: p. 15). The meaning of the word 'overhear' in this case is extremely significant as it emphasizes the intruder's role reserved for the viewer: the one who sees and hears everything but does not interfere; the one whose invisible presence does not change the progress of the plot in any way.

However, one should not undermine the viewer's significance in the process of dialogue creation. The screenwriter is the one to initiate the dialogue with the viewer, thus, the film becomes the channel through which their communication occurs. It is an intricate process where the screenwriter wants the viewer to collaborate in the evolving story in front of him.

Proceeding from the assertion that "the word in living conversation is directly, blatantly oriented toward a future answer word: it provokes an answer, anticipates it and structures itself in the answer's direction" (Quinn, 2006: p. 117), we assume that the author of a script arranges his lines in the answer's direction so that the spectator understands his communicative goals and is able to decode the intended meaning.

There are researchers who perceive literature as 'another form of communication' (Holquist, 2001: p.66), claiming that "literary texts, like other kinds of utterances, depend not only on the activity of the author, but also on the place they hold in the social and historical forces at work when the text is produced and when it is consumed' (Holquist, 2001: p.66). We

may assume that the script may also be regarded as 'another form of communication', where the screenwriter is the initiator of the dialogue governed by the specific context he lives in.

Upon analysis, we see that most scripts are to a certain degree context-bound and their understanding depends on the knowledge the viewers supposedly possess. In this way the 'consumption' of the intended message will be influenced by the viewers' social and intellectual background. The screenwriter proceeds from the assumption that his message will be decoded correctly by his viewers, expecting a concrete feedback from them. Something which may be tracked by the way the film was received by the critics and the public.

Just like in the case of the authors of literary works (Condrat, 2009: p. 113), the screenwriter carefully selects the strategies to communicate his intentions. His strategies are both linguistic and extralinguistic. However, as a rule, a screenwriter is always indirectly conveying his message.

LoCastro states: "one fact of human communication is that more often than not interactants do not say directly what they intend to mean" (LoCastro, 2006: p. 118). In her opinion, this urge for indirectness "may allow the speaker to assess how well the addressee can understand the intended meaning, thus *joining* the speaker as a member of a select group' (LoCastro, 2006: p.124). It is also worth mentioning that such a strategy helps create humor in conversation, and, consequently, in films as well.

Yet, in this off-screen conversation, the screenwriter does not have an immediate feedback the way it happens in real-life dialogue, for example, he will not hear the laughter. Nevertheless, he will make use of those strategies from real-life situations which, in his opinion, will allow him to lead the addressee towards the 'answer's direction'.

We would like to prove our thesis on the example of the American comedy 'New in Town' written by C. Jay Cox and Ken Rance. This is the story of a self-made woman from Miami who has the characteristics of a feminist and who gets to a conservative town from Minnesota expecting to make some major changes in a dairy company but ends up changing her own perception of life.

This macro-theme is indirectly conveyed in the story, whereas, irony is the major communicative strategy helping create humor. Apart from irony, the humorous effect is produced by other means, such as: word play, metaphors, hyperboles, repetitions, etc. There are also extralinguistic features involved in the process of humor generation, beginning with the social and historic context and ending up with the actors' play.

As stated, irony is very important in this film. Apart from being a rhetorical device, irony stands for a well-thought communication strategy selected by the speaker in order to obtain the intended reaction from the part of the hearer. Or, on the contrary, to hide the intended meaning from the listener, but not from the overhearer, as in the case of the film.

In order to assert our statements we would like to analyze a few passages from the film which will exemplify the communicative strategies used in the movie.

Ms. Hill: I'm looking for Blanche Gunderson. My assistant, Cathy, called.
Blanche: You must be Miss Hill. I'm Blanche Gunderson.
Ms. Hill: You're my executive assistant?
Blanche: Oh, heavens no. I'm just a secretary. Did you want me to find you one of those?
Ms. Hill: We'll see.

Trudy: What you need to find is a place to live.

Blanche: Right. This is your realtor, Trudy.

Trudy: Trudy van Uuden at your service. That's with too u's. A double u, not a w.

I'll drive. What do you say you follow with Ms Hill?

Blanche: Oh, good idea.

Example 1

This is a passage from the beginning when the main character gets acquainted with her new 'executive assistant'. This dialogue traces both the social statuses of the female characters and their different perceptions of life. Thus, when Lucy Hill meets her 'executive assistant' she is shocked to find, in fact, 'just a secretary'. Her surprise should be analyzed on the suprasegmantal level, as her intonation shows her dissatisfaction and disbelief that there are such women as Blanche in the world. Having a strong feminist bias she cannot understand women who, in her belief, are weaker.

On the other hand, we can see that Blanche is not familiar with the subtleties of the politically correct English, thus, her language reveals her openness and lack of hypocrisy. She refuses to pretend to be somebody she does not feel she is, that is why she exclaims 'Oh, heavens, no.' She is ready to find one 'executive assistant' if her boss asks for it.

Lucy Hill's reply is ironic. She has already labeled her new acquaintance and thinks it is just a matter of time till she fires her secretary. That explains her answer and the use of future simple denoting a certain degree of probability. Blanche does not realize that if she tries to find Ms. Hill ' an executive assistant she will lose her job.

The third interactant in this conversation is Trudy van Uuden, who indirectly introduces herself. In her attempt to enlighten the conversation she tries to make a joke by using word play, which is not understood by Lucy Hill.

We can draw the conclusion that the first short verbal encounter resulted in a conversational failure as the participants did not manage to understand each other. Their different social and cultural background prevents them from realizing their communicative goals even in this short dialogue. As a matter of fact, its length is influenced namely by this communicative failure.

Blanche: Oh, your luggage all matches. That's so nice. Say cheese. Are you a scrapper?

Ms. Hill Excuse me?

Blanche: Oh, there's Merle. Hey, Merle. That's our mailman Merle. That's what we call him, Mailman Merle. Because he delivers the mail and he's our mailman. So you know? Oh, yeah. Do you keep a scrapbook? Because I do. I'm a scrapper, see. We even got a club. I got a mini in my bag here. Ok, this here, is our dog, Winston Churchill. He's dead. He was a bit of a drooler, I'm afraid. And this here is my kitty Snowflake. She's dead too. We had to put her down on account of that kitty-leukemia thing. You should've seen the kinds of things she was barfing up on our couch. Poor thing. Bless her heart. She's not dead in the picture though. She's just sleeping.

Ms. Hill: Could I look at that later maybe? Okay?

Blanche: So… Are you married? Do you have children?

Ms. Hill: No, no. I'm not married.

Blanche: Oh, you're still young, you know? Relatively. I mean you still got time, I suppose. Do you eat meat, or are you just one of those vegetarian people?

Ms. Hill: No, I'm not a vegetarian. Why?

Blanche: Because it's your first night in town. Don't think we're gonna let you go hungry. You're coming to my house for dinner. Nothing fancy, of course. Meatloaf. Do you mind if I ask you a personal question?

Ms. Hill: Isn't that what you've been doing?

Blanche: Have you found Jesus?

Ms. Hill: Well, I didn't know he was missing. It was just a joke.

Blanche: Normally we don't joke about Jesus around here. But I can see how you'd think that was sort of funny. Imagine Jesus gone missing. Imagine.

Example 2

The second example is created following the same strategy. The screenwriters emphasize the gap existing between these two women. Blanche tries to be polite and to start a conversation: she praises the matching luggage, she tries to make Lucy see the funny side of calling the mailman Merle, and she tells her interlocutor about her hobby. In this way, she makes an attempt to make Lucy be part of her community.

This conversation is once again a failure. Due to her openness, Blanche sees nothing wrong in asking some personal questions. Her honesty can be seen in the way she tries to make a self-repair turn 'Oh, you're still young, you know? Relatively. I mean you still got time, I suppose'. She realizes that she has made a mistake and resolves to change the topic of conversation. She indirectly tries to invite the new-comer to dinner. Then, she again makes a gaffe. This time, she prepares her interlocutor by directly stating that she is going to ask a personal question.

Lucy is very reserved and in her answer: 'Isn't that what you've been doing?', she actually wants to be left alone. So she gives an indirect dispreferred reply, which is not perceived by Blanche. Her pretence prevents her from being honest. However, she is relieved when she hears the question , as, in her opinion, it is not a personal question. We can see that religion is something she does not care much of. Whereas, Blanche's serious reaction emphasizes their difference once again. So this dialogue is another communication failure.

Another example is the scene when Lucy Hill comes to dinner and meets the male protagonist Ted Mitchell. Lucy tries to be sociable and have a conversation basically void of any meaning, just to have the semblance of a conversation:

Ms. Hill: So, Ted, do you live around here?

Ted: Yeah.

Example 3

However, their conversation is another failure. This time the issue of gender talk was masterly revealed in the characters' dialogue by the screenwriters. What seems to start as an amiable ritualistic socializing moment ends up in a row.

Lucy cannot understand how a rational adult can prefer living in New Ulm to the splendors of a metropolis. Thus she tries to persuade her interlocutors by bringing forth examples of the advantages of living in the city: 'Well, I mean, the cultural advantages alone. Museums, opera, ballet, theater. Not to mention nightlife' or 'Do you know I was in a

restaurant, and Justin Timberlake walked in?', or 'You know who else was there, Bobbie? Fergie. I bet you like her music, huh?'.

Bobbie's reply was a dispreferred response to Lucy's statement.

Bobbie: My dad won't let me like that stuff.

Ms. Hill: Well, you seem old enough to decide for yourself what you like.

Ted: Excuse me? Women like that just selling themselves as sex objects? What kind of a role model is that for young girls?

Ms. Hill: I think that any examples of strong successful young women are vital.

Ted: And that's how you measure success? By how provocative a woman can be? We'll pass on that. We'll listen to country.

Example 4

Lucy once again cannot understand how a young girl can be told what to listen and what not to listen by her father. She wants to make her understand that it is high time she made decisions by herself. However, her father disagrees and is blatantly expressing his disapproval. He criticizes the stereotyped image of the singers and models who, in his viewpoint, spoil the young generation. Thus, he is the typical representative of the patriarchic society, who will not accept the changing mores of the time, which can be seen in the last line in this example.

The conversation goes totally wrong and the two interactants end up shouting and offending each other. So once again, this is a case of a communication failure. They constantly mock and are ironic in everything they say. None of them want to see the other's side or to doubt their own beliefs.

Ms. Hill: Greetings, New Ulm. I'm here to usher in a new phase. This is a great opportunity. I'm here to reconfigure for the initialization of Rocket Bars. This will be an exciting utilization of new branding.....for capitalizing on a highly profitable demographic.

Stu: Cut to the chase. We don't give a fart on a muggy day what you're making us make. Tell us how many you're planning on laying off.

Ms. Hill: Management at Munck Foods in Miami has sent me here.....to conduct mechanization and modernization procedures.

Stu: Yeah, you Munck-ees all say that crap. But every time one of you comes, we end up losing jobs.

Ms. Hill: Well, I'm interested in the jobs we'll create. If you're not, that's fine, but I'll expect you to implement the changes.....in a timely manner.

Example 5

This example shows another technique used in this dialogue: double-speak. Lucy Hill is the ruthless person who will do anything to get to her goal. However, she cannot directly state her purposes because of the scandal that may appear after the employees find out that they might be fired. That is why she prefers to hide her intentions under such pompous phrases as: 'to usher in a new phase', etc. Her vocabulary is also a bookish one, as she wants to impress her audience by her use of so many sophisticated words.

We can see the contrast between her way of presenting **her** 'truth' and the foreman's way of mocking everything she says. Being in the business for a long time, Stu Kopenhafer understands what underlies under her seemingly beautiful speech. That is why he cuts her

short and his speech is rude. He makes a pun calling the people from the Miami office 'Munck-ees', thus evidently showing his position of a man who will fight for the company and its workers.

Yet, Lucy is very ambitious and she makes sure that she is the one who tells the last word in this conversation. She refuses to see Stu's side and gives him (and all the other employees) no freedom of choice.

This other example of communication failure was realized with help of the distinct stylistic registers used by the interactants. It produces a humorous effect on the viewers and helps get a better understanding of the characters' personalities.

The entire film is constructed around such communicative failures based on utterances loaded with an ironic meaning. Definitely, the genre of the film governed the script as well as it has a happy ending where the female character realizes how wrong she was and changes at the end.

We would also like to analyze some ironic utterances from the film to show how humor was created.

Underlying Meaning	**Ironic Expression**	**Apparent Meaning**
I will strongly consider this suggestion.	*We'll see.*	Opposite, politeness (lie).
I'm outraged that you decide everything for your daughter.	*Well, you seem old enough to decide for yourself what you like.*	Seemingly similar, but it was actually aimed at the father (unsympathetic and dissatisfaction).
She is the one who will steal from the poor as a CEO.	*You better count the silverware before she leaves.*	Opposite, (sarcasm)
I will make some radical changes which means that most of you will be fired.	*Greetings, New Ulm. I'm here to usher in a new phase. This is a great opportunity. I'm here to reconfigure for the initialization of Rocket Bars. This will be an exciting utilization of new branding.....for capitalizing on a highly profitable demographic.*	Opposite, the choice of bookish vocabulary (lie)
Stop lying and tell the truth. We are not fools.	*Cut to the chase. We don't give a fart on a muggy day what you're making us make. Tell us how many you're planning on laying off.*	Seemingly similar, the use of slang to make his coworkers part of their private community (mockery and dissatisfaction)
I have the power to do everything I think is best for the company.	*Management at Munck Foods in Miami has sent me here.....to conduct*	Opposite, the bookish vocabulary (lie).

	mechanization and modernization procedures.	
Stop talking about that and get to work.	*Yeah, well, I doubt that your tapioca recipe is gonna affect the plant.*	Opposite (dissatisfaction).

We can see that in most cases while using irony as a communicative strategy the speakers try to produce a particular effect on the listener. They may lie, show their total disapproval of something, mock somebody or joke. Yet, if we consider the underlying meaning, we can see that they realize their intentions indirectly as they do not openly state what is on their mind. Whereas, in the case of the last example, it is also a case of dramatic irony, as it was Blanche's tapioca that actually saved the plant.

It is worth mentioning that the analyzed examples in this article produced a humorous effect on the viewers. All the people whom we asked to watch the film pointed to these examples as humorous and interesting. So while the main characters were not laughing, the 'overhearers' were enjoying themselves. Thus, we can state that the dialogue between the screenwriters and the viewers was a successful one as the encoded message was understood by the latter.

To sum up, communication failures of the interactants as well as irony served as a strategic technique to create humor in the film 'New in Town'. Indeed, the characters lively dialogue helped the viewers decode the screenwriters' intended messages. They touched upon such vital issues as: gender discrimination, religion, social status, cultural background, snobbism, and double-speak. They followed the rules of the genre offering the long-expected happy-end to the viewers.

REFRENCES:

Condrat, Viorica, Conversaiton Analysis in 'Hills like White Elephants' by Ernest Hemigway. // *Limbaj şi context. Revistă de lingvistică, semiotică şi ştiinţă literară* vol. II. Bălţi: Presa universitară bălţeană, 2009

Condrat, Viorica, Literature as Dialogue. // *Strategii actuale în lingvistică, glotodidactică şi ştiinţă literară* vol. II. Bălţi: Presa universitară bălţeană, 2009

Holquist, Michael, *Dialogism. Bakhtin and his World*. Second Edition. Routledge, 2002.

Kozloff, Sarah, *Overhearing Film Dialogue*, University California Press, 2000.

LoCastro, V. *An Introduction to Pragmatics. Social Action for Languge Teachers.* Michigan: The University of Michigan Press, 2006

Quinn, E., *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. Second Edition. Facts on File, Inc., 2006.

Tannen, Deborah, *Talking Voices. Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge University Press, 2007.

CULTURAL IDENTITY AND STEREOTYPE IN PROVERBS AND IDIOMATIC EXPRESSIONS

Drd. Maria ACIOBĂNIŢEI
'Dunărea De Jos' University, Galaţi

It is a well known fact that people tend to ascribe several characteristics to different nations based on hearsay rather than on reality. We are inclined to judge other people according to their reputation; it is why we have certain images of the Scottish, English or French national character. Various significant aspects such as wars, commerce and different types of social and cultural interactions have made it possible for stereotyped images to be created in the collective mindset of people. More often than not, the defining qualities of a nation, as understood by foreigners, have become proverbial and have therefore been transmitted by means of proverbs and idiomatic expressions. This study aims at examining the way in which a lot of stereotypes attributed to certain nations are depicted in this manner and how idioms and proverbs have, in turns, the role of projecting the stereotype and thus creating a presumably false image of different nationalities.

Key-words: *cultural identity, proverbs, idiomatic expressions*

The give-and-take relationship between cultures is expanding more than ever, especially in a day and age when globalization has become the key concept and borders and boundaries are ever more effaced. As this phenomenon increases development at an economic and cultural level, it is also a question mark regarding the preservation of national identity. As a result, individuals today look back on their heritage so as to find that which defines and unifies them as a nation, as a culture. Much of this heritage comes from a time beyond the limits of tradition or recorded history and it can still be traced today in cultural elements such as religion and beliefs, language, norms and values, laws and artifacts. The *Merriam-Webster Dictionary* gives the following definition to the term *culture*: 'the integrated pattern of human knowledge, belief, and behavior that depends upon the capacity for learning and transmitting knowledge to succeeding generations; the customary beliefs, social forms, and material traits of a racial, religious, or social group; the set of values, conventions, or social practices associated with a particular field, activity, or societal characteristic'[1]. Basically, culture refers to a set of characteristics common to people belonging to the same social environment. Human knowledge is transmitted from generation to generation, containing the specificities of each community and relating to values and beliefs which form the cultural heritage of a nation. Sharing the same space, the same history and the same set of values generates patterns of thinking and feeling which are easily recognizable in individuals belonging to the same culture. It is through the values that are preserved through the ages that nations maintain their specificity: 'To these belong the symbols, the heroes, and the rituals that carry a particular meaning which is only recognized by those who share the culture.'[2] If to the population concerned all of these common elements give a sense of unity and identity, a foreigner might regard them as peculiarities that are impossible to assimilate simply because they are

[1] http://www.merriam-webster.com
[2] Gavriliu, 2002: 10

unfamiliar to his own values. It is here that cultural differences appear. One of the great sources of cultural insight and historical knowledge comes from the wide range of proverbs and idiomatic expressions. Seeing how identity is such an essential aspect these days, it is important to understand how the characteristics of a nation come across through the use of proverbs and idioms. Therefore, this paper aims at identifying how these linguistic elements help create the image of a certain nation and how this image is perceived by both the individuals belonging to that particular culture and foreigners.

One of the scholars to take interest in how a proverb can bring about changes in perspective is Wolfgang Mieder. In his essay, *"The Only Good Indian Is a Dead Indian": A Slanderous Proverbial Stereotype*, he speaks of the way in which a disparaging proverb about Native Americans is still in use today. Apparently, the saying replaced earlier descriptions of the inhabitants of North America, such as 'good Indian' or 'noble savage', 'by reducing the native inhabitants to "wild savages" who were standing in the way of expansionism under the motto of "manifest destiny."[3]The saying is currently used not only by authors in general, but also by American Natives; Mieder offers as examples the book title *The Only Good Indian: Essays by Canadian Indians* (1970)[4], a collection of prose and poetry, and *The Only Good Indian: The Image of the Indian in American Vernacular Culture* (1973)[5], by the Native American folklorist Rayna Green. Using the proverb may have a didactic tone, meant to uncover 'the "popular" view of Native Americans as expressed by the American population of all age groups, all social classes, and all regions. The result is a shocking stereotypical image that permeates all modes of expression, of which linguistic examples are only a small part.' But the other side of this coin is that the on-going dissemination of this proverb also helps reinforcing this stereotypical view of the Native Americans.

The same can be said of almost all proverbs and idioms that are related to nationality. A proverb such as *The Frenchman sings well, when his throat is moistened* may mean a different thing to a Frenchman than to an Englishman; the first could see it as rendering the outgoing, fun-loving nature of the French people, whereas the latter may see it as a depiction of the French as being outspoken only when drunk, which could be construed as an offensive outlook on the entire French population. This difference between the way in which an individual may see himself and the way in which he may be perceived by others has been under the analysis of the field of study of imagology.

As a field of research, imagology appeared in the 1950s, having been discussed by members of the French School of Comparative Literature. The theory of imagology springs from a basic concept in psychoanalysis, *imago*, a term first used by Carl Gustav Jung in 1912 and borrowed from a novel by Carl Spitteler which bore the same name. Apparently, in Jung's work the term was eventually replaced by the word 'complex', but *imago* later became one of the key concepts in Sigmund Freud's psychoanalytical studies. A brief and exact definition of the concept would stipulate that it has to do with the way in which a subject apprehends the other, as determined by the intersubjective relations with family members: 'Imago is a basic concept employed by Freudian psychoanalytical theory to denote the archetype created by the child's unconscious in relation to the maternal or paternal images.'[6]. *Imago* is therefore the starting point of this field of research which deals with the way the other is represented in a

[3] Mieder http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=94486265
[4] Waubageshig, 1970 : vi.
[5] Green, 1973
[6] http://www.answers.com

literary work or in the ideology of a nation, 'in the mental structures prevailing in a cultural community at a given historical moment.'[7]

The concept of 'otherness' is also vital to understanding identities, as they are and not as they are represented by a base culture. As Edward Said had observed in *Orientalism*[8], the image that people from a base culture create of representatives of a target culture is more frequently than not biased, subjected to prejudice. In literature however, the perspective has changed and has been following different directions. One of them would be towards representing alterity in a base culture. Alterity is actually synonymous of otherness, yet what it focuses on is exchanging one's own perspective for that of the other. It is a concept established by Emmanuel Lévinas in his essays, *Alterity and Transcendence.*[9] The image of the other emerges by contrasting his image to that of the one observing. Until recently, it has been the Western vision of the Eastern peoples, although any individual can think of a foreigner as being the other. The image is formed by creating a representation of a cultural reality based on certain standards and presuppositions, an image of the target culture formed and interpreted by members of the base culture. It is a game of oppositions, of differences between the 'I' and the other', the strange and the familiar, the 'here' and 'there': 'It is the distancing (écart) between two cultural realities that constitute the essential expression of an image.' [10]

There are certain concepts that Imagology has borrowed from the larger domain of Cultural Anthropology. For instance, the idea that a nation can be described by a set of common features, which would make it possible for others to talk about types and say that all Englishmen are stiff and cold, that all Germans are strict and disciplined or that all Italians are passionate and reckless. There are also other directions of study in Cultural Anthropology which are similar to Imagology. One such direction refers to certain beliefs that one nation may have regarding another, based on generally accepted preconceptions. Another has to do with the reasons why these beliefs come to be and with the ways in which they are implemented. Also, in studying Imagology, one has to consider the 'model' which generated those mental structures.[11] In fact, it is the diffusion of these 'myths of otherness' that Imagology deals with. Moreover, it looks into the effects that the existence of stereotypes has on the relations between different nations and cultures, which, of course, suffer the consequences.

When speaking about otherness and stereotypes, it is easy to see how sometimes an entire nation is judged based upon the features of just one individual and more frequently how the individual is mistaken for the nation he belongs to. Therefore, the individual becomes the carrier of his people's characteristics, which, paradoxically, does not leave much room for individuality. It comes as the direct result of constantly opposing cultures and considering them in terms of superiority and inferiority.[12] All in all, one should keep in mind the fact that the image of the other as it appears in literary works is more often than not false, since it is created by an author who selects which features to describe and which to leave aside, so that the text can be well received by the public which already has a certain perception of the other:

[7] Gavriliu, 2002: 5
[8] Said,1978
[9] Levinas, 1995
[10] Gavriliu, 2002: 5
[11] Gavriliu, 2002: 6
[12] Ibid.

'In analyzing the literary expression of otherness it is important[…] to be aware of the representation of otherness either as mirage or as caricature.'[13]

As previously stated, there is a longstanding tradition of attributing positive, negative or even neutral characteristic to specific nations. There are several causes for this, such as wars, commerce and different types of social and cultural dealings between nations. Therefore, stereotyped images developed in the mind of other people and were transformed into a social function; current or past relations between two different groups are presented in stereotypical expressions according to the historical, political or cultural relations of both countries[14].

In analyzing some of the most common and best known idioms and proverbs with nationalities, the first observation that becomes clear is that the majority of them is not particularly flattering to the people it refers to. For instance, in the proverb *When the Frenchman sleeps the devil rocks him,* the French are seen as a wicked character that is in some way sustained by the devil himself. Idioms such as *pardon my French* or *to take a French leave* are no more gratifying, alluding to the French manner of leaving any place without permission or announcement. S.O.E.D. mentions that 'French leave' originally referred to the custom, prevalent in the seventeenth century France, of going away from a reception etc. without taking leave of the host or hostess.[15] Then humorously it came to mean to do anything without permission or notice. The French have the same meaning in the phrase *filer à l'anglaise* - 'to go off in English style'. It looks as if each nation ascribed bad manners to its hereditary enemy. There are also other uncomplimentary things that the French said were English, and the English said were French[16].

Moreover, the long-lasting rivalry between the French and the English is also found in some of these proverbs: *One Englishman can beat three Frenchmen.* France *French novel* - a piece of writing filled with filthy thoughts and deeds[17]; *To loose French* - around 1900, thus saying meant to swear or to indulge in 'violent language' as the slang lexicographer J. Redding Ware put it[18]; *Frenchy* - adj., means moody, flighty and capricious[19]; *French fare* - elaborately polite behavior in the 14th to 16th centuries[20]; *French harp* - a harmonica in America[21]; *French disease* - Morbvs Gallicvs, i.e. syphilis, referring to the poem *Syphilis, sive Morbvs Gallicvs*, published in 1530 by the physician, astronomer and poet of Verona, Girolamo Fracastoro. The poem was translated into English in 1686, by Nahum Tate with the title *Syphilis: or, a Poetical History of the French Disease* [22]- the expression is also known as *French gout, French crown, Malady of France*[23]; *To take French lessons* - to contract the disease[24]; *Frenchified* – infected[25]; *French faith* – in 16th-century English, it meant neither

[13] Gavriliu, 2002: 7
[14] Hort, 2007: 30
[15] http://en.wikipedia.org/wiki/Shorter_Oxford_English_Dictionary
[16] Collins,1956: 225
[17] Green,1996: 65
[18] Ibid.
[19] Green,1996: 93
[20] Green,1996: 94
[21] Green,1996: 95
[22] Green,1996: 225
[23] Green,1996: 256
[24] Green,1996: 256
[25] Ibid.

faithful nor trustworthy[26]; *To drive French horses* - to vomit[27]; *French land* – a land which fails to produce a crop[28]; *A French leave-taker* - a military deserter[29]; *Send a fool to France and he'll come back a fool*[30]; *Send a donkey to Paris, he'll return no wiser than he went*[31]; *Jack would be a gentleman if he could speak French*[32]; *Have the Frenchman for thy friend, not for thy neighbor*[33]; *The Frenchman is a scoundrel*[34]; *When the Ethiopian is white, the French will love the English*[35]. Needless to say, most of the proverbs and idioms about the national characteristics of the French did not originate in France, which reinstates the idea that a foreigner's perspective may not only be biased, but might also help spread the prejudice against certain people.

Renowned for their hospitality and generosity to foreigners, very religious but also fond of drinking and merrymaking, the Greek people have their share of proverbs and idiomatic expressions that might make strangers believe that, before anything else, one should fear and avoid them: *After shaking hands with a Greek, count your fingers*[36]; *The Greeks only tell the truth once a year*[37]; *Fear the Greeks bearing gifts*[38]; *When Greek meets Greek, then comes the tug of war* - a reference to any contest between two sides of equal strength. The proverb is based on a line from *The Rival Queens* by Nathaniel Lee (1655- 92)[39]; *Greek ease* – laziness[40]; *Greek back* - a simulated illness serving as an excuse for malingering[41]; *Greek trust* - no trust at all[42]; *To play the Greek* - to drink excessively[43].

Whenever one thinks of the Dutch, some of the first images that come to mind are the ones of clog-wearing girls, windmills, tall and blonde people and large tulip fields that are common to the Dutch landscape. There is also a large amount of idioms that are related to the Dutch: *Dutch courage* - courage produced by strong drink; *The Dutch have taken Holland*[44]; *Double Dutch* - coined ca. 1789, unintelligible language or just foreign speech[45]; *Dutch jawbreakers* - words that are very difficult to pronounce[46]; *Dutch treat* – entertainment: a meal, a film, etc. where each person pays his own share; they *go Dutch* [47]; *Dutch dab* - a poorly executed landscape or still life[48]; *Dutch steak* (taking Dutch for Deutsch is a hamburger[49]; *Dutch bargain* - also known as *wet bargain,* is any deal concluded over drinks[50];

---

[26] Green, 1996: 143
[27] Green,1996: 177
[28] Green,1996: 332
[29] Ibid.
[30] Plotkin,1955: 240
[31] Fergusson,1999: 240
[32] Fergusson,1999:21
[33] Fergusson,1999: 184
[34] Ibid.
[35] Ibid.
[36] Fergusson,1999: 186
[37] Ibid.
[38] Fergusson,1999: 103
[39] Partridge,1947
[40] Green,1996: 334
[41] (Green,1996: 250)
[42] (Green,1996: 143)
[43](Green,1996: 181).
[44] (Collins,1956: 179)
[45] (Green,1996: 58)
[46] (Ibid.)
[47] (Green,1996: 176)
[48] Green,1996: 86
[49] Green,1996:148

I'll be a Dutchman/I'm a Dutchman – 'under no circumstances' or 'beyond possibility'. It is believed that Thackeray was the one to introduce this phrase in 1837 in *Ravenswing*: "If there's a better-dressed man in Europe…I'm a Dutchman."[51]

When asked what are the things they think about upon mentioning England, some famous men made these remarks: **'***Long shadows on county cricket grounds, warm beer, invincible green suburbs, dog lovers and old maids bicycling through the morning mist***'** - John Major (Ex Prime Minister); **'***Beer, honesty, Bulldog-type, Royal Family, Cricket, the Weather***'**- Dickie Bird (Famous English cricket umpire).[52] With all the good of what a civilized nation represents, with centuries of cultural and colonial tradition, comes the bad in form of prejudices and stereotypes: *England is a good land and a bad people*[53]; *England is the paradise of women, the hell of horses, and the purgatory of servants*[54]; *England is a little garden full of very sour weeds*[55]; *Gluttony is the sin of England.* Moreover, the national characteristics of the English people are richly described in some of these quotations: *The Peerage is the Englishman's Bible* – with reference to Burke's *Peerage* (1826); *The English are a nation of shop-keepers* - this saying is generally attributed to Napoleon Bonaparte (1769 - 1821), although it was first used by Adam Smith in the *Wealth of Nations* in 1775 and specifically in the French National Convention in 1794[56]; *An Englishman's word is his bond* - first mentioned in 1500 *Lancelot of Lake* (STS) l. 1671 "O kingis word shuld be o kingis bonde." and published in *The Oxford Dictionary of Proverbs*[57]; *The English never know when they are beaten*[58]; *A right Englishman knows not when a thing is well*[59]; *An Englishman loves a lord*[60]*; It is an Englishman's privilege to grumble*[61]; *An Englishman's home is his castle* – referring to the Englishman's love of privacy[62]; *Long beards heartless; painted hoods witless; gay coats graceless; makes England thriftless* - a contemptuous Scottish proverb[63]; *Beware of the horns of a bull, of the heels of a horse, of the smile of an Englishman*[64].

In the 1800s, the Irish were frequently stereotyped in a negative manner. There were cases where the same prejudices against the Africans and African Americans, such as sloth, corruption and destructiveness were associated with the Irish. In fact, some scientists believed that, like Africans, the Irish were more closely related to apes than to other Europeans. Moreover, in the US, the Irish were classified as Blacks, not Whites.[65] These are some of the numerous idioms and proverbs about the Irish as well: *An Irishman before answering a question always asks another* – apparently, the other question referred to is, "Why do you

---

[50] Green,1996: 319
[51] Green,1996: 81
[52] http://www.woodlands-junior.kent.sch.uk/customs/questions/stereotypes.htm
[53] (Fergusson, 1999: 70)
[54] (Ibid.)
[55] (Ibid.)
[56] (Fergusson1999: 70)

[58] Fergusson,1999: 79
[59] Ibid.
[60] Ibid.
[61] Ibid
[62] Ibid.
[63] Ibid.
[64] Champion,1950:50
[65] http://thesocietypages.org/socimages/2008/10/06/negative-stereotypes-of-the-irish/

ask?"); *Put an Irishman on the spit, and you can always get another Irishman to baste him* – alluding to the civil strife within Ireland; *The citizens of Cork are all akin* -the implication is that the people of Cork mistrust outsiders, and therefore only marry amongst themselves; *Irish diamonds* - rock crystal[66];*Irish compliment* - a backhanded compliment[67]; *Irish evidence* – perjury[68]; *To weep Irish* - to apologize[69]; *Irish legs* and *Irish arms* - thick and heavy legs[70]; *Lace-curtain Irish* - genteel and petit-bourgeois[71]; *Shanty Irish* - the lower class[72]; *Irish theatre* - British army slang; a military guard-room, alluding to the likelihood of finding Irish soldiers incarcerated there[73]; *Irish kiss* - a slap in the face[74]; *Get one's Irish up* - to lose one's temper[75].

The Scots' perception of themselves is a combination of extreme pride and unbelievable cynicism. Apparently, the Scots have a love-hate relationship with their own country: 'Typical Scots can never praise Scotland without a hint of irony in their voice - and can never criticize it without betraying a deep love of their country. Thousands of Scots went to see the movie 'Braveheart', and although it moved them to tears - it also moved them to laughter. No one, you see, is more aware of the fake side of Scotland, than the Scots themselves.'[76] As far as the population of Scotland is concerned, people usually have something to say about their being cheap, but as some of these saying show, they might also be regarded as wise and even entrepreneurial: *Scotty* – 'a person of irritable temper, who is easily put in a passion', as James Vaux, Australia's first lexicographer put it in 1812[77]; *A Scot, a rat, and a Newcastle grindstone travel all the world over; The Scot will not fight till he sees his own blood; Biting and scratching is Scots folk's wooing; A Scotsman is always wise behind the hand; A Scottish mist will wet an Englishman to the skin; To answer Scotch fashion* (to answer one question by asking another[78]; *To Scotch* - to injure[79]; *The Scotsman is never at home but when he's abroad; Three failures and a fire make a Scotsman's fortune; Scotsmen always reckon from an ill hour; A Scotchman is one who keeps the Sabbath and every other darned thing he can lay hands on*; *A Scotch mist* - a drizzling rain that "will wet an Englishman to the skin", as Francis Grose put it in 1785[80]; *Scotch coffee* - hot water flavored with burnt biscuits[81].

The majority of idioms and proverbs appear under certain patterns:[82] a) contrast: *Have the Frenchman for thy friend, not for thy neighbor;* b) generalization: *All Cornish gentlemen are cousins;* c) exaggeration: *The streets of London are paved with gold;* d) comparison: *Learn in Italy, clothe yourself in Germany, flirt in France, banquet in Poland.*

---

[66] Ibid.
[67] Green, 1996: 144
[68] Ibid.
[69] Ibid.
[70] Green,1996: 194
[71] Green, 1996: 284
[72] Ibid.
[73]Green,1996: 296
[74] Green,1996: 209
[75] Green,1996: 301
[76] http://www.visitaberfeldy.com/scots-stereotype.htm
[77] (Green,1996: 109)
[78] (Ibid.)
[79] (ibid.)
[80] (Green,1996: 110)
[81] (Green,1996: 164)
[82] Van Dijk, 1984: 139-141

Stereotypes are communicated through the years and become an element of the social and cultural heritage of a certain nation. Passed down from one generation to the next, stereotypes transform into solid beliefs which are quite difficult to change. Strangely enough, the less we know about others, the more we are tempted to make use of these biased opinions. From a political perspective, they are believed to be the source of the development of ideologies and the creation of a primal mind set of people.

In Europe, stereotypes are created on the dichotomies East-West and North-South. Traditionally, people who live in north-western countries consider themselves as superior, more civilized and having a richer culture than the people in the south-eastern countries. On an opposite direction, south-eastern nations believe westerners to be egotistical and shallow. The second distinction creates a gap between the southerners, seen as unpredictable, disorganized type of people, whereas northerners are subsequently regarded as immovable, isolated and unexciting.[83]Overall, the perception that a person might have considering his or her nation and characteristics is not consistent with the opinions of foreigners. Therefore, is it possible to form an opinion about the French, the English or the Italian without making use of stereotypes? Especially when the linguistic elements discussed in these paper provide such an easy access and insight in the national character of various nations. The key might be in understanding that what is true for some may not be valid for all.

BIBLIOGRAPHY

Champion**,** S. G. 1950. *Racial Proverbs. A selection of world's proverbs arranged linguistically*. London: Routledge & Paul.

Collins, V. H. 1956. *A Book of English Idioms*. London: Longmans.

Dijk, T. A. van. 1984. *Prejudice in discourse*. *An Analysis of Ethnic Prejudice in Cognition and Conversation.* Amsterdam: Benjamins

Fergusson, R. 1999. *Dictionary of English idioms*. London: Cassel. Fernando

Gavriliu, Eugenia, *Theory and Practice of Imagology*, Editura Fundatiei Universitare "Dunarea de Jos", Galati,2002

Green, J. 1996. *Words Apart. The Languge of prejudice.* London: Kyle Cathie Limited.

Hort, R. 2007. *Vorurteile und Stereotype*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Levinas, E. 1995 *Alterity and Transcedence* New York: Columbia University Press

Partridge, Eric. 1947. *A Dictionary of clichés.* New York: Macmillan.

Plotkin, David George. 1955. *Dictionary of American Proverbs.* New York: Philos. Libr.

Said,E. 1978 *Orientalism* New York: Vintage books

Waubageshig (ed.), *The Only Good Indian: Essays by Canadian Indians* (Toronto: New Press, 1970)

WEBLIOGRAPHY

http://www.merriam-webster.com

http://thesocietypages.org/socimages/2008/10/06/negative-stereotypes-of-the-irish/

http://www.visitaberfeldy.com/scots-stereotype.htm

[83] Hort, 2007: 15

http://www.woodlands-junior.kent.sch.uk/customs/questions/stereotypes.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/Shorter_Oxford_English_Dictionary
http://www.answers.com
http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=94486265

The present paper is included in the activities of **Project SOP HRD - TOP ACADEMIC 76822**

„NU IMPOZITAŢI MĂGARII !”
O PERSPECTIVĂ SEMANTICO-SEMIO-DISCURSIVĂ

Drd. Cristina OBREJA
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

Nestăvilita sete lingvistică a cercetătorilor conduce arta ştiinţelor limbajului pe culmi nebătătorite, reinventând realitatea limbii, o realitate aflată într-un proces continuu de evoluţie. Muzicalitatea şi multiplele sensuri pe care un enunţ, o frază sau o sintagmă le poate căpăta, conturează proprietatea intrinsecă a limbii de mulare semantică. Recurgând la anumite subterfugii langagiare, jurnalistul, în speţă editorialistul, re-creează limba, reinventează semantica, jocul de-a sensul devenind o stratagemă discursivă. Pentru ilustrarea acestor teorii, am ales spre analiză un editorial din presa scrisă, publicat în cotidianul local, Monitorul de Suceava*, care poartă un titlu imperativ:* „Nu impozitaţi măgarii!” *Autorul, Lucian Avramescu, un cunoscut editorialist, care s-a făcut remarcat prin aciditatea şi imaginarul lingvistic gazetăresc, mizează, în articolul său, pe o dublă semnificare, pe o transcedentaritate plurisemantică, manifestată prin transfuzie de sens.*

Cuvinte-cheie: *limbaj, sens, discurs, stratagemă discursivă*

Sensibilitatea langagiară gazetărească, manifestată preponderent în articolele de presă de tip editorial, funcţionează ca un instrument tranzitoriu, care transpune, prin cuvânt, realitatea discursivă într-o realitate mediată, impregnată cu subiectivism. Discursul acid rezultat nu este neapărat o descriere a faptelor dintr-un anume moment discursiv, ci o reinterpretare argumentativă, redată printr-o tonalitate langagiară specifică, în care abundă elemente proprii registrului oral.

Obiectul prezentei analize, articolul lui Lucian Avramescu, publicat la 28.05.2010, în cotidianul local *Monitorul de Suceava,* abundă de elemente langagiare expresive care menţin tenta ironică pe întreg parcursul expunerii. Imperativitatea adresabilităţii, împletită cu asertivitatea frazeologică descriptiv-argumentativă, se impune încă din titlu, dezvăluind, pe măsura avansării expunerii, dezambiguizarea semantică incipientă.

Titlul însuşi, ca macro-act de limbaj dominant, performativ, cu tentă imperativă, marchează directa relaţionare cu ansamblul textual. Dorit ca o concentrare semantică a întregului discurs, sensul real al titlului este subordonat sensului discursiv, unitar, al textului. Luat independent de natura şi contextul său, ca o simplă frază, acesta nu semnifică şi nu sugerează, fiind redundant şi indescifrabil din punct de vedere semantic. Sensul acestuia decurge şi se succede piramidal, în straturi compacte, revelatoare de semnificaţii, pe parcursul lecturării textului.

Tema abordată de editorialist, pentru exemplificarea unor relatări şi fapte, este de natură politică şi implicit socială. Tonul folosit este unul ironic, având un caracter ascendent, impregnat cu elemente discursive proprii discursului oral, vulgar.[1]

Articolul este construit pe trei paragrafe, inegale ca dimensiune, segmentat în tot atâtea perioade discursive. Deşi neavând o formă fixă, convenţională, epistolară, reţeaua textuală ierarhică evidenţiază exordiul, prin segmentarea fatică a primelor două enunţuri. Cel de-al doilea enunţ al exordiului, format doar dintr-un conector explicativ şi un verb, conchide în el

[1] Folosit aici cu sensul de „ popular”, „comun”.

ideea iniţiată în primul enunţ. Ultima frază a textului marchează peroraţia, concluzia finală păstrând tonul ironico-subiectiv.

În primul paragraf, distorsionarea şi resemantizarea frastică, specifică editorialistului, creează, în discursul acestuia, noi sensuri, noi subînţelesuri şi implicaturi: „*preşedintele Băsescu (...) ne-a spus (...) că situaţia e sub control, sub controlul său fireşte*." Această răsturnare ludică de sens produce în mintea cititorului turbulenţe, menite să răscolească întreaga arie semantică. Fraza următoare, „*Adică murim*", se prezintă ca o explicitare ce concluzionează şi conchide în ea o întreagă inferenţă deductivă, redusă la un verb precedat de un adverb, dar care exprimă finalitatea prin fatalitate. Caracterul tragic al acestui enunţ este estompat de fraza imediat următoare, fiind reluat prin sintagma „*concluzie şugubeaţă*", dorită ca o cromatizare anaforică a imaginii sumbre prezentate anterior, marcată prin caracterul ludic al cuvântului „*şugubăţ*". Nu poate fi decât o revenire parţială, o resuscitare menită doar să ucidă din nou, cu cinism şi delăsare, remarcată în fraza „*Murim, ce mare brânză?*". Incontestabilă, din punct de vedere semiotic, este argumentarea pe baza căreia se ajunge la această concluzie sumbro-hilară, îmbrăcată în sintagme metaforice, concluzie care reaminteşte de conştientizarea efemerităţii omului: „*Dacii din care ne tragem (...) mureau şi ei râzând, deci o anumită susţinere în arheologia neamului există*."

Preponderenţa cuvintelor şi expresiilor argotice, familiare, caracteristice ale limbajului oral, popular („*crapă", „hodorogi", „pagube în ciuperci", „suit", „i se fâlfâie", „babe", „kil", „se fâţâie", „baban", „hodinesc", „străinătăţuri", „peşcheş*"), coboară discursul la un nivel langagiar aparent mediocru. Autorul se autointegrează în peisajul lingvistic comun, devenind scenaristul langagiar al unei tragi-comedii dramatice jucate pe scena politică, de actorii-politicieni.

Întâlnim, în finalul textului, un fel de alegorie, o transpunere a realităţii celor care „*se trag din Traian Băsescu*" într-un ceremonial de înmormântare, susţinut chiar de şeful statului, al cărui discurs, asemuit bocetului de la marginea gropii mortuare, nu face decât să înteţească finalitatea morbidă a mesajului.

În cadrul construirii textuale a referinţei, ca legătură semantică, anaforele şi izotopiile contribuie la înlănţuirea dicursivă şi la coeziunea textuală. Astfel, anafora pronominală „*El*", marcată prin majusculă, care îl are ca referent pe Traian Băsescu, subliniază întreaga ipostază de supraapreciere ironică evidenţiată de editorialist şi suplimentată de ideea unicităţii şi a supremaţiei pe care jurnalistul i-o atribuie. Acelaşi referent îl are şi sintagma „*cel din cer*", folosită de data aceasta cu minuscule, fiind, din punct de vedere lingvistic, o anaforă nominală, infidelă, descriptivă, care subliniază, încă o dată, omniprezenţa dar şi intangibilitatea preşedintelui, aflat la adăpostul înălţimii funcţiei pe care o reprezintă. Rămânând în acelaşi registru lingvistic ecleziast, în care termenul „*prohodul*" (anaforă nominală, infidelă, asociativă) nu poate fi decât discursul lui Traian Băsescu (referent virtual), transpunerea alegorică a morţii capătă contur şi sens în contextul sacrificării poporului.

Subiectivismul editorialistului glisează relatarea faptelor, prin registrul oral, pamfletar, către interpretare polifonică, indicând o maşinaţiune langagiară abundentă de sensuri duale. Semantismul interpretativ merge până într-acolo încât sensul unor potenţiale relatări este multiplicat (preşedintele, acuzat de uciderea naţiunii, se apără cu următoarele argumente, puse de editorialist pe seama referentului: „*Am promis eu, măi gânganie obraznică, pensii minime de 5 milioane lei? (...) Am zis eu aşa ceva? Poate eram sub influenţa băuturilor alcoolice sau eram în campania electorală.*") Polifonia textuală are aici rolul de a sublinia şi suplimenta

credibilitatea, însă, nefolosindu-se ghilimele, se subînţelege că relatarea expunerilor nu este conformă cu realitatea, jurnalistul recurgând la subterfugiul discursiv de atribuire transcedentară de subînţelesuri. Acest lucru augmentează incertitudinea creată în mintea cititorului, punând sub semnul întrebării veridicitatea relatărilor.

Limbajul familiar utilizat creează iluzia empatizării cu cititorii - receptorii mesajului discursiv - cărora li se inoculează, sub formă de realităţi faptice, informaţii, cunoaştere şi implicit formare de opinii sau reformatarea mentalului. Reluarea anaforică a informaţiei din prima frază (construcţia referenţială „*pensii de 5 milioane*" prin sintagma anaforică „*aşa ceva*") întăreşte ideea expusă iniţial, subminând inferenţele contextuale, reducându-le la o singură variantă subînţeleasă, care implică o interferenţă extracontextuală („*aşa ceva nu, dar, aţi promis că...").*

Analizând fraza următoare din punct de vedere pragmatic, observăm interferarea unui act de limbaj, scuza, ca element de eliminare a cauzalităţii relatărilor iniţiate anterior. Un act de limbaj care creează, la rândul lui, interferenţe enunţiative deoarece, în contextul prezentat, scuza, ca act de limbaj persuasiv, are un efect contrar: incriminează, prin natura elementelor justificatoare prezentate, marcând eşecul discursiv.

Suita de întrebări retorice din acest prim paragraf, evidenţiază polifonia textuală, vocea aceluiaşi referent fiind omiprezentă şi intercalată cu remarcile (im)pertinente ale editorialistului.

Al doilea paragraf, cel mai scurt dintre cele trei, marchează centrul ideatic al problematicii expuse, devenind el însuşi o metaforă, prin asocierea cumulativă a ideilor din ultima parte a paragrafului anterior, printr-o inferenţă inductiv-enunţiativă. Tipurile de legături dintre unităţile textuale de bază întâlnite anterior marchează aici coerenţa discursivă şi progresia textuală. Combinarea legăturilor semnificatului (anafore, izotopii) cu cele ale semnificantului asamblează secvenţele discursive creând o unitate de text coerentă şi fluidă.

Dacă în paragraful precedent s-a făcut referire efectivă la „*măgari*", ca animale de povară, în cel de-al doilea paragraf, construirea subiectului se stabileşte prin asociere semantică cu „*măgarii puterii*", prin progresie tematică şi prin crearea unei situaţii de enunţare interdiscursive. Polifonia textuală îşi face din nou simţită prezenţa, prin intercalarea vocii preşedintelui băsescian, redusă la un imperativ-asertiv: „*Nu vă atingeţi (...) de măgari*." Discursul, privit ca acţiune, se înscrie într-un proces de declanşare a unui factor mental, care pune în cauză veridicitatea relatărilor. Secvenţa monologală explicativă, declanşată în titlu, capătă contur, printr-o regularizare semiotică a mesajului, cititorul fiind informat abia acum asupra referentului cataforei nominale rezomptive din titlu, „*măgari*", un referent virtual dedus din context. Referirea simbolică la aceste specii animalifere, nu este decât o transgresare de sensuri, o reinventare semiotică pusă sub semnul ilarităţii, al unui amuzament jurnalistic, dar care înglobează în el o suită de subsemnificaţii. Glisarea registrului animalifer înspre registrul uman şi invers, prin amplificarea unor proprietăţi non-umane, declanşează referenţa imediată, punând în cauză punctul de vedere iniţial. Referentul *animal* pare să se menţină pe întreg parcursul textului, revenind progresiv şi intermitent.

Ultimul paragraf stă sub semnul argumentativ al relatărilor anterioare, dar aduce informaţii suplimentare generatoare de sens. Anafora descriptivă, „*tipul acela mărunt care se dă mare şi prim*", îl are ca referent pe „*domnul Boc*" şi este utilizată în scopul detalierii elementelor fizico-personalizatoare ale referentului. Tonul ironic se păstrează şi în cazul anaforelor descriptive „*flămânde jumătăţi de ministru*", „*termite pentru buget şi sfredelitori*

hulpavi", care fac referire la „*secretarii de stat*". Marcate prin comparaţii personificatoare şi păstrând acelaşi registru animalifer, intercalat izotopic prin legături între semnificanţi, acestea se manifestă, la nivel lingvistic, pe principiul echivalenţei semantice.

Editorialistul dezvaluie, relatând, în manieră progresivă, o realitate, parafrazând, explicit şi didactic, faptele, permiţându-şi o subiectivitate a relatării, într-un calambur defăimător: „*secretarii de stat. De stat, în restul timpului, degeaba*." Şi, din nou, o anaforă („*amploaiaţi*"), de data aceasta rezomptivă, cu acelaşi referent. Termen apelativ, adaptat limbajului şi tonalităţii ironice discursive, re-inventare a termenului francez „*employé*" („*angajat*"), folosit repetitiv în acest paragraf, ironizează, păstrând acelaşi registru şi aceeaşi coloratură descriptivă, discursul editorialistului fiind impregnat cu elemente simbolistice populare. Sintagmele „*armata asta*", „*turma asta*" care, afirmă editorialistul, „*ar cam trebui tunsă numeric şi scotocită pe la avantaje*" reprezintă o anaforă infidelă, depreciativă, având acelaşi referent, menţinând explicit registrul lingvistic al asocierii cu elemente animalifere. Implicaturile întâlnite în acest text, mai mult explicite decât implicite, conţin informaţii subiacente, a căror interpretare semantică impun ansamblul consecinţelor şi concluziilor, ca stratagemă enunţiativă.

Finalul textului introduce, din nou, în acea atmosferă morbidă, în manieră descriptivă, identificabilă la nivelul conţinuturilor frazeologice. Mecanismele discursive ale înşiruirii frazelor se succed descriptiv iar, pe măsura avansării lecturii, cititorul este, practic, condus pe traiectoria expozitivă a unei realităţi, transgresate dincolo de bariera umană. Comparaţia uman-animal induce, la nivelul cititorului literat, suplimentată fiind de ironia enunţiativă a jurnalistului, la o relaţionare intrinsecă, la inferenţe enunţiative, la o perlocuţionaritate mascată de o intenţionalitate depreciativă. La nivel populist, acest impact provocat de un discurs tranşant, asezonat cu o empatie vericondiţională, creează impresia instabilităţii. O interceptare dual㠠de sensuri şi subînţelesuri explicite, o metaforizare discursivă a unui proces langagiar structurat şi secvenţial, coerent şi coeziv, amalgamat cu elemente de oralitate şi ironie, prin ilustrarea unor realităţi antagonice.

Dincolo de ideea unor fraze înlănţuite, elementele configuraţionale aparţinătoare ale unui ansamblu semantic precum şi structurile secvenţiale compoziţionale declanşează semioza internă, evoluând, din spaţiul imediat, într-un cadru mediat, estompând şi augmentând, în funcţie de necesităţile discursive ale enunţiatorului. Planul textual utilizat de Avramescu este unul liber, impregnat cu elemente specifice epistolei, marcând progresia semantică injectată în titlu, în manieră piramidală, finele textului reprezentând baza acestuia. Conectorii argumentativi şi organizatorii textuali asigură fluenţa şi tematizează orientarea argumentativă spre un punct de vedere subiectiv. Polifonia textuală şi actele de limbaj atribuite unui terţ enunţiator sugerează distaţarea aparentă de subiect, dar vizează inducerea unor atitudini şi crearea de mentalităţi colective convertite, retrograde, ambigue. Mesajul, încarcat de sens şi semnificaţii, transcende mentalul, acaparând şi inoculând idei, concepţii şi convingeri non-vericondiţionale.

REPERE BIBLIOGRAFICE

ADAM, Jean-Michel, *Lingvistică textuală. Introducere în analiza textuală a discursurilor*, (traducere de Corina Iftimia), Institutul European, Iaşi, 2008

ARDELEANU, Sanda-Maria, COROI, Ioana-Crina, *Analyse du discours – éléments de théorie et pratique sur la discursivité*, Ed. Universităţii Suceava, 2002
ARDELEANU, Sanda-Maria, *Repere în dinamica studiilor pe text,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995
MAINGUENEAU, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, (traducere de Mariana Şovea) Institutul European, Iaşi, 2007
MANOLACHE, Simona-Aida, *De l'anaphore et de la cataphore en français et en roumain*, Ed. Universităţii Suceava, 2006
ROVENŢA-FRUMUŞANI, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze*, Tritonic, Bucureşti, 2004

ARTICOL REFERINŢĂ

AVRAMESCU, Lucian, *Nu impozitati măgarii*, publicat în „Monitorul de Suceava" la 28.05.2010 http://www.monitorulsv.ro/Editorial/2010-05-28/Nu-impozitati-magarii (consultat la 24.01.2011)

Notă:
Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***"Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare",*** număr de contract POSDRU/107/1.5/S/77946 cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**

ANEXĂ
Nu impozitaţi măgarii!
Autor Lucian Avramescu

Cu un ton relaxat, (ce ironie onomastică pentru destinul democratic al României!), ne-a spus pe la miezul nopţii că situaţia e sub control, sub controlul său firesc. Adică murim. Concluzia şugubeaţă e învelită în staniolul cifrelor şi în doct-ininteligibile demonstraţii financiar-economice. Murim, ce mare brânză? Dacii din care ne tragem (e drept că de la o vreme istoricul Elena Udrea ne lămureşte că de fapt nu prea ne tragem din daci, ci doar din Traian Băsescu) mureau şi ei râzând, deci o anumită susţinere în arheologia neamului există. Crapă întâi, cum e şi normal, pensionarii. Pagubă în ciuperci, adică în hodorogi. Suit pe un scaun în televizoare, fără cohorte de consilieri şi susţinători politici, ca în campania electorală, Traian Băsescu a vrut să transmită concomitent şi definitiv ideea că El singur e Dumnezeu. El decide, el e stăpânul şi, pentru a prelua o expresie uzuală, i se fâlfâie. Cel din cer nu-şi permite, oricât de atotputernic ar fi, să i se întrevadă o astfel de îngâmfare bulevardieră. Printre snoavele prohodului eminamente umoristic aflăm şi câteva dintre cele spuse partidului vasal. Am promis eu, măi gânganie obraznică, pensii minime de 5 milioane lei? Se adresa (vorbele mele sunt din subtext) unui parlamentar portocaliu care îşi permitea luxul memoriei. Am zis eu aşa ceva? Poate eram sub influenţa băuturilor alcoolice sau eram în campania electorală. În campania electorală, acreditează fără să clipească preşedintele, poţi minţi orice, că se uită şi se iartă. Ce ţinere de minte au babele alea de la ţară care au pensii de 10 lei şi pe care le-am cumpărat electoral cu un kil de mălai şi o basma cu portretul meu? În plus nu-i

merită nici pe ăia, că ceapiştii n-au cotizat, în dobitocia lor, la sistemul de pensii, iar ce le dăm, din milă, se cheamă ajutor social. Poţi să te duci în curte la amărăştenii ăştia şi să le pui impozit pe capră, pe oaie, sau pe măgar? Nu poţi. Deci tăiem.

Înţeleg, în nepriceperea mea gazetărească, uzată în atâţia ani, că măgarii, în epoca Băsescu, nu vor fi impozitaţi. Dacă sunt măgarii la care mă gândesc eu, nici n-au fost impozitaţi vreodată. Măgarii scapă mereu de fisc, iar unii dintre ei circulă, precedaţi de girofar, pe bulevardele neîncăpătoare ale Capitalei. Nu vă atingeţi, a transmis ferm şi amuzat preşedintele, pus întruna pe râs, de măgari. Firește, nu putea fi vorba decât de măgarii puterii. Cei din curţile ţăranilor erau doar cârja unei simbolici demonstrative, utile în colorarea discursului.

Să rămân, dacă tot veni vorba, la măgarii cu girofar. Din programul băsescian de austeritate ei nu numai că nu sunt impozitaţi, dar absentează cu desăvârşire. Din spusele mitraliate ale domnului Boc (tipul acela mărunt care se dă mare şi prim) în fiecare minister am avea câte unul, maximum doi secretari de stat. Secretarii de stat sunt nişte flămânde jumătăţi de ministru, termite pentru buget şi sfredelitori hulpavi în afacerile care aduc peşcheş. Treburile murdare sunt făcute adesea, pentru a proteja igienic ministrul, de secretarii de stat. De stat, în restul timpului, degeaba. Ei bine, după aplicarea măsurilor Băsescu-Boc de „austeritate” avem peste 300 (trei sute) de secretari de stat, cât un parlament unicameral baban. Toţi aceşti amploaiaţi, neatinşi de şomaj, consumă, nu glumă, au secretare (una cu cafelele, una cu curieratul, una cu spus zâmbitoare „bună-dimineaţa” şefului, înainte de a pleca la birou), şoferi, aparat birocratic propriu. Toate garajele cârmuirii gem de limuzine ultimul răgnet. Toată armata asta are telefoane celulare achitate de la buget, drept de decont la deplasări, avantaje şi prime obraznice, date pe bunăvoinţă. Şi bunăvoinţă a fost din belşug, până s-a ajuns la fundul sacului. Turma asta (rămân la simbolica prezidenţială cu caprele, oile şi măgarii) n-ar cam trebui tunsă numeric şi scotocită pe la avantaje? Pe la fiecare uşă de înalt amploaiat găseşti doi, trei, patru băgători de seamă care se fâţâie pe acolo, îndeletnicirea fâţâitului fiind retribuită consistent. Boc şi-a adus fâţâitori şi fâţâitoare de la Cluj (una, mută, e, cică, purtător de cuvânt!) care au drept de avion pe banii statului că nu pot înţepeni nişte ardeleni fiţoşi între Miticii de la Bucureşti şi drept la plata camerei în hoteluri de lux sau vile de protocol discrete. Aici îşi hodinesc energiile neconsumate şi mai scapă şi prin străinătăţuri, în cohorta şefului. Despre ei n-a prea vorbit, în discursul lui băşcălios şi râzător, Traian Băsescu. Amnezie? Nu ştiu. Oricum, sunt sigur că n-am mai auzit vreodată în viaţa mea un discurs la o înmormântare, pe marginea unei gropi care-şi aşteaptă mortul deja îmbălsămat, rostit şi pigmentat cu atâta frivolitate şi cinism.

FORME ŞI FUNCŢII ALE CONECTORILOR DISCURSIVI. PERSPECTIVĂ INTERLINGVISTICĂ

Drd. Gabriela CIORNEI
Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava

În prima parte lucrarea survolează succint asupra conceptului de conector şi asupra tipologiei vaste şi complexe a acestei clase. Analiza atentă a conectorilor scoate la lumină un sistem neomogen al limbii române, dar cu un rol bine definit în organizarea discursului.

În partea a doua articolul face o analiză detaliată a unui corpus de texte (beletristic, publicistic, ştiinţific, juridic-administrativ, religios) cu scopul de a marca diferenţele dintre conectorii discursivi din limba română şi franceză.

Pornind de la similitudinile semantice descoperite între secvenţele opoziţionale, lucrarea îşi propune să analizeze comparativ transpoziţiile de sens ale câtorva conectori cu regim special din franceză şi ale echivalentelor sau corespondentelor lor semantice din română.

Cuvinte-cheie: *conector, discurs, semantică, perspectivă interlingvistică*

Termenul „conector" (cf. lat. „connectivus", fr. „connecteur", „care conectează, care leagă") face parte din noua terminologie a *Gramaticii Academiei*[1] ce „reprezintă o clasă eterogenă de elemente lexico-gramaticale cu rol în articularea relaţiilor gramaticale dintre componentele discursului". În tratatul academic[2] „conceptul lingvistic de conector are în vedere mijloacele lingvistice (mai ales conjuncţii şi adverbe) care stabilesc relaţiile dintre propoziţiile componente ale enunţului, dar şi relaţiile dintre unităţi comunicative sintactic independente, adeseori superioare enunţului ca extindere şi/sau complexitate". Astfel, conectorii contribuie la coerenţa ansamblului comunicativ de dimensiuni diferite şi realizează legătura frastică şi transfrastică a componentelor textului.

Termenul „conector" a fost utilizat pentru prima dată în limbajul natural de Roman Jakobson, în anul 1957. Pornind de la aceasta, definiţiile pe care le găsim în domeniul lingvisticii sunt foarte diverse.

După Jean Dubois, conectorul este „un operator susceptibil de a face din două fraze de bază una singură" şi operatorul, la rândul său, „un element lingvistic vid de sens care serveşte la construcţia unei structuri frastice"[3].

Marianne Shelling distinge clar „conectorii" de „operatori". Ea defineşte conectorul „un termen care permite să regrupezi folosirile interfrastice ale conjuncţiilor coordonatoare şi ale unor adverbe care joacă acelaşi rol: *d'ailleurs, eh bien, mais, puis, enfin de compte*. Operatorul „poartă asupra conţinuturilor şi pune existenţa unei relaţii specifice între conţinuturi; această relaţie se produce în interiorul unui act de vorbire unic"[4].

---

[1] *Gramatica limbii române*, Ed. Academia Română, Institutul de Lingvistică „I. Iordan – Al. Rosetti", Bucureşti, 2005, vol. II, p. 728.
[2] Idem, vol. I, pp. 59-60.
[3] Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 1994, p. 110.
[4] Marianne Shelling, *Remarques sur le rôle de quelques connecteurs*, in „Cahier de Linguistique Française", no. 5, 1983, pp. 169-187.

Oswald Ducrot vorbeşte de „mots du discours", aceste morfeme (conjuncţii de coordonare, locuţiuni conjuncţionale etc.) care structurează discursul indiferent cum ar fi. Tot lingvistul Ducrot îi numeşte „mots outils" (*mais, d'ailleurs, car*) conţinând instrucţiuni în ceea ce priveşte argumentarea vizată de enunţurile în care aceştia apar. Ei informează despre valoarea argumentativă a unităţilor conectate. În timp ce **conectorii** pot „servi la legarea a două sau mai multor enunţuri fixând fiecăruia un rol particular într-o strategie argumentativă unică", **operatorii**, „contrar conectorilor, au ca şi câmp de aplicare un enunţ unic căruia îi conferă un potenţial argumentativ specific"[5].

Ca urmare a ideilor lui Oswald Ducrot, Jacques Moeschler consideră conectorii ca „morfeme ce articulează actele de limbaj, adică (altfel spus) enunţuri care intervin în realizarea actelor argumentării"[6]. El îi defineşte ca „un exemplu clasic de conexiune transfrastică (sau între enunţuri). Un conector pragmatic este un cuvânt gramatical (conjuncţie, adverb, locuţiune) a cărui funcţie este pe de o parte, de a lega segmentele discursului (enunţurile) şi pe de altă parte de a contribui la constituirea unităţilor discursive complexe plecând de la unităţile discursive simple".

Definiţia lui Dominique Maingueneau este mai prudentă: „Se vorbeşte de obicei de conectori ca morfeme ce stabilesc o legătură între două propoziţii. Poate fi vorba de elemente adverbiale (*cependant, du reste*), de conjuncţii de coordonare (*et, car…*) sau de subordonare (*bien que, parce que…*). Aceştia joacă un rol esenţial în stabilirea coeziunii unui text"[7].

Michel Charolles înscrie conectorii „printre instrumentele de care dispunem pentru a optimiza un tratament pertinent al informaţiei, expresiilor lingvistice, indicii susceptibili de a ghida subiectul"[8].

Doina Paula Spiţă[9] scoate în evidenţă diferenţele dintre conceptul de „conector" şi „operator" chiar dacă nu întotdeauna există o rigoare în folosirea lor, astfel „un operator este un functor care are ca argument o propoziţie atomică", în timp ce „un conector este un functor care are ca argument o pereche ordonată de propoziţii. Conectorii sunt relatori sau predicate relaţionale ce pun în joc cel puţin două argumente".

Conectorii sunt identificaţi ca făcând apel la un evantai destul de larg de termeni plecând de la „expresie lingvistică" şi „cuvânt gramatical", până la „semn". Suntem îndreptăţiţi să ne întrebăm ce raport poate exista între conectori şi semnele de punctuaţie care relevă aceleaşi funcţii în limbaj .

Chiar şi denumirea clasei este departe de a fi stabilă. La sintagmele care apar în definiţiile menţionate se pot adăuga şi altele: „conectori semantici" (Taun A. van Dijk), „conectori argumentativi" (Ducrot), „conectori discursivi" (Diane Blakemore), „conectori interactivi" (Roulet), „mărci ale conexiunii" (Luscher) etc. Această „inflaţie terminologică" nu face decât să exprime recunoştinţa unanimă a caracterului conectorilor în limbajul natural şi faptul că, jucând rolul de relator, ei dovedesc maleabilitatea şi chiar subtilitatea funcţională.

---

[5] Oswald Ducrot, *Opérateurs argumentatifs et visée arguentative*, in „Cahier de Linguistique Française", no. 5, 1983, pp. 7-36.

[6] Jacques Moeschler, *Discours théâtral et analyse conversationnelle*, in „Cahier de Linguistique Française", Genève, 1985, pp. 52-53.

[7] Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996, p. 27.

[8] Michel Charolles, *Marquages linguistiques et résumé du texte*, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, 1989, pp. 11-27.

[9] Doina Paula Spiţă, *Les Connecteurs en français et en roumain. Plan d'organisation du discours*, Ed. Institutul European, Iaşi, 2003, p. 59.

Dicţionarul Larousse[10] defineşte conectorul logic ca „un cuvânt ce permite să alcătuieşti o propoziţie complexă pornind de la una sau mai multe propoziţii simple, valoarea de adevăr a propoziţiei complexe (compusă) fiind funcţia valorilor de adevăr a propoziţiilor simple". Tot aceeaşi sursă numeşte conectorul lingvistic „un cuvânt de legătură care marchează o relaţie între fraze". Conectorii sunt frecvent întâlniţi deoarece ei articulează propoziţia dându-i un sens. Fără aceştia textul ar părea o suprapunere de enunţuri fără structură sau fără formă.

Patrick Charaudeau[11] afirmă că aceste *cuvinte* gramaticale, încă numite *conjunctions* (în tradiţia gramaticală), *conecteurs, ouvreurs, relateurs* (în tradiţia lingvistică) nu sunt monosemantice. El dă ca exemplu relatorul „et" care poate exprima relaţii logice diferite (alăturare, consecinţă, opoziţie).

Într-o altă lucrare specializată, *L'argumentation dans la langue*, autorii J.C. Anscombre şi Oswald Ducrot[12] pun în prim-plan legăturile dintre conectori şi argumentare. Un conector este un cuvânt de legătură şi de orientare care articulează şi informaţiile şi argumentările unui text, punând informaţia textului în slujba intenţiei argumentative.

Cercetarea despre conectori şi argumentare continuă în *Les echelles argumentatives* de Oswald Ducrot[13]. Conectorii şi nu doar valoarea argumentativă a unui enunţ sunt, într-o mare măsură, independenţi de conţinutul lor informativ, dar de asemenea valoarea argumentativă este susceptibilă de a determina parţial conţinutul.

În *La grammaire méthodique du français* autorii M. Riegel, J. Ch. Pellat, R. Rioul[14] susţin ideea prin care conectorii sunt elemente de relaţie între propoziţii sau grupări de propoziţii; ei contribuie la structurarea textului marcând relaţii semantico-logice între propoziţii sau între secvenţele care le compun.

„Conectorii nu sunt deci simpli operatori logici care marchează relaţii între propoziţii, ci au de asemenea şi o funcţie enunţiativă: marchează strategiile de organizare a discursului puse în discuţie de către locutor"[15], notează Ducrot.

D.D. Draşoveanu în *Teze şi antiteze în sintaxa limbii române*[16] realizează o contradicţie între „conective" - prepoziţii şi conjuncţii subordonatoare, conjuncţii subordonatoare şi coordonatoare, adverbe şi conjuncţii, pronume relative şi adverbe - care se exclud una pe cealaltă dar care sunt considerate la fel de adevărate, deosebirile dintre clasele de „cuvinte relaţionale" având consecinţe în interpretarea diferitelor fapte gramaticale. Astfel, prepoziţiile şi conjuncţiile subordonatoare pot fi diferenţiate după regim care prezintă un paralelism atât în privinţa claselor de cuvinte pe care le reclamă, cât şi în privinţa categoriilor gramaticale pe care le impun.

[10] *Dictionnaire Larousse*, Paris, 2001.
[11] Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, vol. I, Hachette, 1992, p. 109.
[12] J.C. Anscombre, Oswald Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1988, p. 182.
[13] Oswald Ducrot, *Les echelles argumentatives*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980, p. 136.
[14] Martin Riegel, Jean- Christophe Pellat, René Rioul, *La grammaire méthodique du français*, Imprimerie des Presses Universitaires de France, Paris, 1999, pp. 93-94.
[15] Oswald Ducrot, *Cahiers de linguistique française*, no.4, Paris, 1982, p. 620, op. cit. de Dominique Maingueneau.
[16] D.D. Draşoveanu, *Teze şi antiteze în sintaxa limbii române*, Ed. Clusium, Cluj, 1997, p. 226.

Magdalena Vulpe[17] optează pentru termenul „conectiv" atunci când face referire la elementele de relaţie subordonatoare, realizând totodată o ierarhizare în ceea ce priveşte frecvenţa conectivelor în sintaxa dialectală.

Tot în această perspectivă, Constantin Th. Popescu[18], referindu-se la raportul de subordonare din frază, opune „elementele conective" (prepoziţii, locuţiuni prepoziţionale şi adverbe comparative) din propoziţie – „elementelor relaţionale" din frază făcând câteva observaţii menite să ducă la diferenţierea lor. Astfel realizează o clasificare a elementelor relaţionale: conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale subordonatoare, pronume şi adjective pronominale întrebuinţare singure sau însoţite uneori de prepoziţii sau locuţiuni prepoziţionale, pronume şi adjective pronominale nehotărâte însoţite câteodată de prepoziţii sau locuţiuni prepoziţionale, adverbe şi locuţiuni adverbiale însoţite uneori de prepoziţii şi adverbe comparative.

Consultând lucrările de specialitate care tratează conectorii suntem surprinşi de diversitatea lor metodologică şi teoretică, având în vedere faptul că sunt utilizaţi în domenii diferite, cum ar fi: logica, lingvistica, matematica, electrica etc.

După cum putem observa, conectorii formează un sistem complex şi nu foarte omogen al limbii române, dar cu un rol bine definit în organizarea discursului. In cele ce urmează voi analiza rolul pe care conectorii discursivi îl au în înlănţuirea textelor aparţinând diferitelor stiluri funcţionale.

Folosirea conectorilor în **stilul beletristic** are o puternică valoare argumentativă, indicând implicarea subiectivă a autorului şi direcţia de gândire în care vrea să-şi conducă ascultătorii.

„Vânătorii nu sunt oameni care numaidecât fac jertfă juru-le. Sunt mulţi care nu puşcă niciodată nimic, şi sunt dintre aceştia şi între dumneavoastră, deşi niciodată nu veţi mărturisi. Susţin că şi aceştia sunt din nobila noastră rasă, ***pentru că*** *se simt ai ei şi au,* ***cum v-am mai spus****, iluzia. Vânătorii nu sunt numai acei care trag bine cu puşca, - asta e un lucru cu totul secundar; - vânători sunt toţi acei care iubesc libertatea şi natura, fug de furnicarele celorlalţi oameni şi au darul fanteziei. Fraţilor, toţi cei care scăpaţi vânatul,* ***pentru c****-aţi tras prea departe, spuneţi-ne minunatele isprăvi pe care le-aţi săvârşit fără martori şi eu voi fi mulţămit şi fericit să vă ascult. Din nobila voastră categorie a izvorât literatura care,* ***în definitiv****, n-are nimic comun cu adevărul.* ***Deci****,* ***dacă*** *nouă ni se datoresc invenţiile şi arta,* ***atunci*** *se cuvine să fim foarte respectaţi de ceilalţi muritori."*[19].

Astfel, remarcăm folosirea diferitelor tipuri de conectori:

- conectori care exprimă cauzalitatea şi concluzia: ***pentru c****-aţi tras prea departe;* ***pentru că*** *se simt ai ei şi au... iluzia;*

- elemente corelative care exprimă un raţionament de tip cauză – efect*:* ***dacă*** *nouă ni se datoresc invenţiile şi arta,* ***atunci*** *se cuvine să fim foarte respectaţi de ceilalţi muritori;*

-conectori de ierarhizare a argumentelor: ***cum v-am mai spus;***

Sub aspect morfologic, în **stilul juridic – administrativ** conectorii textuali aparţin clasei adverbelor şi conjuncţiilor, incluzând şi locuţiunile corespunzătoare. Din punctul de vedere al frecvenţei, în primul rând întâlnim locuţiunile adverbiale *de asemenea, tot astfel* şi

[17] Magdalena Vulpe, *Subordonarea în dacoromâna vorbită*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, p. 239.
[18] Constantin Th. Popescu, *Gramatica limbii române*, III, *Sintaxa frazei şi unele probleme de sintaxă*, Suceava, 1998, pp. 24-26.
[19] M. Sadoveanu, *Ţara de dincolo de negură*, p. 21-22

adverbul *şi*. Dintre conjuncţii, cea mai des întâlnită cu funcţia de conector textual este *dacă*, în alternanţă cu adverbul relativ *când* şi locuţiunea conjuncţională *în cazul când*. Frecvent, aceşti conectori stabilesc relaţii comparative în cadrul textului: *La stabilirea stării de recidivă nu se ţine seama de hotărârile de condamnare privitoare la [...]*. ***De asemenea****, nu se ţine seama de condamnările pentru care a intervenit reabilitarea[...] (art.38).* Sau *Cu aceeaşi pedeapsă se sancţionează însuşirea sub orice formă[...]*. ***Tot astfel****, se sancţionează distrugerea în întregime sau în parte, ori însuşirea sub orice formă, nejustificată de vreo necesitate militară şi săvârşită în proporţii mari, a oricăror bunuri.(art.359)*. Sau ***Când*** *persoana faţă de care s-a luat această măsură nu se prezintă regulat la tratament, se poate dispune internarea medicală.* ***Dacă*** *persoana obligată la tratament este condamnată la pedeapsa detenţiei pe viaţă sau la pedeapsa închisorii, tratamentul se efectuează şi în timpul executării pedepsei. (art.113).*[20]

Stilul ştiinţific transmite informaţii ştiinţifice pe baza unor raţionamente argumentate, folosind în acest sens **conectori specifici***: astfel, aşadar, pe de o parte, pe de altă parte, în schimb, atât...cât şi.* Structura este specifică unui astfel de text; ca particularitate, textul începe cu concluzia: *Aşadar, interesul pentru analiza câmpurilor lexico-semantice este justificat.* Urmează formularea tezei: *de aspecte teoretice, metodologice, pe de o parte, şi aplicative, pe de altă parte.* Teza are două dimensiuni marcate prin conectori specifici: *pe de o parte, pe de altă parte.*

Aşadar*, interesul pentru analiza câmpurilor lexico-semantice este justificat de aspecte teoretice, metodologice****, pe de o parte****, şi aplicative, **pe de altă parte**. **Astfel**, compararea aceluiaşi câmp semantic în două sau mai multe limbi diferite pune cu claritate în evidenţă diferenţele de sens şi de lexicalizare (semne deosebite, cuvinte inexistente şi opoziţii diferite de la o limbă la alta). Sesizarea acestor diferenţe interesează **atât** tipologia limbilor, **cât şi** învăţarea lexicală dintr-o limbă sau din diferite limbi. Niciun vorbitor nu dispune cu uşurinţă de întreg inventarul unui câmp semantic. **În schimb**, după descrierile ştiinţifice se pot valorifica rezultatele pe diverse căi, lexicografice sau didactice.* [21]

Stilul publicistic este un stil de interferenţă a celui beletristic cu cel ştiinţific, preluând, la nivelurile sale de exprimare, caracteristici din amândouă.

Membrii guvernului din Nepal au găsit o modalitate inedită de a atrage atenţia asupra pericolului încălzirii globale. Ei vor să organizeze, pe 4 decembrie, o şedinţă de cabinet pe Everest. Prim-ministrul nepalez şi unii membri ai guvernului vor folosi un elicopter pentru a ajunge la 5.250 de metri, potrivit BBC. ***Prin urmare****, ei vor fi însoţiţi de medici care îi vor supraveghea **şi** le vor acorda sprijin de urgenţă.* ***După ce*** *în luna octombrie a acestui an, guvernul din Maldive a ţinut o şedinţă subacvatică, pentru a trage un semnal de alarmă asupra creşterii nivelului mărilor, această întâlnire are loc pentru a atenţiona cu privire la pericolul topirii gheţarilor. Şedinţa, organizată înainte de summitul de la Copenhaga, doreşte să accentueze,* ***în primul rând*** *situaţia topirii gheţarilor din Himalaya,* ***deoarece*** *topirea rapidă a gheţarilor contribuie la formarea unor lacuri ce pot inunda aşezările învecinate.* ***În plus****, căile de acces montane vor deveni mult mai periculoase.(http:/www.bizcar.ro/ştiri)*

În ceea ce priveşte construcţia discursului, remarcăm preferinţa pentru conectorii care exprimă cauzalitatea şi concluzia, dar şi cei de ierarhizare a argumentelor. Acest lucru este în acord cu tipul textului care are drept finalitate convingerea receptorului de importanţa

[20] *Lege privind codul penal* adoptată de Parlamentul României
[21] Angela Bidu -Vrânceanu, *Câmpurile lexico-semantice*, în revista „Limba şi literatura română”

evenimentelor sau informaţiilor prezentate. Din punctul de vedere al frecvenţei cu care apar remarcăm prezenţa conectorilor care explică o consecinţă: ***Prin urmare**, ei vor fi însoţiţi, **deoarece** topirea rapidă a gheţarilor…* De asemenea, apar cu o frecvenţă destul de mare conectorii care ierarhizează informaţiile, dar şi cei care înlănţuie argumentele.

Trăsăturile caracteristice **stilului religios** în majoritatea limbilor moderne constau în: caracter arhaic, monumentalitate, păstrarea unei distanţe faţă de vorbirea curentă, echilibru între tradiţie si modernitate, sacralitate etc.[22] La nivel lexical, acelaşi stil se caracterizează printr-o limitare a libertăţii de alegere a termenilor (tradiţia impunând respectarea si păstrarea unor cuvinte/termeni), sinonimie redusă şi preferinţa pentru cuvinte româneşti.[23]

*Un om avea doi fii. Cel mai tânăr dintre ei i-a zis tatălui său: tată, dă-mi partea de avere care-mi revine. Atunci el le-a împărţit bunurile sale. Mai târziu, nu după multe zile, fiul mai tânăr şi-a adunat toate lucrurile şi a plecat în călătorie, într-o ţară îndepărtată unde şi-a risipit averea trăind în desfătări. A venit apoi foamete mare în ţara aceea **şi** el a ajuns în nevoie el s-a dus şi s-a alipit de unul din locuitorii ţării aceleia, **iar** acesta l-a trimis pe câmpurile sale să pască porcii. Şi dorea să-şi sature pântecele din roşcovele pe care le mâncau porcii, însă nimeni nu-i dădea. "* (Luca 15,11-32).

Din punct de vedere morfologic, conectorii care realizează coeziunea unui text religios sunt cei care aparţin clasei conjuncţiei, fie subordonatoare, fie coordonatoare. Frecvenţa acestora este însă redusă, comparativ cu celelalte stiluri funcţionale, iar acest lucru se datorează şi faptului că textul este alcătuit din enunţuri scurte.

Analiza lingvistică a unui articol jurnalistic polemic

POUR LA LANGUE FRANÇAISE

*On ne doit plus dire un con **mais** un mal- comprenant. Il semblerait que les mots simples, directs, précis, blessent les oreilles modernes. A la fin de son 1984, Georges Orwell nous explique la fonction de la nov langue, si proche de celle qu'utilisent en permanence nos médias. «La novlangue était destinée **non** à étendre, **mais** à diminuer le domaine de la pensée.» Les robotisés d'Orwell ne disaient plus mauvais, **mais** inbon. Chez nous, aujourd'hui, la non-vie se substitue à la mort. D'autres exemples de cette gangrène ? Un prix littéraire attendu devient une non-surprise, **et** si des footballeurs prennent une raclée, on parle de la non-qualification de l'équipe de France.*

Michel-Antoine Burnier, *L'Express*, 21/3/96

Textul propus spre analiza lingvistică a conectorilor este un context polemic, controversa având ca subiect natura şi efectele noului limbaj desemnat sub termenul de *nov'langue*. Remarcăm dominanţa conectorului **mais** cu valoare argumentativ canonică, mai ales în prima parte a textului, care introduce gradat cele patru argumente ale textului denunţând efectele nocive ale noului limbaj: diminuarea domeniului gândirii, disimularea realităţii, îngreunarea înţelegerii, ascunderea slăbiciunilor gândirii. Dominanţa conectorului **mais** este concurată de cea a conectorului **et** care înlănţuie diversele componente ale problemei prin enumerarea defectelor noului limbaj şi asigură progresia strategiei argumentative.

[22]Rodica Zafiu, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Bucureşti, p.162

[23] Marcu Mihail Deleanu, *Stilul religios al limbii române literare*, în LL, XLII, vol.II, p. 28-39

Analiza lingvistică a unui text ştiinţific

Specificitatea lexicului ştiinţific creează de obicei un obstacol suplimentar înţelegerii lui. Prezenţa conectorilor logici contribuie la procesul de construire a coerenţei semnificaţiei acestui tip de text.

Un des problèmes les plus importants que doit traiter l'ingénieur est celui de concevoir des structures qui résistent aux efforts auxquels elles sont soumises. Ces efforts sont, dans un certain nombre de cas, dus à l'écoulement d'un fluide, ***par exemple*** *une tour dans un vent traversier (...) Il importe* ***donc*** *de bien connaître ces efforts.*

Ils sont le résultat de l'action, sur chaque élément de surface de la structure, de la pression et des contraintes visqueuses. On pourrait ***donc*** *penser qu'il est nécessaire de connaître ces grandeurs sur toute la surface du corps. On contourne très souvent cette difficulté en recherchant directement la résultante des efforts,* ***soit*** *de façon expérimentale,* ***soit*** *par utilisation des bilans physiques sur des volumes finis qui donnent directement accès aux efforts résultants. Cette information globale suffit le plus souvent à l'ingénieur.*

De même*, alors que les écoulements autour des structures sont pratiquement toujours turbulents et* ***donc*** *les efforts engendrés fluctuants, c'est à leur moyenne (au sens de la turbulence) que l'on s'intéressera* ***d'abord****.*

P.L. Viollet, J.P. Chabord, P. Esposito, D. Laurence, *Mécanique des fluides appliquée*

Par exemple, primul conector ilustrativ al textului, necesar în reprezentarea globală coerentă a textului, este secundat în finalul textului de **ainsi,** conectori cu o mare frecvenţă în textele ştiinţifice. Conclusivul **donc** adaugă valoare deductivă conectorului ilustrativ.

Un al doilea **donc**, reluativ, introduce premisele unei supoziţii. Conectorul **soit…soit** serveşte la prezentarea în aceeaşi frază a două idei alternative. Al treilea conector **donc** concluzionează prin reperarea elementelor de complexitate**.** Conectorul **d'abord** structurează discursul prin introducerea prezentării cronologice a datelor ştiinţifice, lucru vital în desfăşurarea unui proces fizic, în cazul de faţă, eforturile induse de scurgerile de fluide asupra structurilor.

Analiza lingvistică a unui text literar

Condamné à mort !

Voilà *cinq semaines que j'habite avec cette pensée, toujours seul avec elle, toujours glacé de sa présence, toujours courbé sous son poids !*

Autrefois, car *il me semble qu'il y a plutôt des années que des semaines, j'étais un homme comme un autre homme. Chaque jour, chaque heure, chaque minute avait son idée. Mon esprit, jeune et riche, était plein de fantaisies. Il s'amusait à me les dérouler les unes après les autres, sans ordre et sans fin, brodant d'inépuisables arabesques cette rude et mince étoffe de la vie. C'étaient des jeunes filles, de splendides chapes d'évêque, des batailles gagnées, des théâtres pleins de bruit et de lumière,* ***et puis encore*** *des jeunes filles et de sombres promenades la nuit sous les larges bras des marronniers. C'était toujours fête dans mon imagination. Je pouvais penser à ce que je voulais, j'étais libre.*

Victor HUGO, *Le dernier jour d'un condamné*

Textul literar descriptiv de mai sus, organizat în cinci paragrafe şi divizat în două părţi aproximativ egale prin prezenţa frazei non verbale *Condamné à mort* ! purtătoare a sensului global principal al textului, este structurat de conectorii temporali *autrefois* şi *maintenant* care opun trecutul prezentului. Această opoziţie trecut/prezent este semnificativă pentru textul pus

în discuţie pentru că pune în contrast valoarea de bogăţie a gândirii libere şi universul concentraţionar al unei unice idei: *Je suis captif [...] mon esprit est en prison dans une idée.*

Paragraful central, în întregime consacrat unei lente şi insistente introduceri referitoare la gândirea unică şi invadatoare (*mon esprit est en prison dans une idée. Une horrible, une sanglante, une implacable idée !*), este pus în evidenţă de laitmotivul enunţat mai sus şi de organizarea temporală, fiind delimitat vizual de aceste două repere: începe cu conectorul temporal *maintenant* şi se termină cu laitmotivul *Condamné à mort* !

Et puis encore are în text valoare aditivă şi menţine progresia lineară constantă a textului care ilustrează caracterul obsedant al ideii centrale, de întrupare gradată mai întâi într-un « refrain horrible », apoi într-un « couteau ». Această idee devine în final fatală căci cel condamnat nu o mai resimte doar spiritual ci şi fizic în tot ceea ce-l înconjoară.

Analiza lingvistică a unui text religios

Textele religioase, fundamentul culturii şi civilizaţiilor, se circumscriu în sfera de cuprindere a limbii literare, păstrând însă un fond lexical şi modele sintactice ce se sustrag evoluţiei limbii, limbajul fiind ultimul determinant al oricărei investigaţii teologice. Textul biblic conţine în mod deosebit, implicit sau explicit, după caz, un apel existenţial adresat lectorului.

Je suis le Seigneur ton Dieu qui t'ai fait sortir du pays d'Égypte, de la maison de servitude.

Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face.

Tu ne te feras pas d'image taillée, de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, ***et*** *qui sont dans les eaux plus bas que la terre.*

Tu ne te prosterneras pas devant elles, et tu ne les serviras point; car moi, le Seigneur ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis la faute des pères sur les enfants jusqu'à la troisième ***et*** *à la quatrième génération de ceux qui me haïssent, et qui fais miséricorde jusqu'à mille générations à ceux qui m'aiment et qui gardent mes commandements.*

Les dix Paroles : Deutéronome 5,6-21

Absenţa cvasi-totală a conectorilor în acest text (exceptând marcatorii integrativi lineari *ni…ni*) nu-i afectează unitatea funcţional-comunicativă, căci, cu cât un text este mai dependent de ei, cu atât posibilitatea decodării lor diferite este mai mare. Enunţarea funcţionează ca act ce are ca scop mai puţin *fair savoir* cât *faire croire*, cu alte cuvinte locutorul influenţează auditoriul ca să adere la discurs.

Analiza lingvistică a unui text juridic administrativ

PRÉAMBULE

ATTENDU QUE l'article 6 de la Constitution de 1996 de la république d'Afrique du Sud reconnaît le principe du multilinguisme en prévoyant onze langues officielles en l'Afrique du Sud et, pour toutes ces langues, de bénéficier de la parité de reconnaissance et du même traitement équitable;

ATTENDU QUE l'État est dans l'obligation de prendre des mesures pratiques et positives

pour élever le statut et accélérer l'usage des langues historiquement marginalisées en l'Afrique du Sud;

ATTENDU QUE chacun a le droit, selon les termes de l'article 30 de la Constitution, d'employer la langue de leur choix;

ATTENDU QUE toutes les obligations imposées par la Constitution doivent être respectées.

Projet de loi sud-africain sur les langues, (Projet de révision finale du 24 avril 2003)

O caracteristică a limbajului juridic ar fi polisemia internă (unii termeni juridici presupun mai multe sensuri juridice), fapt ce presupune apariţia conectorilor ilustrativi sau explicativi mai intens decât a altor tipuri. Un alt tip de conectori este la fel de răspândit : este cazul conectorilor (*en cas*…, *si*…, *quand*…, *lorsque*... *mais attendu que*…, *attendu cependant que*…, *alors que*…) care limitează strict posibilităţile de interpretare ale enunţului în care apar la principala specificitate: funcţională şi normativă. Redundanţa conectorului *attendu que*… în poziţie iniţială evidenţiat prin majuscule într-un număr de patru fraze conduce premisele cauzalităţii spre conclusivul *donc* care echilibrează acumularea de materie informativă din preambul .Terminologia juridică reprezintă un cod metalingvistic, riguros definit, în interiorul căruia cei mai evidenţi sunt termenii care desemnează funcţii (*Ministre*), relaţii şi instituţii sociale (*ministère*, *Parlement*, *État*) sau care exprimă un ordin (*loi*), o decizie **(*IL EST DONC DÉCRÉTÉ*)**, o cerinţă (*respect*, *traitement équitable*, *obligations*).

Bibliografie

Anscombre, J.C., Ducrot, Oswald, *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles,1988

Bidu -Vrânceanu, Angela, *Câmpurile lexico-semantice*, în revista „Limba şi literatura română", 1996

Charaudeau, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, vol. I, Hachette, 1992

Charolles, Michel, *Marquages linguistiques et résumé du texte*, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, 1989

Draşoveanu, D.D., *Teze şi antiteze în sintaxa limbii române*, Ed. Clusium, Cluj, 1997

Dubois, Jean, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 1994

Ducrot, Oswald, *Opérateurs argumentatifs et visée arguentative*, in „Cahier de Linguistique Française", no. 5, 1983

Ducrot, Oswald, *Les echelles argumentatives*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980

Ducrot, Oswald, *Cahiers de linguistique française*, no.4, Paris, 1982, p. 620, op. cit. de Dominique Maingueneau

Maingueneau, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996

Moeschler, Jacques, *Discours théâtral et analyse conversationnelle*, in „Cahier de Linguistique Française", Genève, 1985

Popescu, Constantin Th., *Gramatica limbii române*, III, *Sintaxa frazei şi unele probleme de sintaxă*, Suceava, 1998

Riegel, Martin, Pellat, Jean- Christophe, Rioul, René, *La grammaire méthodique du français*, Imprimerie des Presses Universitaires de France, Paris, 1999

Shelling, Marianne, *Remarques sur le rôle de quelques connecteurs*, in „Cahier de Linguistique Française", no. 5, 1983
Spiţă, Doina Paula, *Les Connecteurs en français et en roumain. Plan d'organisation du discours*, Ed. Institutul European, Iaşi, 2003
Vulpe, Magdalena, *Subordonarea în dacoromâna vorbită*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980
Zafiu, Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Ed. Universităţii din Bucureşti Bucureşti, 2003
***Dictionnaire Larousse*, Edition Hachette, Paris, 2001
***Gramatica limbii române*, Ed. Academia Română, Institutul de Lingvistică „I. Iordan – Al. Rosetti", Bucureşti, 2005, vol. II

Corpus de texte

Marcu Mihail Deleanu, *Stilul religios al limbii române literare*, în LL, XLII, vol.II
Michel-Antoine Burnier, *L'Express*, 21/3/96
Victor HUGO, *Le dernier jour d'un condamné*
Mihail Sadoveanu, *Ţara de dincolo de negură*, Ed. Agora, Bucureşti,2007
P.L. Viollet, J.P. Chabord, P. Esposito, D. Laurence, *Mécanique des fluides appliquée*
*** *Lege privind codul penal* adoptată de Parlamentul României
*** *Les dix Paroles : Deutéronome* 5,6-21
*** *Projet de loi sud-africain sur les langues, (Projet de révision finale du 24 avril 2003)*

VERBA DICENDI ÎN FRAZEOLOGIA ROMÂNEASCĂ ŞI SPANIOLĂ

Drd. Alina – Viorela VARVAROI
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

Cercetarea sistematică a echivalenţelor frazeologice între două sau mai multe limbi este abia la începuturi, aşa încît, cu excepţia lucrărilor cu caracter lexicografic, puţine sînt lucrările de traductologie care să teoretizeze aspectele legate de această problemă şi să ofere modele de rezolvare. Scopul acestui demers este de a clarifica unele aspecte legate de comportamentul unităţilor minimale în situaţii concrete, axîndu-ne pe frazeologisme construite cu verbe ale zicerii. Vom analiza un corpus alcătuit din expresii idiomatice construite cu verbele ***a vorbi, a zice, a spune*** *pentru limba română, respectiv cu verbele* ***hablar*** *şi* ***decir*** *pentru limba spaniolă.*

Cuvinte-cheie: *frazeologie, traductologie, verba dicendi*

Frazeologia ca disciplină lingvistică a fost considerată în mod tradiţional ca o ramură a lexicologiei. Deşi legătura coerentă dintre cele două este de necontestat, abordările moderne privesc frazeologia ca fiind o disciplină aparte, tributară lexicologiei, dar cu caracteristici proprii, analizabile din perspective sintactice sau discursive. Fiind o disciplină relativ nouă, frazeologia este un domeniu încă prea puţin explorat la ora actuală, ceea ce înseamnă că încă există unele incongruenţe în ceea ce priveşte terminologia, delimitarea noţiunilor sau comportamentul unităţilor minimale în situaţii concrete, cum ar fi demersul de traducere. În cele ce urmează, ne propunem să clarificăm unele aspecte legate de chestiunile menţionate mai sus, cu care vom opera în această lucrare.

În interiorul inventarului lexical al unei limbi apar uneori îmbinări stabile de cuvinte, conform unor reguli ce normează relaţiile sintagmatice între acestea. Repetarea acestor îmbinări face ca ele să se lexicalizeze sub această formă, ajungînd uneori pînă la evoluţii formale sau semantice în care forma şi/sau sensul iniţial să fie greu de identificat. Analizînd combinaţiile repetate în discursul colectiv al unei comunităţi etnolingvistice, putem remarca faptul că unităţile frazeologice sau frazeologismele alcătuiesc o categorie aparte. Lingvista spaniolă Gloria Corpas Pastor[1] propune următoarea clasificare a unităţilor frazeologice:

1. ***Colocări*** – unităţi relativ stabile, prefabricate în norma limbii, bazate pe solidarităţi lexicale, cu următoarele trăsături distinctive: au fixare externă analitică, nu sînt enunţuri complete, nu sînt acte de vorbire (ex. *a nega vehement, imagini de coşmar, aplauze furtunoase, decizii pripite* etc.);

2. ***Locuţiuni*** – elemente de propoziţie fixate în sistemul limbii, cu următoarele trăsături distinctive: au fixare internă, au coeziune semantică şi morfosintactică, au fixare externă pasematică, sînt echivalente cu un lexem, nu sînt enunţuri complete, nu sînt acte de vorbire (ex. *slab de minte, un Don Juan, prost ca gardul, litera legii, a o lua pe arătură, a-i lăsa gura apă, în loc de, în vederea, referitor la* etc.);

[1] Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 52 *et seq.*

3. ***Enunţuri frazeologice*** – au fixare internă (materială şi de conţinut) şi externă, sînt enunţuri complete, constituie acte de vorbire. Se împart în două categorii: *paremii* (proverbe, zicători, sloganuri, aforisme, citate) şi *formule rutinare* (clişee, stereotipii al căror uz este determinat de contextul actului de comunicare).

Toate tipurile de frazeologisme, indiferent de structura, comportamentul sau etimologia lor, sînt elemente de lexic, aşadar statutul şi funcţionarea lor în procesul traducerii este asemănător pînă la un punct cu al lexemelor propriu-zise (unităţi minimale ale nivelului lexical). Teoriile traductologice moderne observă, pe bună dreptate, că procesul de traducere nu înseamnă o transpunere a unor cuvinte dintr-o limbă în cuvinte din altă limbă, ci constă în echivalarea unei idei exprimate în limba de pornire prin mijloace de expresie specifice limbii ţintă. Cu alte cuvinte, traducerea presupune un demers semasiologic, prin care de la planul expresiei se trece la planul conţinutului, urmat de un demers onomasiologic, prin care de la planul semantic se trece la cel al expresiei.

Cercetarea sistematică a echivalenţelor frazeologice între două sau mai multe limbi este abia la începuturi, aşa încît, cu excepţia lucrărilor cu caracter lexicografic, puţine sînt lucrările de traductologie care să teoretizeze aspectele legate de această problemă şi să ofere modele de rezolvare.

Lingvista Sabine Fiedler identifică cinci tipuri de echivalare a frazeologismelor în traducere[2]:

- echivalare *denotativă*, orientată spre realitatea extralingvistică;
- echivalare *conotativă*, privitoare la latura afectiv-expresivă;
- echivalare *pragmatică*, ce ţine cont de reacţia unui receptor-standard;
- echivalare *formal-estetică*, vizînd particularităţile stilistice ale unui autor;
- echivalare *normativă*, raportată la stilurile funcţionale.

Însă în echivalarea frazeologismelor este necesară atît cunoaşterea sensurilor şi funcţionării unei unităţi frazeologice, cît şi particularităţile ei expresive; în plus, nu trebuie neglijată latura pragmatică, aşadar trebuie cercetate contextul comunicativ şi cel cultural. În acest sens, remarcăm o altă clasificare a tipurilor de echivalare, corespunzînd unor modele de traducere[3]:

– echivalenţă *lingvistică*, în care există omogenitate la nivel lingvistic între textele din limba sursă şi limba ţintă, acestui tip de echivalenţă corespunzîndu-i traducerea de tip *mot à mot*;

– echivalenţa *paradigmatică*, în care este vorba despre echivalenţa elementelor axei paradigmatice expresive; acest tip de echivalenţă este superioară celei lexicale;

– echivalenţa *stilistică* (translaţională), în care există o echivalenţă funcţională a elementelor din textul original şi din textul tradus, cu scopul unei identităţi expresive, pe baza unui sens care nu se modifică;

– echivalenţa *textuală* (sintagmatică), adică echivalenţa structurării sintagmatice a unui text (echivalenţă în formă şi structură).

Procesul de traducere se referă la texte particulare, constituite din acte de comunicare particulare. Selecţia unui anumit element lexical pentru limba ţintă presupune, alături de

[2] Sabine Fiedler, *English Phraseology. A Coursebook*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007, p. 118 *et seq*.

[3] Susan Bassnet, *Translation Studies*, Routledge, New-York, 2002, p. 32, *apud* Daniela Ene, *Conceptul de «echivalenţă» în traducerea îmbinărilor stabile de cuvinte din limbile engleză şi română*, „Philologica Jassyensia", An VI, Nr. 2 (12), 2010, p. 202.

identificarea unei desemnări anume, conştiinţa asupra unui conţinut conceptual, a unui conţinut cultural, a unei intenţii comunicative adresate unui prototip concret de receptor.

Aspectul cultural este, fără îndoială, hotărîtor în procesul de traducere a frazeologismelor, în special a expresiilor idiomatice şi a structurilor paremiologice. Aceste elemente frazeologice sînt adesea rezultatul unor evoluţii proprii unei anumite comunităţi etnolingvistice: aspecte ce ţin de cultura sau civilizaţia proprie sînt codificate în limbă şi devin mărci lexicale specifice.

În cele ce urmează, ne propunem să analizăm separat expresiile din limbile română şi spaniolă din perspectiva echivalenţei lor semantice, oprindu-ne asupra unor aspecte legate de demersul de traducere. În acest scop, ne vom concentra asupra echivalenţelor dintre construcţiile fixe dintr-o perspectivă mai generală, unde latura pur semantică predomină asupra celorlalte (afectivă, pragmatică, stilistică); din acest punct de vedere, remarcăm trei tipuri de echivalenţe[4]:

1. echivalenţă *totală* – atunci cînd două construcţii se suprapun perfect ca sens (de obicei se întîmplă în cazul expresiilor împrumutate direct sau al celor internaţionale);

2. echivalenţă *parţială* – atunci cînd pentru o construcţie din limba sursă se găsesc mai multe echivalente posibile în limba ţintă (este situaţia cel mai frecvent întîlnită, atunci cînd traducătorul aproximează o construcţie din limba sursă, încercînd să conserve pe cît posibil sensul, funcţiile şi valorile acesteia);

3. construcţii *intraductibile* – atunci cînd o construcţie din limba sursă nu are niciun echivalent (formal sau semantic) lexicalizat în limba ţintă, iar aproximarea se face prin crearea unei sintagme.

Statutul particular al vorbirii între activităţile specific umane explică numărul mare de expresii (formule rutinare şi locuţiuni) construite cu verbe ale zicerii. Cele mai multe dintre aceste frazeologisme caracterizează în diverse privinţe actele concrete de comunicare, cu alte cuvinte se referă la diferite modalităţi de a vorbi, la participarea efectivă a actanţilor, la nivelul cultural al acestora, la rostire, la valoarea de adevăr a conţinutului mesajului lingvistic etc. Lingvista spaniolă Mónica Aznárez Mauleón propune o clasificare semantico-pragmatică extrem de detaliată a frazeologismelor cu *verba dicendi* pe baza unei serii de criterii ce vizează codul, mesajul şi participanţii la procesul de comunicare[5]; pornind de la această taxonomie, vom propune o variantă simplificată a acestei clasificări, punînd accentul pe codul lingvistic şi pe mesajul propriu-zis.

Analizînd un corpus alcătuit din expresii idiomatice construite cu verbele *a vorbi, a zice, a spune* pentru limba română, respectiv cu verbele *hablar* şi *decir* pentru limba spaniolă, constatăm că majoritatea acestora se încadrează în una din următoarele categorii generale:

1. Expresii cu sensul „a vorbi clar”
2. Expresii cu sensul „a vorbi neclar”
3. Expresii cu sensul „a vorbi exagerat”
4. Expresii cu sensul „a insulta”
5. Expresii cu sensul „a minţi”

[4] Irina Condrea, *Traducerea din perspectivă semiotică*, Cartdidact, Chişinău, 2006, pp. 54 *et seq*.
[5] Mónica Aznárez Mauleón, *La fraseología metalingüística con verbos de lengua en español actual*, Peter Lang, Frankfurt am Mein, 2006, pp. 81 *et seq*.

6. Expresii cu sensul „a tăcea”

1. Expresii cu sensul „a vorbi clar”

Dacă limbajul articulat defineşte umanitatea în opoziţie faţă de celelalte fiinţe vii, „necuvîntătoare”, idiomul unei populaţii este trăsătura definitorie a respectivei comunităţi etnolingvistice, aşadar expresiile în care verbele zicerii se combină cu glotonime vor marca acest statut special. „Limba şi cultura proprie sînt considerate a fi punctul zero al civilizaţiei umane în general, de aceea ajung să fie un punct de referinţă universal. Este de la sine înţeles că limba reprezintă un mijloc de coeziune al comunităţilor etnice şi constituie trăsătura care defineşte cel mai bine aceste comunităţi, precum şi factorul de maximă opoziţie faţă de alte comunităţi lingvistice.

După cum o demonstrează cercetarea lexicului romanic, existenţa expresiilor care privesc limba proprie a unui popor ca etalon al normalităţii este un fapt general. Expresiile rom. *a vorbi româneşte* şi sp. *hablar en castellano* au ca variante, respectiv, rom. *a vorbi omeneşte* şi sp. *hablar en cristiano* („a vorbi creştineşte”). În ambele cazuri, se pare că ceea ce se consideră drept normal, natural, propriu fiinţelor omeneşti în general – şi creştinilor în particular– nu poate fi altă limbă decît cea proprie. Un sens asemănător îl au expresiile cat. *[parlar] clar i català*, esp. *[hablar] en castellano de a pie*, fr. *[parler] en bon français*, port. *[falar] em português*, utilizate pentru a desemna un mod de a vorbi clar, explicit şi fără ocolişuri.”[6] Vom adăuga aici expresiile similare sp. *hablar en (buen) romance / román paladino*.

În aceeaşi linie semantică putem menţiona expresia rom. *a vorbi / a spune clar şi răspicat*, cu un corespondent semantic aproape perfect în limba spaniolă, unde *hablar claro* este forma lexicalizată ca locuţiune. Expresia rom. *a vorbi / a spune pe şleau* este un idiotism, intraductibil în limba spaniolă printr-o construcţie asemănătoare. Găsim, în schimb, două expresii idiomatice specifice limbii spaniole echivalente semantic, şi anume: *hablar a calzón quitado* şi *hablar a chile pelón*, ambele cu acelaşi sens, „a vorbi deschis, a spune pe şleau”.

Cu sensul de „a vorbi explicit, fără ocolişuri” citäm expresia rom. *a spune verde în faţă*, care implică, de multe ori, rostirea unui adevăr dureros sau frust; expresia spaniolă înrudită, *poner verde a alguien*, înseamnă mai curînd „a ocărî, insulta pe cineva”, pentru că în cultura spaniolă culoarea verde, alături de sensurile existente şi în alte limbi romanice, este un epitet metaforic cu sensul „indecent, obscen”; sinonimă cu aceasta este construcţia *hablar mal*. Mai apropiată de sensul expresiei româneşti este sp. *decirle a alguien cuántas son cinco*, ce implică o exprimare frustă, dar nu insultătoare. Pentru construcţia rom. *a vorbi fără ocolişuri* vom cita echivalentele sp. *hablar sin rodeos / ambages*. Expresiile sp. *hablar sin rebozo(s) / tapujos* sînt oarecum similare ca sens, însemnînd „a vorbi deschis, fără ocolişuri, chiar cu riscul de a supăra sau jigni pe cineva”.

Expresia sp. *decírselo a alguien deletreado* are sensul de „a explica pînă şi aspectele evidente”, deci prezintă conotaţii uşor ironice; expresia ar putea fi tradusă literal în limba română prin construcţia *a spune pe litere* sau prin verbul *a silabisi* sau, în funcţie de context, prin construcţii de tipul *a spune ca la proşti / a spune să priceapă tot prostul*. Pentru exprimarea unui sens asemănător, reţinem expresia sp. *¿lo he de decir cantado o rezado?*,

[6] Lavinia Seiciuc, *El mito del **otro**: las calumnias étnicas en las lenguas románicas*, Colocviul Internaţional „Omul şi mitul. Fiinţa umană şi aventura spiritului întru cunoaştere. Dimensiune mitică şi demitizare”, Ediţia a III-a, 7-9 mai 2009, Suceava, Editura Universităţii, Suceava, 2009, pp. 328 *et seq*. (*trad. noastră*).

utilizată doar la forma interogativă, ca răspuns atunci cînd cineva pretinde că nu a înţeles ceea ce i s-a spus sau i s-a cerut.

Claritatea şi proprietatea exprimării se exprimă prin expresiile sp. *decirlo con todas las letras* sau *decirlo con puntos y comas*. În această categorie generală putem cita şi expresia sp. *decirlo de cabo a rabo*, cu sensul de „a vorbi deschis, a spune tot adevărul”. Echivalentul românesc pentru sensul de „a spune adevărul” este expresia *a spune drept*, care, în funcţie de context, poate prezenta şi o componentă emoţională, prin sensul secundar „a mărturisi”.

2. Expresii cu sensul „a vorbi neclar”

Prolixitatea, incoerenţa sau lipsa de proprietate în exprimare sînt sancţionate de o serie de frazeologisme proprii fiecărei limbi. În general, construcţiile din această categorie sînt expresii idiomatice, iar traducerea lor în alte limbi se poate face doar prin echivalarea semantică relativă. Puţinele excepţii le constituie unele îmbinări relativ stabile de cuvinte, dar în care termenii îşi păstrează sensul lexical, iar sensul construcţiei este însumarea sensurilor termenilor componenţi. Astfel, construcţiile rom. *a vorbi prostii / a spune tîmpenii* sînt echivalente semantic şi formal cu construcţiile sp. *decir estupideces / idioteces / necedades / tonterías / disparates* sau *hablar babosadas*. Cu acelaşi sens amintim expresia sp. *hablar basura*, unde *basura* înseamnă „gunoi”; din acest motiv, la prima vedere ar putea fi interpretată eronat ca însemnînd „a vorbi murdar” (*cf*. şi engl. *to talk trash = to talk dirty*). Expresia sp. *decir una burrada* (şi cu var. *decir una caballada*) pune o problemă asemănătoare în traducere: dacă în limba română cuvîntul *măgărie* înseamnă mai curînd „obrăznicie, impertinenţă”, expresia spaniolă are acelaşi sens ca cele de mai sus, şi anume „a spune o prostie”.

Atrage atenţia o expresie glumeaţă din limba spaniolă, uşor învechită în prezent: *habló el buey y dijo mu*; această expresie se utilizează atunci cînd cineva păstrează tăcerea o perioadă de timp şi deodată face o afirmaţie stupidă sau o gafă. Evident, această expresie face aluzie la lipsa de inteligenţă a persoanei în chestiune, iar sursa acestei expresii pare să fie o fabulă a poetului madrilen Juan Bautista Arriaza y Superviela (1770-1837)[7].

În cadrul aceluiaşi compartiment semantic putem distinge şi o altă serie de expresii, care au în comun ideea de „a vorbi incoerent şi prolix, eventual a vorbi enormităţi”. Cu acest ultim sens citǎm expresia sp. *hablar adefesios*, „a spune lucruri extravagante, enormităţi”; cuvîntul *adefesio* este un singular reconstruit după *adefesios*, provenit din lat. *ad Ephesĭos*, „către Efesieni”, titlul Epistolei Sfîntului Pavel, ca o aluzie la neajunsurile pe care le-a avut de suferit acesta în timpul predicii[8].

Expresiile rom. *a zice vrute şi nevrute / a spune verzi şi uscate*[9] au sensul de „a vorbi dezlînat sau mult, fără discernămînt”; un sens asemănător îl au expresiile sp. *hablar a tontas y a locas* şi *hablar como un perico* (amer.). Incoerenţa involuntară în exprimare este redată în limba română prin expresiile rom. *a vorbi în dodii* şi *a vorbi fără şir*[10], în timp ce formele *a*

[7] Mónica Aznárez Mauleón, *op. cit.*, p. 74 şi p. 250; „Junto a un negro buey cantaban / un ruiseñor y un canario,/ y en lo gracioso y lo vario/ iguales los dos quedaban. «Decide la cuestión tú», / dijo al buey el ruiseñor./ Y metiéndose a censor / habló el buey y dijo «mu»”.

[8] *** *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, Real Academia Española, Madrid, 2001.

[9] Expresii construite şi cu verbe *non dicendi*: *a înşira, a îndruga* etc.

[10] Cu echivalente construite fără *verba dicendi*, precum rom. *a o lua pe după vişin / pe arătură*, sp. *irse / andarse por los cerros de Úbeda*.

vorbi (într-)aiurea şi *a vorbi în doi peri* presupun, în general, o incoerenţă sau ambiguitate intenţionată[11].

Vorbirea lipsită de finalitate practică, în care nu se comunică nimic, este sancţionată prin expresii precum rom. *a vorbi ca să n-adoarmă / ca să nu tacă*, asemănătoare ca sens cu sp. *decir por decir / hablar por hablar / hablar sin ton ni son / hablar a humo de pajas*; aceste expresii au sensul de „a vorbi fără a comunica nimic".

În limba spaniolă există cîteva expresii cu sensul „a vorbi despre lucruri irelevante, a purta discuţii inutile", precum: sp. *hablar del / de la mar y de los (sus) peces, hablar de pájaros y flores* sau *hablar de bueyes perdidos* (amer.). Cu un sens asemănător, cel de „a discuta despre chestiuni absurde, lipsite de sens practic", citǎm expresia sp. *hablar / discutir del sexo de los ángeles*, care trimite la disputele religioase ce au precedat Marea Schismă (sp. *discusiones bizantinas*).

3. Expresii cu sensul „a vorbi exagerat de mult"

Deşi utilizarea limbajului articulat conferă omului statutul de fiinţă superioară, vorbirea în exces este sancţionată prin numeroase expresii şi proverbe, căci rolul comunicării lingvistice este acela de a transmite informaţii conform principiului economiei, adică a spune multe în cuvinte puţine.

Un număr mare de expresii din această categorie sînt construite sub formă de comparaţii de egalitate: rom. *a vorbi ca o meliţă / moară (hodorogită / stricată / neferecată) / morişcă*, sp. *hablar como una lora / un loro / papagayo / una cotorra / chicharra / tarabilla (descompuesta) / un descosido*. Unele expresii ce redau sensul de „a vorbi în exces" au forma unor comparative de superioritate: sp. *hablas más que siete / más que un sacamuelas*. În limba spaniolă există pentru acest sens unele construcţii metonimice foarte expresive: sp. *hablar (hasta) por los codos / por el cuello de la camisa*.

Uneori, la excesul de vorbe se adaugă rapiditatea cu care acestea sînt emise. Expresiile care exprimă simultan cele două sensuri sînt metafore care fac aluzie la fluxul verbal, asemănat cu un fluid care curge: sp. *hablar a chorros / hablar a chorretadas*, „a vorbi mult şi repede".

4. Expresii cu sensul „a insulta"

Expresiile pe care le-am grupat în acestă categorie alcătuiesc, în realitate, un inventar lexical destul de neomogen, pentru că ele vizează atît insultele propriu-zise, adresate unui interlocutor real, cît şi vorbirea pe un ton nepotrivit, jignitor sau utilizarea de cuvinte vulgare.

În primul rînd, o serie de expresii vizează insultele propriu-zise, eventual însoţite de ameninţări[12] la adresa unui destinatar anume. Construcţia rom. *a-i zice cuiva vreo două* are sensul de „a certa, a mustra, a dojeni", în timp ce variantele rom. *a-i zice cuiva ceva de dulce* şi sp. *decir una fresca / cuatro (dos, tres) frescas* presupun şi insulte sau cuvinte injurioase. Expresia sp. *decir pestes*[13] se utilizează cu sensurile „a profera injurii" sau „a pronunţa cuvinte vulgare". O serie de comparaţii cu formă fixă se actualizează cu un sens asemănător,

[11] A se vedea şi *infra, Expresii cu sensul „a minţi"*.

[12] Alături de expresiile analizate în text, există şi construcţii cu alte verbe ale zicerii (ex. *a profera ameninţări / blesteme / insulte*).

[13] Apare frecvent într-o variantă fără verb *dicendi*, şi anume *echar pestes*.

mai ales atunci cînd limbajul vulgar constituie o obişnuinţă a individului respectiv: sp. *hablar como una verdulera* / *un carretillero / carretero* „a injura ca un birjar".

Referindu-se tot la o exprimare vulgară, expresia sp. *hablar en plata*, semnifică „a utiliza cuvinte licenţioase atunci cînd se consideră oportun acest lucru". Cu un sens similar, expresia sp. *hablando mal y pronto* apare între scurte pauze în exprimarea orală şi vizează anaforic sau cataforic o expresie vulgară sau obscenă din discurs, considerată necesară sau justificată pentru emfatizarea unui aspect sau pentru a spori expresivitatea contextului[14].

În sfîrşit, construcţiile sp. *decirlo / hablar sin pelos en la lengua* sînt utilizate cu referire la persoanele care folosesc fără nici o reţinere un limbaj frust sau vulgar.

5. Expresii cu sensul „a minţi"

Eludarea adevărului poate avea diverse grade, mergînd de la a păstra tăcerea asupra unui subiect şi pînă la comunicarea unor informaţii nereale. Limbile română şi spaniolă deţin unele construcţii cu verbe ale zicerii care se referă la vorbirea aluzivă; astfel, expresiile sp. *hablar con segundas* şi *hablar a medias palabras* au sensul de „a vorbi cu dublu înţeles", aşadar sînt oarecum echivalente cu construcţia rom. *a vorbi pe ocolite*; expresia rom. *a vorbi cu tîlc* are sensul de „a vorbi cu subînţeles". Ocultarea parţială a adevărului este redată prin expresiile sp. *decirlo con la boca chica / chiquita / pequeña, hablar de boquilla*, „a vorbi şovăielnic (minţind)", în timp ce expresiile rom. *a vorbi cu jumătate de gură / cu gura altuia* au sensul de „a vorbi evaziv, fără convingere".

Pentru sensul propriu-zis de „a minţi", fără alte informaţii suplimentare, în limba spaniolă există expresia *hablar de la boca para afuera*, care face aluzie la lipsa de sinceritate a celui care nu vorbeşte din străfundul inimii, ci doar din gură. Atunci cînd punctul de interes nu este activitatea în sine, ci rezultatul sau manifestarea ei concretă, se utilizează expresii construite cu verb al zicerii care primeşte un complement direct: rom. *a spune poveşti / gogoşi*[15] */ bazaconii, a spune cîte-n lună şi-n stele*.

Lipsa de fundament pentru o informaţie neverificată este redată prin expresiile sp. *hablar por boca de ganso*, rom. *a vorbi din auzite*, care au sensul de „a reproduce o afirmaţie făcută de terţi, fără o verificare prealabilă, a propaga un zvon".

6. Expresii cu sensul „a tăcea"

Pentru sensul „a păstra tăcerea", în limbile română şi spaniolă există cîteva construcţii în care verbele zicerii apar cu formă negativă sau însoţite de o prepoziţie cu sensul „fără".

O primă categorie o constituie acele construcţii unde complementul de obiect direct este exprimat printr-o onomatopee: rom. *a nu zice nici pîs, a nu spune nici cîrc / mîrc, a nu zice nici bleau*,
sp. *sin decir ni pío, sin decir ni mu*.

În limba spaniolă pot ocupa funcţia obiectului direct unele structuri bimembre rimate, ale căror elemente (sau măcar unul dintre ele) sînt forme „inventate" şi apar doar în aceste expresii: sp. *no / sin decir oxte ni moxte, sin decir tus ni mus*; pentru limba română semnalăm expresia rom. *a nu zice nici cîr, nici mîr*. Simetria bimembră apare şi în alte expresii, în care fie se coordonează două complemente directe (sp. *no decir alguien ni malo ni*

[14] Mónica Aznárez Mauleón, *op. cit.*, pp. 424-425.
[15] Şi cu variante fără *verba dicendi*, de tipul: *a turna, a înşira*.

bueno, no decir un sí ni un no), fie se coordonează două *verba dicendi* cu funcţie de predicat verbal: sp. *ni hablar ni parlar*.

Pentru acelaşi sens, „a păstra tăcerea”, există expresii cu complement intern, de tipul sp. *sin decir / hablar palabra / ni media palabra* sau rom. *a nu zice nici două*, unde complementul intern este neexprimat. În sfîrşit, merită menţionată expresia sp. *sin decir "esta boca es mía"*, care sugerează o tăcere care ascunde ceva suspect (supărare, teamă, vină etc.)

BIBLIOGRAFIE

Dicţionare

*** *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, Real Academia Española, Madrid, 2001

*** *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, ***Editura*** Univers Enciclopedic, Bucureşti, ***1998***

*** *Micul Dicţionar Academic*, vol. I-IV, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001-2003

*** *The Alternative Spanish Dictionary*, The Alternative Dictionaries, www.alternative-dictionaries.net/dictionary/Spanish

*** *Word Magic Translation Software*, http://www.wordmagicsoft.com/dictionary/es-en/

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1990

Neagu, Valeria, Necheş, Gabriela, Şandru-Mehedinţi, Tudora, Albu, Maria Melania, *Dicţionar frazeologic spaniol-român*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2008

Oprea, Ioan, *et alii*., **Noul dicţionar universal al limbii române,** Editura Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2006

Pisot, Rafael, Mahalu, Loreta, Teodorovici, Constantin, *Dicţionar spaniol-român de expresii şi locuţiuni*, Editura Polirom, Iaşi, 2002

Ramos, Alicia, Serradilla Castaño, Ana María, *Diccionario AKAL del español coloquial. 1.492 expresiones y más*, AKAL, Madrid, 2000

Seco, Manuel, Andrés, O., Ramos, G., *Diccionario fraseológico documentado del español actual***. Locuciones y modismos españoles, *Aguilar, Madrid, 2004***

Varela, Fernando, Kubarth, H., *Diccionario fraseologico del español moderno*, Gredos, Madrid, 2004

Bibliografie critică

Aznárez Mauleón, Mónica, *La fraseología metalingüística con verbos de lengua en el* ***Diccionario fraseológico documentado del español actual (2004)***, în Ramón González Ruiz, Manuel Casado Velarde, Miguel Ángel Esparza Torres (eds.), *Discurso, lengua y metalenguaje: balance y perspectivas*, Buske, Hamburg, 2006, pp. 37-48

Aznárez Mauleón, Mónica, *La fraseología metalingüística con verbos de lengua en español actual*, Peter Lang, Frankfurt am Mein, 2006

Bîrcă, Maria, *Posibilităţile de îmbinare ale verbelor zicerii*, în „Limba şi literatura moldovenească”, 1973, nr. 1, pp. 67-72

Cehan, Anca, *On Coherence and the Metalinguistic Function of Conversational Routines*, „Philologica Jassyensia”, An III, Nr. 1, 2007, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iaşi, pp. 117-122

Condrea, Irina, *Traducerea din perspectivă semiotică*, Cartdidact, Chişinău, 2006
Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996
Ene, Daniela, *Conceptul de «echivalenţă» în traducerea îmbinărilor stabile de cuvinte din limbile engleză şi română*, „Philologica Jassyensia", An VI, Nr. 2 (12), 2010, Institutul de Filologie Română „A. Philippide", Iaşi, pp. 199-210
Fiedler, Sabine, *English Phraseology. A Coursebook*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007
Ruíz, Leonor, *Fraseología del español coloquial*, Ariel, Barcelona, 1998
Seiciuc, Lavinia, *El mito del* otro*: las calumnias étnicas en las lenguas románicas*, Colocviul Internaţional „Omul şi mitul. Fiinţa umană şi aventura spiritului întru cunoaştere. Dimensiune mitică şi demitizare", Ediţia a III-a, 7-9 mai 2009, Suceava, Editura Universităţii, Suceava, 2009, pp. 327-336
Zafiu, Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Editura Universităţii, Bucureşti, 2001

ACTANŢII INTERACŢIUNII COMUNICATIVE DIN DEZBATEREA CULTURALĂ TELEVIZUALĂ – IDENTITĂŢI, ROLURI ŞI ATITUDINI

Drd. Lăcrămioara COCÎRLĂ
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Propunând teme care privesc raportul dintre individ şi societate sub forma schimbului de opinii, dezbaterea culturală privilegiază atât transferul informaţional cât şi dimensiunea relaţională. Modul în care se desfășoară schimburile lingvistice, modul în care se construiesc identitățile, rolurile și atitudinile actanților comunicării creează în dezbaterea culturală televizuală un stil interacțional aparte. Astfel, pentru a se construi, identitatea socială impune necesitatea unui proces de recreare, de întărire sau de ocultare prin rolurile și atitudinile discursive adoptate, în timp ce identitatea discursivă, pentru a se construi are nevoie de un cadru deja creat de identitatea socială și cea mediatică.

Cuvinte-cheie: *actant, interacţiune comunicativă, dezbatere culturală televizuală*

I. Argument

Dezbaterea televizuală se prezintă telespectatorului ca un produs finit în care se suprapun și se combină mai multe materiale semiotice, relativ autonome în semnificațiile pe care le degajă, cu strategii discursive multiple și limitate de constrângerile contractului mediatic dominant. Modul în care se desfășoară schimburile lingvistice, modul în care se construiesc identitățile, rolurile și atitudinile actanților comunicării creează în dezbaterea culturală televizuală un stil interacțional aparte. Existența unor categorii de invitați diferiți prin statutul lor social, dar uniți prin dependența lor la contractul global al emisiunii, se confirmă prin reperarea rolurilor comunicaționale ca indici ai normelor de comportament discursiv.

Studiul nostru își propune o analiză semio-lingvistică a identității, rolurilor și atitudinilor actanților comunicării în dezbaterea culturală televizuală, prin care aceștia produc opinii, validează discursul partenerilor de discuție sau dau explicații despre faptele prezentate. Corpusul de studiu pe care se aplică analiza noastră este alcătuit dintr-un grupaj de emisiuni de dezbateri culturale pe care le-am considerat reprezentative pentru realitatea investigată. Dat fiind interesul nostru față de dimensiunea verbală a produsului televizual, prima etapă pe care am parcurs-o a fost trecerea de la un corpus oral la unul scris prin transcrierea acestor emisiuni. Demersul analitic urmat de noi are la bază raționamente de tip inductiv (prin observarea unui fenomen întâlnit în mai multe emisiuni de dezbatere și generalizarea lui) și analogic-deductiv (plecând de la teorii am construit enunțuri noi reflectate în faptele înregistrate).

II. Identitatea și componentele sale

Noțiunea de *identitate* a făcut obiectul unor numeroase reflecții și cercetări. Astfel, preluând aspecte din filozofia contemporană (din fenomenologie, în special), care a tratat problema identității ca fundament al ființei, P. Charaudeau definește identitatea ca fiind *«ce*

qui permet au sujet de prendre conscience de son existence qui se constitue à travers la prise de conscience de son corps (un être-là dedans l'espace et le temps), de son savoir (ses connaissances sur le monde), de ses jugements (ses croyances), de ses actions (son pouvoir de faire).»[1] Identitatea, aşadar, presupune conştiinţa de sine iar această conştiinţă identitară se naşte odată cu percepţia diferenţei celuilalt, identitatea devenind *«être ce que n'est pas l'autre»*[2] Potrivit acestui principiu, fiecare din partenerii unui schimb este angajat într-un proces reciproc, dar nesimetric, de recunoaştere a celuilalt şi de diferenţiere faţă de acesta, fiecare legitimându-se şi legitimându-l pe celălalt. Din punct de vedere al comunicării verbale, putem spune, amintindu-l pe Benveniste, că nu există *eu* fără *tu,* nici *tu* fără *eu,* deoarece *tu* înseamnă *eu.*

În dezbaterea culturală televizuală, atât moderatorul cât şi invitaţii săi îşi construiesc prin comportamente şi realizări discursive identităţi diferite. Abordând problematica identităţii în discursul televizual, Guy Lochard - specialist în semiologia audiovizualului, propune o analiză bazată pe distincţia a trei tipuri de identităţi: *identitatea socială, identitatea mediatică* şi *identitatea discursivă*[3], tipologie pe care o vom adopta în demersul nostru analitic.

II.1. Identitate socială

Identitatea socială (*«on est ce que l'on dit que vous êtes»*[4]) prezintă particularitatea de a trebui să fie recunoscută de către ceilalţi, ea reprezentând acel ceva care dă dreptul la cuvânt, pe care se bazează această legitimitate care desemnează calitatea pe baza căreia cineva acţionează într-un anume mod. În emisiunile de televiziune, invitaţii unei dezbateri culturale participă la emisiunea de platou în calitatea lor de scriitori (Doina Uricariu, Andrei Pleşu, etc), actori, regizori (Cristi Puiu), pictori, etc. Mecanismul prin care ei sunt legitimaţi este un mecanism de recunoaştere a acestor personalităţi de către opinia publică, în numele unei valori unanim recunoscute.

Putem vorbi, aici, şi de o altă legitimitate atribuită prin simpla recunoaştere din partea membrilor unei comunităţi a valorii unuia dintre ei. Este legitimitatea pe care o dă atribuirea unui premiu sau a unui titlu onorific (de exemplu, premiile obţinute de invitatul emisiunii *Garantat 100% ,* regizorul Cristi Puiu: *Ursul de Aur* la Berlin şi premiul *Un Certain* Regard de la Festivalul de Film de la Cannes), apartenenţa la o societate savantă (Academia), performanţa sau victoria într-o anumită competiţie dintr-un alt domeniu de activitate: *«C'est que le primé, le médaillé, l'honoré, l'angagé et le temoin sont comme placés sur un piédestal, c'est en eux qu'une communauté peut se regarder et se reconnaître.»*[5]

Identitatea socială este în mare parte determinată de situaţia de comunicare în cursul căreia această identitate socială poate fi reconstruită, mascată sau deplasată. Charaudeau preferă s-o numească *identitate psiho-socială* (deoarece poartă amprenta trăsăturilor psihologice), recunoscută în numele unui *savoir* creat prin instituţionalizare şi a unui *savoir-*

[1] P. Charaudeau 2009, «Identités sociales et discursives du sujet parlant. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière», in *Identités sociales et discursives du sujet parlant* (sous la direction de P. Charaudeau), L'Harmattan, Paris, p.15.
[2] Ibidem, p. 15.
[3] Guy Lochard, 2009, Identités sociales, médiatiques et discursives à la télévision in Patrick (coord.), Identités sociales et discursives du sujet parlant, L'Harmattan, Paris, pp. 133-143.
[4] P. Charaudeau 2009, op.cit., pp.18-19.
[5] ibidem., p. 20.

faire creat de performanța individului *expert* care accede la o poziție de putere recunoscută sau de martor care a trăit un anume eveniment.

I. 2. Identitate mediatică

Spre deosebire de identitatea socială ale cărei dimensiuni sunt importante și ratificate în spațiul televizual, identitatea mediatică este determinată în întregime de programul emisiunii care reprezintă un loc de impunere de roluri și statusuri; acest tip de identitate poate fi determinat în funcție de doi parametri:

a) statutul mediatic

Acesta se referă la locurile acordate în emisiune atât moderatorului, cât și invitaților acestuia. Astfel, moderatorul unei emisiuni de dezbatere culturală poate să își asume funcția de maestru de ceremonii așa cum se prezintă moderatorul Eugenia Vodă în emisiunea *Profesioniștii* sau moderatorul Horia Roman Patapievici în emisiunea *Înapoi la argument*; alteori, acesta doar intervine în secvențe specifice, ca de exemplu, moderatorul Cătălin Ștefănescu în emisiunea *Garantat 100%*. Invitații, la rândul lor, pot accede la statutul de experți într-un anumit domeniu (cazul artistului fotograf Eugen Ciocan în emisiunea *Nocturne*), de autori (regizorul Cristi Puiu, pictorul Ștefan Câlția în emisiunea *Garantat 100%*) sau comentator (Andrei Pleșu în emisiunile *Înapoi la argument* și *Profesioniștii*, Sânziana Pop în emisiunea *Profesioniștii*).

b) rolul comunicațional se reflectă în activitățile comunicaționale pe care trebuie să și le asume fiecare individ pe scena vorbirii. Moderatorul este constrâns în funcție de statutul său să își asume rolul de informator (Cătălin Ștefănescu în emisiunea *Garantat 100%*) sau cel care intervievează (Eugenia Vodă în emisiunea *Profesioniștii*).

I.3. *Atitudini* în construirea *identității discursive*

Identitatea discursivă (*«on est ce que l'on prétend être»*[6]) prezintă această particularitate de a fi construită de către subiectul vorbitor răspunzând la întrebarea: *Eu sunt aici pentru a vorbi. În ce fel?*, de unde ea ar corespunde unei duble mize de credibilitate și de captare.

Miza de credibilitate se bazează pe nevoia locutorului de a fi crezut, fie în raport cu ceea ce spune, fie în raport cu ceea ce gândește în mod real. Actantul comunicator trebuie așadar să-și apere imaginea despre el însuși (*ethosul*) care antrenează răspunsul la întrebarea: *Cum pot fi luat în serios?*, iar de aici decurg mai multe *atitudini discursive*[7]:

a)de angajare – care îl conduce pe subiect să opteze (mai mult sau mai puțin conștient) pentru luarea unei poziții în alegerea argumentelor sau a cuvintelor. Aici adevărul se confundă cu forța de convingere a celui care vorbește și care trebuie să-l influențeze pe interlocutor:

> *„S.P.: −Da…Mi-am dat seama că, la fel ca și mine, cititorii și publicul consumator de mass-media din România, ăăă…speriat de lipsa orizontului material, mai ales, și care are nevoie să fie dus spre ziua de mâine cu blândețe, încurajat. Deci eu cred că dacă ceva s-a comunicat, s-a comunicat prin acest drag de cel care te citește; dorința să vezi că-i mai bine; încercarea de a-i spune cuvinte care să-l ajute să depășească*

[6] Ibidem, p. 19.
[7] Cf. Ibidem, pp. 21-22.

disperarea în care se află.”

(emisiunea *Profesioniștii*, invitat directorul revistei *Formula As*, Sânziana Pop)

b)demonstrativă – atitudine prin care sunt impuse celuilalt argumente, un anumit mod de gândire pe care acesta ar trebui să le accepte fără discuție:

„Ș. C.: −[...]. Dacă mergeam în pădure, sau cu tata pe munte, într-o călătorie, la sfârșit…ziceam: «−Păi să lăsăm ceva, că poate trece ursul pe-aici». Și noi știam cui lăsăm. Lăsam o bucată de slănină, o jumătate de pâine, pentru că ei erau aproape, te vedeau din tufiș. Cine erau ei? Când mă uit în fața mea: tineri. Rezistența din Țara Făgărașului au fost premianții a două licee: au fost niște copii, care, de fapt, au fugit în munți pentru că n-au suportat ideea că lumea poate fi barbară, tâmpă și idioată. Erau copii școliți și educați într-un anumit spirit. ”

(emisiunea Garantat 100 %, invitat pictorul Ștefan Câlția)

c)de distanțare – conduce subiectul la adoptarea unei atitudini reci și controlate a specialistului care raționează și analizează fără pasiune, așa cum ar face-o un expert, fie că e pentru a explica cauzele unui fapt, a comenta rezultatele unui studiu sau a demonstra o teză:

„A. P.−...unor centre care nu sânt în interiorul lor. Oameni fără centru. Şi care sânt afiliaţi unor centre externe. Şi există un al doilea caz patologic, de oameni care au multe centre. Care au nenumărate multe centre în interiorul lor şi care se dizolvă în această...în acest ţesut de centre care până la urmă se anulează reciproc.”

(emisiunea *Înapoi la argument*, invitat Andrei Pleșu)

Întrucât în debaterile culturale televizuale locutorul nu se află față de interlocutor într-o relație de autoritate, procesul de captare a interlocutorului devine mai pregnant. Miza captării se bazează pe necesitatea ca partenerul schimbului comunicativ să împărtășească aceleași idei, opinii, deci să se găsească într-o poziție de *a trebui să creadă.* Pentru a persuada sau a seduce, invitatul emisiunii poate avea mai multe *atitudini discursive*, printre care:

a) *atitudinea polemică* – subiectul încearcă să-și imagineze obiecțiile posibile pe care celălalt le-ar putea face și își combate adversarul impunându-și ideile sau chiar persoana sa.

„A P.:−Domeniul...aicea sântem noi mai puţin...Ştii ce avem? E şi o chestie de modă: în lumea de azi, dacă invoci India, eşti mai plauzibil. Dacă vorbeşti despre metoda de rugăciune şi dă aşezat pă scaun pă care o dă Grigore Isinaitul...

H. R. P.:−....se cheamă că eşti bigot...

A P.:−...eşti fundamentalist. Aşa, dacă spui dă yoga, dă nu ştiu ce...lumea zice: «Da, Dom'le!, sântem şi toleranţi, cu alte spaţii de cultură, celălalt, diversitatea... alteritate...» Dacă începi cu popii noştri din Răsărit, ăăă...devii suspect.[...]”

(emisiunea *Înapoi la argument*, invitat Andrei Pleșu)

b) *atitudinea de seducție* – prin care propune interlocutorului un imaginar în care interlocutorul ar putea fi eroul beneficiar (o povestire în care personajele pot juca rolul de suport de identificare):

> *„E. C.: − Foarte pe scurt este că se intră prin niște proceduri de demachiere, ca să zic așa, de ăă... eliminare a penumbrelor cotidiene, ca să zic așa, deci o sedare a gândurilor, am spus deja, intrăm într-o mică conversație în care eu încerc să-mi cunosc puțin subiectul, nu faci nici un portret fără să nu simți un pic portretul interior, ca să zic așa, și se intră într-un ceremonial de aranjare care ăă...cum spuneam, îl liniștește pe om și are darul...[...]"*
>
> (emisiunea *Nocturne*, invitat artistul fotograf Eugen Ciocan)

c) *atitudinea de dramatizare* – este atitudinea adoptată de actantul care descrie fapte referitoare la dramele vieții:

> *S.P.:„ − Au murit amândoi. Vreau să vă spun că a fost pentru noi...pentru sora mea și pentru mine, a fost aproape ca un blestem. A fost groaznic. Groaznic să nu poți să fii cu ei la un loc, tot timpul să-ți fie dor de unul și celălalt. A fost cumplit."*
>
> (emisiunea *Profesioniștii*, invitat directorul revistei *Formula As*, Sânziana Pop)

Identitatea discursivă se construiește cu ajutorul modurilor de luare de cuvânt, a organizării enunțiative a discursului, a mânuirii imaginarului socio-discursiv. Ținând cont de datele *identității sociale* şi ale *identității mediatice*, *identitatea discursivă* rezultă din libera alegere a subiectului. Astfel, putem constata că, uneori, identitatea discursivă reactivează identitatea socială, lipindu-se de aceasta pentru a forma o identitate unică:

> „C.P.: –...Ştiu că par antipatic, dar *I can't halped*. Ştii?
>
> *C.Ş.: –O.K. Cum e pe val?*
>
> *C.P.: –Păi, nu ştiu. Chestia asta cu valul, te-am auzit din culise, şi nu ştiu dacă sunt chiar pe val, ăă...în primul rând că sunt destul de prost la...la...contabilitate, la contabilizări. Ştii, când eşti pe val trebuie să ţi contabilizezi şi să contabilizezi just succesul. Nu prea-mi dau seama de el, toată lumea spune că fac fiţe, că...ăă...fac figuri, nu ştiu ce..."*
>
> (emisiunea *Garantat 100 %*, invitat regizorul Cristi Puiu)

Alteori, identitatea discursivă se diferențiază de identitatea socială, formând o identitate dublă de *a fi* și de *a zice: „Eu nu sunt ceea ce zic"*:

> *„E.V.: – Am uitat să amintesc la „risipiri" Colegiul Noua Europă, nu? ați construit o şcoală şi... comisia de studiere a dosarelor, ceva de genul ăsta...*
>
> *A.P.: – Asta ar fi ultima greşeală, să spunem, în care am consimţit, în care am consimţit să cad şi e o risipire, este o investiție de timp, de energie şi dă...dă... sensibilitate nervoasă, pe care nu cred că am făcut bine s-o asum."*

(emisiunea *Profesioniştii*, invitat Andrei Pleşu)

În această situație, observăm că în discursul actanților *a zice* maschează *a fi* (minciună, ironie, provocare) sau *a zice* dezvăluie un *a fi* care se contrazice.

Jocul dintre *identitatea socială, identitatea mediatică* și *identitatea discursivă*, influența care decurge din acesta nu pot fi considerate în afara situației de comunicare. Situația de comunicare determină, în avans, identitatea socială a partenerilor de schimb verbal și, într-o anumită măsură, le trasează „instrucțiuni" pentru modul de comportament discursiv. Din această perspectivă, considerăm că în emisiunile de dezbatere culturală raportul dintre identitatea socială, identitatea mediatică și identitatea discursivă trebuie perceput ca un proces fluid și reversibil.

II. Roluri şi atitudini în dezbaterea culturală televizuală

În dezbaterea culturală televizuală se poate constata existența a trei roluri dominante în comportamentele actanților comunicării, roluri reprezentate prin: *aserțiunea de opinie, validarea* și *aserțiunea explicativă.*

II.1. Rolurile Moderatorului:

a) Prezentator - informator

Acest rol nu poate fi deținut decât de moderator, rolul său dominant fiind acela de *releu informativ* și *explicativ* între invitatul său și telespectatori:

> *„E.V.: – Bine v-am găsit, stimaţi telespectatori! Am invitat în studio o figură de prim-plan a culturii româneşti contemporane: Andrei Pleşu. Stimate domnule Andrei Pleşu, m-am gândit să vă prezint ca un profesionist al...înţelepciunii."*
>
> (emisiunea *Profesioniştii,* invitat eseistul Andrei Pleșu)

b) Aserțiunea de opinie este un rol comun pentru toți actanții dezbaterii și al doilea ca importanță pentru moderator. Analiza discursivă în context poate determina căror strategii de comportament corespunde acest rol cheie: exprimarea unei subiectivități a moderatorului, un mod de a-și atenua și relativiza discursul, indicele unei participări afective la ceea ce spune, etc:

> *„M. C.: − Ăăă...această situare în imediata...în imediata apropiere a kitch-ului şi după aceea în...brusc într-un urât iremediabil...iremediabil...mi se pare că îmi pune mie, personal, foarte multe întrebări, asupra a ceea ce se cheamă frumos. Frumosul are atâtea cărţi, care îl...definesc, care îl studiază, dar este frumosul pe care fiecare îl consideră aşa. Am fost de curând în Maramureş şi...ceea ce pentru mine înseamnă frumos şi pentru din ce în ce mai puţini oameni din Maramureş, casele ţărăneşti cu şindrilă, cu lemn, casele acelea reper pentru noi, sânt îndepărtate de maramureşeni şi în locul lor apar..."*
>
> (emisiunea *Nocturne*, invitat artistul fotograf Eugen Ciocan)

c) Validarea reprezintă rolul care ilustrează aspectul consensual al funcției de moderator și implică funcția de recunoaștere a acestuia. În același timp, prin acest rol, moderatorul se situează în poziția de receptor principal: formulările invitaților sunt îndreptate spre moderator, căruia i se cere acordul într-o relație duală:

> *„D.U.: − [...]și cred că Botta nu m-ar fi ajutat să-l cunosc mai mult, dacă l-aș fi întâlnit. Sau nu eram pregătită...*
> *M.C.: − Da, și oglinzile în care se reflecta el și în poezie și în realitate, puteau să fie destul de înșelătoare. Să te întorcă...”*
> (emisiunea *Nocturne*, invitat poeta Doina Uricariu)

Interesant este modul de realizare al *cererii de validare*, adică tehnica de interogare clasică în situația de interviu și privilegiată în raport cu *întrebările factuale*. Această cerere de validare se caracterizează prin faptul că exclude morfemele de interogare și este mai rigidă deoarece include în enunțul său conținutul care trebuie validat prin răspunsul așteptat.

> *„M. C.: − Tu propui...cu foto-cabinetul un tip de meserie, să spunem, nu doar o lume pe...pe care o...ăăă...reconstruieşti până în cele mai mici detalii. Propui...ăăă...un tip de meserie aşa cum exista...el pe vremuri, în orice oraş european şi nu numai; ăăă...şi un tip de...atitudine şi de ceremonial, care să reintre în...ăăă...chiar şi în filozofia subconştientului nostru. O nevoie de care...*
> *E. C.: − Da, în circuitul firesc...al unui oraş...*
> (emisiunea *Nocturne*, invitat artistul fotograf Eugen Ciocan)

II.2. Rolurile Invitaților

a) Aserțiunea de opinie este un rol generic pentru toți invitații. Este în același timp un rol dominant prin excelență.

> *„Ș.C.: − Învățământul românesc din 1949, nu era cel mai bun învățământ din lume. Dar în 1949, cadrul în care să se desfășoare învățământul românesc, era cel mai bun din Europa sau printre cele mai bune sau la același nivel.”*
> (emisiunea Garantat 100 %, invitat pictorul Ștefan Câlția)

b) Aserțiunea de validare se manifestă ca indice al rolului prin care invitații pun în scenă un consens prin schimburile lingvistice cu moderatorul. În dezbaterea culturală, mărcile acordului sunt foarte numeroase ceea ce o deosebește net de dezbaterile politice, în care dezacordul este exprimat la cote maxime:

> *„H.P.: Sunt două situații: distingem situația în care societatea fiind anormală joci după un program de impuse...*
> *A.P.: Da.*

H.P.: ...şi unul în care societatea fiind normală ai libertatea să-ţi alegi tu programul
A.P.: Da şi eşti un agitat care...în...
H.P.: Da, dar problema nu e similară?
A.P.: Da."

(emisiunea *Înapoi la argument*, invitat Andrei Pleșu)

c) *Aserțiunea explicativă* reprezintă rolul specific invitaților prin care aceștia sunt solicitați să explice și să povestească despre activitatea lor , să se justifice în context argumentativ. Prin acest rol se manifestă intenția pedagogică explicativă a unui profesor specialist în fața unui public neavizat, corespunzătoare statului său social:

„A.P.: –Era un amestec dă dramă şi dă curiozitate...dă...dă excitaţie faţă de ce urmează. Dramă, pentru că părinţii mei au hotărât să mă trimeată la Bucureşti întrucât taică-meu a fost trimis într-un sat, după Pârscov, unde nu mai era nici lumină electrică, nici şcoală, nu mai era nimic, erau încă lupte cu chiaburii pentru colectivizare şi acolo pur şi simplu nu a putut să mă ia. Iar eu am fost trimis la nişte rude din Bucureşti. Eu de la 9 ani am trăit fără părinţii mei, crescut de mătuşi şi unchi. Asta dă oricărui copil o...un mic cearcăn dă...dă melancolie."

(emisiunea *Profesioniștii*, invitat Andrei Pleșu)

Toate aceste trei *roluri* prezentate mai sus sunt *dominante*, dar alături de ele am întâlnit și manifestarea unor *roluri particulare* reprezentate prin*:*

a) Răspunsurile explicative ce au legătură cu statutul de martor al invitatului; atunci când moderatorul i-o cere, acesta explică prezentându-și mărturiile individuale asupra diferitelor evenimente:

„E.V.:− Modelul în gazetărie al tatei, care era?
S.P.:−Era presa ardeleană. Tata venise de la Cluj...Presa ardeleană era o tradiție fabuloasă! Agârbiceanu a fost un mare sculptor de ziare. Era presa obiectivă, presa în care trebuia să vii, cum fac nemții astăzi: fapte, fapte, fapte."

(emisiunea *Profesioniștii*, invitat directorul revistei *Formula As*, Sânziana Pop)

b) Declarațiile de principiu reprezintă un rol specific caracterizat prin aceea că invitatul are tendința de a produce un discurs general sub forma unor maxime sau declarații de principiu exprimându-și poziția asupra unor fapte:

„A.P.:−În momentele proaste ale unei ţări, foarte mulţi cetăţeni ai ei sunt constrânşi la figuri impuse. O ţară normală e o ţară în care tu îţi decizi ritmurile. O ţară prost grădinărită, aflată într-un moment prost al istoriei ei e o ţară care îşi omogenizează cetăţenii punându-i în

ritmuri care îi sunt străine sau care apar ca nişte ritmuri impuse, erodante."

(emisiunea *Înapoi la argument*, invitat Andrei Pleşu)

Dacă analizăm rolurile comune pe ansamblul partenerilor putem obține o descriere a normelor de comportament impuse de contractul de comunicare al emisiunii. Această suprapunere a comportamentelor discursive în *roluri dominante/roluri particulare* dau forță ritualului emisiunii.

III. Concluzii

În dezbaterea culturală televizuală, atât moderatorul cât și invitații săi își construiesc prin comportamente și realizări discursive *identități* diferite. Analiza din perspectiva statutului mediatic sau a rolului comunicațional ne-a condus la ideea că între *identitatea socială* și *identitatea mediatică* există evidente corelații, dar nu există o determinare absolută a *identității mediatice* de către *identitatea socială*. Pentru a se construi, *identitatea socială* impune necesitatea unui proces de recreare, de întărire sau de ocultare prin comportamentul discursiv, în timp ce *identitatea discursivă,* pentru a se construi are nevoie de un cadru oferit de *identitatea socială*. Alături de acestea, *identitatea mediatică* se manifestă din perspectiva rolurilor și statusurilor impuse de programul de televiziune.

Ceea ce am remarcat în toate emisiunile de dezbatere culturală este absența oricărei atitudini de neutralitate, acea atitudine care îl determină pe locutor să șteargă din discursul său orice urmă de judecată a unei evaluări personale, fiind vorba despre atitudinea martorului care povestește ce a văzut, auzit sau trăit; în discursul mediatic, miza de credibilitate se traduce printr-un discurs de autentificare a faptelor.

Studiul în context al diferitelor strategii discursive impuse de un anumit rol ne-a dezvăluit diferențe în manifestarea și interpretarea rolurilor de către cele două categorii de actanți ai comunicării. Astfel, există două roluri comune moderatorilor și invitaților reprezentate prin *aserțiunea de opinie* și *validare*. Prin *aserțiunea de opinie* actanții își exprimă propria părere cu privire la o anumită activitate, o anumită perioadă istorică pe care au trăit-o, etc., exprimarea opiniei fiind marcată de un puternic grad de subiectivitate. Referitor la rolul manifestat prin *validare*, spre deosebire de dezbaterile politice, în care dezacordul este exprimat la cote maxime, în dezbaterile culturale polemica nu este prezentă, motiv pentru care mărcile acordului sunt foarte numeroase. Emisiunile de dezbatere culturală realizează pentru telespectator punerea în scenă a unui consens localizat în schimburile *întrebare-răspuns*.

Alături de aceste două roluri comune, moderatorilor le corespunde rolul generic de *prezentator-informator,* impus de dispozitivul emisiunii de dezbatere iar invitaților le corespunde rolul reprezentat de *aserțiunea explicativă* prin care aceștia povestesc despre activitatea lor, explică sau justifică propriile afirmații.

Analiza *rolurilor* comunicaționale și a *atitudinilor* discursive asociate ne permit definirea tipului de activitate comunicațională a fiecărui participant. Felul în care își realizează fiecare rolul comunicațional îl legitimează în raport cu contractul de schimb și strategiile discursive pe care le adoptă în cursul emisiunii de dezbatere.

Recurențele acestor roluri ne permit să identificăm diferite *profiluri comunicaționale* specifice locutorilor. Rolul cel mai pregnant al fiecăruia dintre locutori ne poate facilita caracterizarea generală a locutorului în discuție, care se explică prin statutul sau universul său de cunoaștere, prin modul său propriu de a comunica.

BIBLIOGRAFIE

BENVENISTE, Emile, 1966 – *Problèmes de linguistique générale,* Gallimard, Paris.

CHARAUDEAU, Patrick (coord.), 2009, *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, L'Harmattan, Paris.

CHARAUDEAU, Patrick, 2005 – *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Ed. De Boeck, Bruxelles.

CHARAUDEAU, Patrick, (coord.), 1991, *La télévision. Les débats culturels «Apostrophes»***,** Didier, Paris.

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (coord.), 2002 – *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.

COURTÈS, Joseph, 2005, *La sémiotique du langage,* Armand Colin, Paris.

COURTES, Joseph, 1998, *L'énonciation comme acte sémiotique*, Limoges, Pulim.

FONTANILLE, Jacques, 1998, *Sémiotique du discours,* Presses Universitaires de Limoges.

CORPUS DE STUDIU

1) Emisiunea *Garantat 100%* (moderator Cătălin Ştefănescu, invitat regizorul Cristi Puiu);

2) Emisiunea *Garantat 100%* (moderator Cătălin Ştefănescu, invitat pictorul Ștefan Câlția);

3) Emisiunea *Înapoi la argument* (moderator Horia-Roman Patapievici, invitat eseistul Andrei Pleşu);

4) Emisiunea *Nocturne* (moderator Marina Constantinescu, invitat artistul fotograf Eugen Ciocan);

5) Emisiunea *Nocturne* (moderator Marina Constantinescu, invitat poeta Doina Uricariu);

6) Emisiunea *Profesioniștii* (moderator Eugenia Vodă, invitat eseistul Andrei Pleșu);

7) Emisiunea *Profesioniștii* (moderator Eugenia Vodă, invitat Sânziana Pop, director al revistei *Formula AS*).

Codarea actanților: C.Ș. – Cătălin Ștefănescu; C.P. – Cristi Puiu; Ș.C. – Ștefan Câlția; H.-R.P. – Horia-Roman Patapievici; A.P. – Andrei Pleșu; E.V. – Eugenia Vodă; S.P. - Sânziana Pop; M.C. – Marina Constantinescu; D.U. – Doina Uricariu.

INFORMATIVITATEA TEXTUALITĂŢII ÎN DISCURSUL INFORMATIC

Drd. Georgeta COLĂCEL
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

Informativitatea, trăsătură esenţială a textualităţiii, vizează structurarea informaţiei în discurs, raportul dintre ceea ce este cunoscut şi necunoscut, aşteptat şi neaşteptat în text. Caracterul de informativitate este direct proporţional cu numărul posibilităţilor oferite de text: cu cât acestea sunt mai numeroase, cu atât densitatea informaţională este mai mare. Prezenta lucrare analizează modul în care textul informatic reuşeşte să stabilească un echilibru între cele trei niveluri ale informativităţii, informativitatea variind aici între ordinul al doilea, în discursul de popularizare, şi ordinul al treilea, în discursul specializat, discursul didactic fiind unul mixt.

Cuvinte-cheie: *textualitate, informativitate, discurs, informaţie*

Caracterul de *textualitate* este condiţionat de materializarea în text a unor trăsături definitorii, şi anume, *coeziune, coerenţă, intenţionalitate, acceptabilitate*, *informativitate, situaţionalitate* şi *intertextualitate*, cele şapte standarde ale textualităţii, identificate şi delimitate de Robert de Beaugrande şi Wolfgang Dressler în *Introduction to Text Linguistics* (1981). *Informativitatea*, cel de-al cincilea standard, desemnează caracterul informativ al textului, bazat pe numărul informaţiilor introduse de text şi pe gradul de noutate sau previzibilitate a acestora. Conform *teoriei informaţiei,* avansată de Claude Shannon şi Warren Weaver[1], bazată pe noţiunea de *probabilitate statistică*, cu cât este mai mare numărul de alternative posibile oferite de un text la un moment dat, cu atât mai mare va fi valoarea informativă a textului atunci când va fi selectată una dintre alternativele cel mai puţin probabile. Totuşi, numărul informaţiilor noi, imprevizibile, nu ar trebui să fie nici prea mare, căci în această situaţie textul riscă să devină ermetic, dar nici prea mic, densitatea prea redusă a variantelor imprevizibile generând un text banal, care nu îndeamnă la lectură.

Pornind de la o gradaţie a probabilităţilor generale, au fost identificate trei niveluri de informativitate, suficient de cuprinzătoare pentru ca utilizatorii limbii să le distingă în timpul comunicării[2]. *Primul ordin al informativităţii* este totdeauna prezent într-un text, şi încadrează opţiuni obligatorii, atât de bine integrate într-un sistem încât primesc foarte puţină atenţie. Întră aici instrumente gramaticale precum articolul, prepoziţiile, conjuncţiile, care semnalează relaţii şi nu conţinuturi. Acestea au gradul cel mai înalt de probabilitate. *Al doilea ordin al informativităţii* este unul de mijloc, care presupune selectarea variantelor neaşteptate, dar verosimile, prezente în cunoaşterea enciclopedică a fiecărui vorbitor. *Al treilea ordin al informativităţii* conţine variante neobişnuite, care solicită multă atenţie în procesul de interpretare, şi de aceea sunt mult mai provocatoare. Discontinuităţile şi discrepanţele dintre lumea textuală şi cunoaşterea enciclopedică a receptorului sunt rezultatul numărului mare de informaţii noi introduse de text. Receptorul este pus în faţa unei probleme care trebuie

[1] *Apud* De Beaugrande and Dressler, 1981, VII. 2.
[2] De Beaugrande and Dressler, *op. cit.*, VII. 7-13.

rezolvată prin descoperirea semnificaţiilor opţiunilor selectate şi a modului în care acestea se relaţionează cu informaţiile precedente, pentru a restabili continuitatea, care este baza comunicării.

Este foarte important pentru succesul comunicării ca un text să păstreze un echilibru între cele trei niveluri de informativitate, o cantitate prea mică sau prea mare de informaţii noi nefiind indicată. De altfel, maxima *cantităţii* introdusă de Paul Grice[3] cere introducerea unei cantităţi de informaţii care să nu fie mai mare decât este necesar. În textul informatic, informativitatea variază între ordinul al doilea, în discursul de popularizare, şi ordinul al treilea, în discursul specializat. Discursul didactic este unul mixt, putînd fi încadrat în ambele niveluri.

Pentru fiecare secvenţă a discursului, la fel ca şi pentru întregul discurs, trebuie să se indice, atât în structura de suprafaţă, cât şi în cea de adâncime, modul în care fiecare frază se relaţionează cu frazele precedente şi cele următoare, modul în care informaţia conţinută de fiecare enunţ se leagă cu informaţia din celelalte enunţuri şi cunoaşterea pe care ar trebui să o aibă receptorul despre contextul comunicării şi despre lume în general. Ceea ce înseamnă că fiecare punct al discursului ar trebui să conţină cel puţin o informaţie nouă, iar această informaţie nouă ar trebui să se lege de informaţia veche într-un mod corespunzător. Informaţia veche poate fi textuală, introdusă anterior în acelaşi discurs, sau contextuală, derivabilă din cunoaşterea contextului comunicării sau din cunoaşterea enciclopedică a receptorului. Aşadar, informativitatea este strâns legată de coeziune şi coerenţă.

Dintre mijloacele coezive cele mai însemnate care asigură transmiterea şi receptarea informaţiei textului, vom aminti recurenţa, co-referinţa şi pro-formele. *Recurenţa*[4] constă în repetiţia directă a unor cuvinte sau expresii. Elementele repetate pot avea referent identic sau diferit, ceea ce condiţionează activarea unui conţinut conceptual corespunzător. Prin repetarea unor elemente, discursul este mai legat, decurge mai logic şi este uşor de urmărit. Recurenţa este motivată de nevoia de stabilitate şi economie a textului, totuşi, trebuie impusă o limită a frecvenţei cu care repetăm un anumit element. În caz contrar, rezultatul este un text plictisitor, cu un grad redus de informativitate.

Deşi repetiţia unor expresii de suprafaţă cu acelaşi conţinut conceptual şi acelaşi referent este specifică mai ales limbii vorbite, spontane, în textul ştiinţific (informatic, în cazul nostru), în ciuda aridităţii textului, folosirea termenilor de specialitate trebuie să fie constantă, pentru a asigura receptarea şi însuşirea corectă a mesajului. Repetiţia este justificată în acest caz mai ales la nivelul discursului didactic, cu atât mai mult cu cât sinonimia este, în cel mai bun caz, un exerciţiu aproximativ. Precizia discursului ştiinţific este, astfel, realizată prin apelul la repetiţie.

Recurenţa este foarte importantă în marcarea relaţiei dintre informaţia veche şi cea nouă, situaţie în care coeziunea textuală este asigurată prin *tematizare*. Elementul repetat de mai multe ori, imediat sau la distanţă, reprezintă, de regulă, tema secvenţei de discurs. Astfel, tema secvenţei următoare o constituie „datele de intrare”:

(1) Ca utilizatori, nu avem decât să transmitem calculatorului d a t e d e i n t r a r e sau comenzi/instrucţiuni pe care maşina să le prelucreze pentru a obţine rezultatul sau datele de ieşire. Calculatorul prelucrează d a t e l e d e i n t r a r e cu

[3] *Apud* De Beaugrande and Dressler, *op. cit.*, VI.9.
[4] Vezi de Beaugrande & Dressler, *op. cit.*; de Beaugrande, 1980.

ajutorul unui program – listă de instrucţiuni. Pe scurt, omul oferă calculatorului **d a t e d e i n t r a r e ,** îl învaţă ce operaţii trebuie să facă pentru a ajunge la rezultat […]. (*TIC*: 6)[5]

Dacă referinţa este relaţia dintre elementele de expresie şi obiectele, evenimentele sau situaţiile din lumea reală pe care ele le desemnează, *coreferinţa*, în sens larg, presupune folosirea expresiilor alternative într-un text pentru a desemna aceeaşi entitate a lumii textuale. În sens restrâns, formele coreferente sunt acele forme lipsite de înţeles de sine stătător care, pentru a fi interpretate semantico-referenţial, trebuie raportate la elemente apărute anterior în text.

Pentru a putea fi interpretate, formele coreferente direcţionează receptorul în interiorul sau în exteriorul textului. Atunci când referinţa se găseşte în exterior, în contextul comunicării, relaţia dintre coreferent şi referent este una *exoforică*. Când însă interpretarea coreferentului este posibilă în interiorul textului, prin raportarea la un alt element prezent în text, relaţia este una de tip *endoforic* şi are o funcţie definitorie în securizarea informaţiei textului. Raphael Salkie tratează *endofora* ca „referinţă textuală" (TEXT REFERENCE), iar *exofora* ca „referinţă situaţională/contextuală" (SITUATION REFERENCE).[6]

Relaţiile endoforice, la rândul lor, pot fi şi ele de două tipuri: *anaforice*, dacă raportarea se face la un referent antecedent, şi *cataforice*[7], dacă interpretarea elementului se face prin raportare la un referent următor.

(2) În final, monitorul detectează cadrele orfane setând b i t u l *m o n i t o r* din octetul de *Control al accesului*, ori de câte ori trec pe la e l . Dacă un cadru sosit are a c e s t bit setat, înseamnă că ceva este în neregulă […] (*RC*: 277)

În exemplul de mai sus avem de-a face cu două tipuri de anaforă, ambele având ca antecedent expresia „bitul *monitor*". Referinţa la antecedent se realizează mai întâi, în interiorul aceleaşi fraze, prin *anafora pronominală liberă*[8] (prin pronumele personal de persoana a III-a singular „el"), pentru ca în fraza următoare anafora să fie exprimată printr-o *expresie nominală indexată*[9] (prin repetarea nominalului „bit", însoţit de adjectivul demonstrativ „acest", care funcţionează ca *indice anaforic*). Există situaţii în care tipul acesta de expresie are rol *rezumativ*, ea reluând informaţiile conţinute de un întreg enunţ uneori, cum se întâmplă în textul de mai jos unde „în acest caz" sintetizează tot conţinutul informaţional din propoziţia precedentă:

(3) [Un zgomot apărut pe linie poate distruge un cadru în întregime.] Î n a c e s t c a z , programele nivelului legătură de date de pe maşina sursă pot să retransmită cadrul. (*RC*: 28).

Exemplele de cataforă sunt foarte rare în discursul informatic, cazul cel mai frecvent fiind cel al adverbului *astfel*, când introduce algoritmul care trebuie urmat în rezolvarea unei probleme:

(4) Procedura se desfăşoară de obicei a s t f e l :

---

[5] Exemplele vor fi numerotate, între paranteze rotunde, la începutul fiecărui text. Trimiterile ulterioare vor face referire doar la numărul exemplului. Pentru a evidenţia structurile care ne preocupă vom folosi spaţierea, iar în cazul structurilor mai complexe, paranteze pătrate.

[6] Salkie, 1995, p.64. Trad. n. Sublinierea autorului.

[7] Terminologia aparţine lui Halliday & Hasan, *apud* Brown & Yule, 1983, p.192.

[8] Cf. *Gramatica limbii române,* vol. II, *Enunţul*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005, p. 666.

[9] *Ibidem*, p. 671.

1. Periodic, fiecare agent pentru străini difuzează un pachet anunţându-şi existenţa şi adresa […].
2. Calculatorul mobil se înregistrează la agentul pentru străini […].
3. Agentul pentru străini contactează apoi agentul local […]. (*RC*: 341)

În cele mai multe cazuri, procedeele coezive sunt folosite pentru a simplifica suprafaţa textului, iar *proformele* sunt un mijloc foarte eficient de atingere a acestui obiectiv. *Proformele* sunt „cuvinte scurte, economice, lipsite de conţinut propriu, care în structura de suprafaţă a textului pot ţine locul unor expresii autonome, capabile să activeze un conţinut”.[10] Intră în această categorie pronumele personale de persoana a III-a, pronumele reflexive şi reciproce, adjectivele posesive de persoana a III-a, unele pronume demonstrative, pronume nehotărâte, relative, adverbele demonstrative, numeralele, verbul *a face* însoţit de pronumele personal cu formă de acuzativ *o*, unele adjective şi locuţiuni adjectivale şi adverbiale etc.

Cele mai tipice proforme sunt **pronumele**, care sunt utilizate în locul substantivelor sau expresiilor nominale cu care intră în relaţie de coreferinţă. În afară de pronumele personal de persoana a III-a (*supra* (2)), informaţia este redată şi prin folosirea pronumelor demonstrative (*acesta/aceasta, aceştia/acestea*) şi a pronumelor relative care introduc propoziţiile relative cu antecedent:

(5) Procesorul este montat pe **placa de bază** sau **motherboard,** a c e a s t a fiind placa principală din interiorul unui calculator, pe c a r e se montează şi memoria, şi perifericele. (*TIC*: 8)

Aici, pronumele demonstrativ *aceasta* reia antecedentul *placa de bază*/*motherboard*, aflat în imediata sa apropiere. Totodată, semnalează şi o schimbare tematică, elementul iniţial rematic (*motherboard*) fiind adus în poziţie de temă prin proforma *aceasta*, ceea ce atrage după sine şi modificarea funcţiei sintactice în propoziţie. Pentru a desemna acelaşi referent, în acest text se foloseşte şi proforma (*pe*) *care* (pronume relativ), cu rol de element introductiv al propoziţiei relative din care face parte.

Şi adverbele demonstrative (*aici, acolo*; *acum, atunci*) pot funcţiona ca proforme (*anafore adverbiale*), putând avea sensul de „în acest/acel punct al discursului” sau exprimând un conţinut referenţial comunicat într-o secvenţă anterioară a textului. Adverbele *aşa* şi *astfel* sunt proformele cu cea mai complexă utilizare, ele putând avea ca antecedent un circumstanţial de mod sau chiar o întreagă propoziţie. A doua situaţie este extrem de frecventă în textul informatic. De cele mai multe ori *astfel*, mai rar şi *aşa,* face trimitere la conţinutul referenţial evocat de secvenţe întregi de enunţ, cum se întâmplă în exemplul:

(6) [Dacă ne limităm doar la algoritmi de dirijare cu cale unică (single path-routing), aşa cum am făcut pînă acum, există un număr finit de moduri în care putem dirija pachetele de la fiecare sursă către fiecare destinaţie.] A s t f e l , întotdeauna este posibil să scriem un program care să încerce fiecare variantă, una după alta […]. (*RC*: 329)

Un enunţ poate fi compus din elemente probabile sub aspect sintactic, având astfel un grad scăzut de informativitate la nivel coeziv, dar care din punct de vedere conceptual sunt improbabile, ceea ce duce la un grad ridicat de informativitate la nivelul coerenţei. În

[10] de Beaugrande & Dressler, *op. cit.*, IV.21; trad. n.

discursul ştiinţific, în general, şi în cel informatic în special, spre deosebire de discursul literar, interesează mai ales noutatea la nivel conceptual.

(7) Calculele cu valori întregi modelează exact aritmetica întregilor, dar operaţiile de tip real produc rezultate aproximative. Aceste aproximări provin din erorile de rotunjire generate de numărul finit de cifre folosite în reprezentarea valorilor reale. [Tipurile reale care există în limbajul Pascal sunt: Real, Single, Double, Extended, Comp]. (*IGP*: 31)

Ultima frază a secvenţei de mai sus este convenţională prin structura sa sintactică, dar la nivel conceptual este încărcată de informaţii noi (limbajul Pascal, Real, Single, Double, Extended, Comp.) care le continuă şi le completează pe cele actualizate de enunţurile anterioare.

Aşadar, o chestiune esenţială în interpretarea discursului în general şi a celui ştiinţific în particular, o constituie reprezentarea coerentă a referentului. Acest lucru este posibil dacă sensurile atribuite expresiilor discursului şi relaţiile care se stabilesc între ele sunt compatibile cu ceea ce de Beaugrande & Dressler şi van Dijk[11] numesc „cunoaşterea despre lume" (*world knowledge*). Fără un volum consistent de cunoştinţe despre lume, interpretarea discursului este imposibilă. Discursul constă într-o succesiune de propoziţii şi fraze care exprimă o succesiune de afirmaţii (o afirmaţie fiind formată dintr-un predicat şi un număr de argumente). La fel cum propoziţiile şi frazele se succed într-o manieră liniară, structurile semantice de la baza lor (afirmaţiile) au şi ele o organizare ierarhică, putând fi ordonate spaţial, condiţional sau temporal, ceea ce înseamnă că discursul nu este doar un set aleatoriu de propoziţii, ci o succesiune ordonată în conformitate cu anumite restricţii convenţionale care asigură continuitatea sensurilor.

Un principiu care stă la baza coerenţei locale cere ca ordonarea propoziţiilor şi a afirmaţiilor să reflecte ordonarea faptelor de la general la particular, adică în text să apară mai întâi specificarea unei acţiuni sau situaţii mai generale, pentru ca apoi să se facă trecerea la detalii particulare legate de acţiunea sau situaţia în cauză.

Acelaşi principiu al ordonării este valabil şi pentru reprezentarea modului în care sunt percepute informaţiile. De regulă, acestea sunt exprimate pe măsură ce sunt descoperite şi este normal ca acest aspect să se reflecte şi în ordonarea propoziţiilor care poartă informaţiile respective:

(8) Compilatorul realizează şi verificarea sintactică a programului, semnalând erorile detectate. Corectarea erorilor se face prin *editare*, de la tastatură, fiind urmată de o nouă compilare.
(*IPR*: 8)

Ar fi nefiresc ca, mai ales în a doua parte a textului, să se spună „Urmează o nouă compilare după ce corectarea erorilor se face prin editare, de la tastatură", întrucât s-ar întrerupe astfel continuitatea cu sensurile actualizate de expresiile anterioare ale textului, cu alte cuvinte, s-ar diminua coerenţa textuală.

Van Dijk[12] consideră că cele mai evidente constrângeri sunt impuse asupra coerenţei în reprezentarea relaţiilor temporale şi condiţionale care se stabilesc între evenimente şi

[11] Teun A. van Dijk, "Semantic Discourse Analysis", în Teun A. van Dijk (Ed.), *Handbook of Discourse Analysis,* Vol. 2, *Dimensions of Discourse,* Academic Press, London, 1985, pp. 103-136.
[12] *Op. cit.*, p. 109-111.

acţiuni. Condiţiile, fie ele posibile, probabile sau necesare, trebuie menţionate înaintea consecinţelor lor:

(9) Numărul elementelor (n) memorate la un moment dat în tablou nu poate depăşi valoarea maximă *nrmax*. Î n c o n s e c i n ţ ă , tipul variabilei folosite ca indice de adresă trebuie să accepte valori în domeniul [*valoare de referinţă, nrmax*]. (*IPR*: 39)

(10) Î n c a z u l î n c a r e tabloul este ordonat descrescător, analiza se desfăşoară analog. (*IPR*: 57)

Totodată, lingvistul olandez distinge două mari clase de condiţii care stau la baza coerenţei semantice: *coerenţa condiţională,* conform căreia „o succesiune de afirmaţii este coerentă condiţional dacă denotă o succesiune de fapte relaţionate condiţional, cum ar fi cauzele şi consecinţele", şi *coerenţa funcţională*, conform căreia „o succesiune de afirmaţii este coerentă funcţional dacă afirmaţiile respective îndeplinesc ele însele o funcţie semantică definită în termeni de relaţie cu afirmaţii anterioare"[13]. Astfel, o afirmaţie poate funcţiona ca specificare, explicaţie, exemplu, comparaţie, contrast sau generalizare în raport cu afirmaţia anterioară. Aceste două tipuri de coerenţă se pot suprapune într-un anumit grad. Prin urmare, în textele (9) şi (10) avem de-a face cu o coerenţă de tip condiţional, relaţie semnalată nu doar prin modul de ordonarea a afirmaţiilor, ci şi prin prezenţa conectorilor interfrastici *în consecinţă* şi *în cazul în care*.

Van Dijk consideră că „în afara structurii semantice locale, un discurs are şi o structură semantică globală, sau *macrostructură* (Jones, 1977; van Dijk, 1972, 1977, 1980). Astfel, o macrostructură este o reconstrucţie teoretică a unor noţiuni intuitive, cum ar fi „subiectul" sau „tema" unui discurs. Ea explică ce este cel mai relevant, important sau evident în informaţia semantică a discursului ca întreg."[14]

O propoziţie sau expresie reprezintă macrostructura unui text dacă ea este implicată de toate elementele constitutive ale textului respectiv. Macrostructura poate fi implicată direct, prin intermediul titlului, intertitlului, al frazelor cheie sau al rezumatului, şi indirect, prin reprezentarea ierarhică a relaţiilor dintre concepte şi fapte.

Construirea macrostructurii se realizează prin operaţiile de selecţie, simplificare, generalizare şi reconstruirea conţinutului informativ în afirmaţii mai puţine şi în acelaşi timp mai generale şi/sau mai abstracte. În discursul informatic coerenţa globală se bazează pe incluziune hiperonimică, pornindu-se fie de la termenul general la cel particular, fie invers, de la cel particular la cel general. Van Dijk numeşte aceste operaţii care asigură constituirea macrostructurii „macroreguli" (*macrorules*): „Ele sunt reguli de interpretare semantică de gradul al doilea: după interpretarea propoziţiilor şi a perechilor de propoziţii, ele permit o interpretare ulterioară a secvenţelor ca afirmaţii (globale) care caracterizează înţelesul unei secvenţe sau a unui discurs văzut ca întreg."[15]

Macroregulile elimină informaţia relevantă doar la nivelul local, neesenţială pentru înţelegerea textului, selectează şi organizează elemente disparate în clase de obiecte, generalizându-le, şi redau componentele, cauzele şi consecinţele unei acţiuni printr-un concept general. Macroregulile pot compune o structură ierarhică a macrostructurilor,

[13] Van Dijk, *op. cit.*, p.110; trad. n.
[14] *Ibidem*, p. 115; trad. n.
[15] *Ibidem*, p. 116, trad. n.

derivând mai întâi o serie de macrostructuri din secvenţe mai largi ale discursului, cum ar fi capitolele, pentru ca apoi să le folosească pentru identificarea şi formularea unor teme şi mai generale.

Proiecţia cea mai clară a macrostructurii este titlul, care poate reda esenţa conţinutului informaţional al unui manual, tratat sau articol, printr-o formulare adecvată tipului de text (*Tehnologia informaţiei şi a comunicaţiilor*). Macrostructura are ca reflex titlul şi la nivelul mai mic al capitolelor (de exemplu „Calculatoare şi reţele de calculatoare. Noţiuni introductive", „Sistemul de operare Windows", „Comunicarea prin Internet", „Pagini Web. Noţiuni introductive"), în interiorul cărora macrostructura se reflectă în intertitluri (cum ar fi „Structura unui calculator personal", „Funcţiile componentelor hardware", „Reţele de calculatoare", „Securitatea datelor", „Ergonomia muncii", „Aspecte legislative").

După cum se poate observa, în discursul ştiinţific în general, şi în cel informatic în special, distanţa semantică dintre titlu şi text este minimală, titlul fiind explicit, sintetizând cu exactitate conţinutul textului (spre deosebire de cel literar, metaforic). Titlul are rolul de a motiva receptorul în procesul lecturii, având o funcţie cataforică în raport cu desfăşurarea textului, dar una anaforică în raport cu lumea reală. Titlul reprezintă tema textului, iar textul propriu-zis este rema.

Discursul informatic, mai ales în varianta sa didactică, antrenează frecvent macrostructuri triadice, de tipul *problemă – soluţie - concluzie*, cu posibile variaţii: *probleme propuse – soluţiile problemelor* (vezi *IGP)*, iar în cazul aplicaţiilor, *analiza problemei – raţionamentul problemei – reprezentarea algoritmului – verificarea algoritmului* (*IPR*: 33-35) sau *raţionamentul metodei – reprezentarea algoritmului – tabelul de variaţie* (*IPR*: 52) sau *analiza problemei – raţionamentul de rezolvare – reprezentarea algoritmului – analiza eficienţei* (*IPR*: 57-58).

Macrostructura este exprimată mai detaliat de rezumatul unui text. În *RC,* de exemplu, ultima secţiune a fiecărui capitol prezintă rezumatul acestuia. Discursurile care nu pot fi rezumate nu au macrostructură, deci nu sunt coerente la nivel global. Având în vedere faptul că nivelul de cunoaştere, opiniile, atitudinile şi interesele diferă de la un emiţător la altul şi de la un receptor la altul, macrostructurile aceluiaşi text pot varia, întrucât un participant la comunicare poate considera ca fiind relevantă o informaţie care pentru celălalt nu prezintă importanţă majoră pentru înţelegerea discursului. Totuşi, indiferent de variaţii, cea mai mare parte a interpretărilor individuale coincid, garantând astfel comunicarea.

M. Charolles a formulat patru reguli indispensabile instituirii coerenţei locale şi globale, şi anume, regula de repetiţie, regula de progresie, regula de non-contradicţie şi regula de relaţie.[16]

Regula de progresie vizează stabilirea unei relaţii optime între temă (*T*) şi remă (*R*), adică între subiectul şi predicatul propoziţiei. Charolles distinge două ipostaze ale progresiei:

a) *progresia cu temă constantă*, atunci când mai multe fraze succesive au aceeaşi temă (T_1), variind doar informaţiile (remele) care i se ataşează (R_1, R_2, R_3…):

(11) M o t o a r e l e d e c ă u t a r e (T_1) sunt principalele site-uri pe care trebuie să le vizitezi atunci când cauţi o informaţie şi nu ştii exact adresa la care o poţi găsi (R_1) . M o t o a r e l e d e c ă u t a r e (T_1) sunt o categorie foarte

[16] *Apud* Daniela Rovenţa –Frumuşani, *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze,* Editura Tritonic, Bucureşti 2004, p. 93. Autoarea utilizează termenul „metareguli" pentru a descrie regulile lui Charolles.

importantă de site-uri web menite să ajute utilizatorii Internetului; pentru realizarea căutărilor ele utilizează pagini web interactive (R_2).

Motoarele de căutare (T_1) caută în paginile web cuvintele „cheie" (*keywords*) specificate de utilizator şi întorc o listă cu adresele paginilor care conţin cuvintele „cheie" solicitate (R_3). (*TIC*: 127)

b) *tematizarea liniară*, atunci când rema unei fraze (R_1) devine tema frazei următoare (T_2), R_2 devine T_3 şi aşa mai departe:

(12) Când textul programului nu mai conţine nici o eroare, compilatorul (T_1) generează un *fişier obiect* (R_1) cu extensia obj (exemplu: program1.obj). Fişierul obiect (T_2) este executat prin comanda Run (R_2). (*IPR*: 8)

Există însă şi variaţii la cele două tipuri propuse de Charolles. Se pot întâlni situaţii în care cele două tipuri de progresie se îmbină, cum se întâmplă în textul următor:

(13) Cea mai mică unitate de măsură a informaţiei (T_1) este **bit**-ul (R_1). Un bit (T_2) poate memora o valoare 0 sau o valoare 1 (R_2). Biţii (T_2) sunt grupaţi câte 8 şi formează un octet sau byte (R_3). Fiecare octet (T_3) poate fi identificat printr-o adresă unică (R_4). (*TIC*: 8)

Regula de non-contradicţie cere ca un text, cu atât mai mult cel ştiinţific, să nu conţină în structura sa informaţii care să contrazică o secvenţă anterioară sau conţinuturi inferenţiale, bazate pe ce s-a articulat precis în secvenţele anterioare ale textului.

Regula de relaţie are o funcţie pragmatică şi prevede ca faptele evocate de text să fie congruente, mai ales la nivelul discursiv, adică să ţină cont de diferenţierile sociale (în cazul discursului informatic, limbajul standard) şi funcţionale (limbaj tehnico-ştiinţific).

Principiile care guvernează comunicarea se răsfrâng asupra informativităţii care, la rândul său, se calibrează pe competenţele producătorului discursivităţii, vizând aşteptările publicului ţintă. Gradul de informativitate exprimă raportul amintit mai sus în măsura în care textul de popularizare, didactic sau specializat abordează coeziunea şi coerenţa ca mijloace de realizare a comunicării în scop descriptiv, informativ, respectiv, academic.

Bibliografie

De Beaugrande, Robert, *Text, Discourse and Process,* Norwood, N.J., Ablex; Longman, London, 1980, formatată digital în 2004, http://www.beaugrande.com/TDPOpening.htm, 10.05.2008.

de Beaugrande, Robert & Dressler, Wolfgang, *Introduction to Text Linguistics*, Longman, London, 1981, formatată digital în 2002, http://www.beaugrande.com/introduction_to_text_linguistics.htm#Basic%20notions, 08.05.2008

Bell, Roger T., *Teoria şi practica traducerii,* Polirom, Iaşi, 2000

Brown, Gillian, Yule, George, *Discourse Analysis,* Cambridge University Press, 1983

van Dijk, Teun, *Pragmatic Connectives* în „Journal of Pragmatics" 3, North-Holland Publishing Company, 1979, p. 447-456.

van Dijk, Teun, "Semantic Discourse Analysis", în Teun A. van Dijk (Ed.), *Handbook of Discourse Analysis*, Vol. 2, *Dimensions of Discourse,* Academic Press, London, 1985, p.103-136.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Semiotica discursului ştiinţific*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1995
Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze,* Editura Tritonic, Bucureşti 2004
Salkie, Raphael, *Text and Discourse Analysis*, Routledge, London and New York, 1995
xxx, *Gramatica Limbii Române,* Vol. 2, *Enunţul,* Editura Academiei române, Bucureşti, 2005

Abrevieri

IGP = Clara Ionescu, Adina Bălan (coord.), *Informatică pentru grupele de performanţă,* clasa a IX-a, Dacia Educaţional, Cluj-Napoca, 2004
IPR = Mioara Gheorghe (coord.), *Informatică. Profil real.* Manual pentru clasa a X-a, Editura Corint, Bucureşti, 2005
RC = Andrew S. Tanenbaum, *Reţele de calculatoare,* Computer Press AGORA, 1998
TIC = Mioara Gheorghe (coord.), *Tehnologia informaţiei şi a comunicaţiilor*. Manual pentru clasa a IX-a, Editura CORINT, Bucureşti, 2004

EPISTOLĂ ŞI *PANEGIRIC CĂTRE BRÂNCOVEANU*. PROBLEMATICA FILOLOGICĂ

Drd. Silvia CHIOSEA
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

Lucrarea reprezintă o etapă inițială a unui studiu filologic ce vizează două texte aproape necunoscute de la sfîrșitul secolului al XVII-lea (1692), și anume: Epistolă și panegiric greco-român, adresate lui Constantin Brîncoveanu. Textele originale se află la Biblioteca Academiei Române, București, unde sunt înregistrate ca ms. 766. Pentru cercetare, am folosit textele de pe un microfilm, din colecţia N. A. Ursu, iar pentru detalii filologice am consultat și originalele. Autorul acestor manuscrise este Gherasim Palada, patriarhul Alexandriei, iar traducătorul lor este ieromonahul Atanasie de la mănăstirea Agapia. Prin acest studiu filologic intenționez să aduc elucidez unele chestiuni privind autorul textelor, cu ce scop au fost scrise, în ce context au fost închinate lui Brîncoveanu, dacă e manuscris unic, dacă mai există și alte documente semnate de Gherasim și oferite domnitorului român. De asemenea, voi avea în vedere și activitatea călugărului Atanasie în acest domeniu al traducerilor

Cuvinte-cheie: *autor, context, traducere, manuscris*

Am ales pentru această comunicare două texte aproape necunoscute de la sfârșitul secolului al XVII-lea, datate 1692, și anume: *Epistolă* și *Panegiric greco-român*, adresate lui Constantin Brâncoveanu. Avem a face cu două manuscrise inedite, pe care le voi publica integral, cu un studiu filologic, ca teză de doctorat. Aceste documente literare au fost transcrise parţial de către Ghenadie Enăceanu[1] şi Nicolae Iorga[2]. Textele originale se află la Biblioteca Academiei Române, București, unde sunt înregistrate ca ms. 766. Pentru cercetare, am folosit textele de pe un microfilm, din colecţia N. A. Ursu, iar pentru detalii filologice am consultat și originalele.

Autorul manuscriselor

Autorul textului grecesc este Gherasim Paladà sau Palama (cum apare în descrierea lui Enăceaunu), patriarhul Alexandriei. Despre acesta avem câteva informații biografice datorate lui Dimitrie G. Ionescu[3]. Palama, de origine cretană, vine pe scaunul patriarhal la 25 iulie 1688 și rămâne în funcție timp de douăzeci și doi de ani. Patriarhia Alexandriei întreține o legătură destul de puternică cu țările române în timpul său, stabilind relații cu Cantemireștii și cu Constantin Brâncoveanu, la curtea căruia este primit adeseori. În 1692 – anul redactării manuscrisului ce ne interesează –, se afla la București, la mănăstirea domnească Mihai-Vodă. Patriarhul petrece o bună bucată de vreme și în Moldova, la Iași, unde participă la

[1] G. Enăceanu, *Două manuscrise românești din secolul al XVII-lea*, în AARMSL, s. II, t. XII, 1892, p. 163-200.
[2] N. Iorga, *Pilda bunilor domni din trecut față de școala românească*, în AARSI, s. II, t. XXXVII, 1914-1915, p. 175-177.
[3] D. G. Ionescu, *Relațiile Țărilor Române cu Patriarhia de Alexandria*, Imprimeria Națională, București, 1935, p. 26-33.

înmormântarea lui Constantin Cantemir şi la ceremonia înscăunării lui Dimitrie Cantemir. Toate şederile sale în ţările române au fost consemnate de cronicarul muntean, logofătul Radu Greceanu. Având în vedere o serie de scrisori din Alexandria şi de omilii, precum şi un panegiric cu viaţa Sfântului Constantin, care ar fi putut circula în epocă, activitatea lui Gherasim pare a fi exercitat o anume influenţă în viaţa religioasă şi culturală a Ţării Româneşti. Una dintre intenţiile cunoscute ale lui Gherasim a fost aceea de a tipări la Bucureşti o lucrare de retorică (cuprinzând predici şi panegirice), cu sprijinul financiar al lui Constantin Brâncoveanu, dar proiectul nu s-a finalizat, deoarece unul din profesorii şcolii domneşti, Marcu Cipriotul, s-a opus vehement, motivând că „părerile cuprinse în ea sunt greşite şi « και ἐγγίζοοντες τὸ δόγμα τῆς εκκησίας μας»”[4] („şi ating dogma bisericii noastre”). Dintre toate documentele emise de patriarhul Alexandriei, o importanţă majoră o are scrisoare de laudă adresată lui Brân

coveanu, text aflat ca prefaţă a unei cărţi de retorică, („ὁδηγιας βιβλίον Ῥητορηκον”[5]).

Autorul traducerii

În ceea ce îl priveşte pe traducătorul scrisorii şi al panegiricului, avem doar câteva informaţii, acestea găsindu-se în postafaţa *Panegiricului*, unde se prezintă ca „smeritul şi mai micului tuturor, robul şi rugătoriul mării sale, ermonah Athanasie ot Agapia” (Ms. BAR 766, 136^{v}). S-a emis ipoteza că acesta ar fi corydaleean de formaţie şi, aşa cum dovedeşte traducerea şi acel *Elogiu al cuvântului*, un bun cunoscător al limbii greceşti şi româneşti. Despre activitatea sa ca traducător mai apar două indicii: unul furnizat de Ghenadie Enăceanu, care bănuieşte că ieromonahul ar putea fi popa Athanasie, „dascăl moldovenesc care a tradus de pre «elinie» *Albina*”[6], adus în Muntenia de către Mitrofan, episcopul de Huşi, sau chemat de Brâncoveanu. Bazându-ne pe faptul că cele două personaje sunt contemporane, pe identitatea numelor şi a locului de proveniență, se poate presupune că este vorba de una şi aceeaşi persoană. G. Enăceanu crede că Athanasie şi Mitrofan ar fi fost elevi ai Academiei vasiliane din Iaşi. Tereza Sinigalia[7] aduce în discuţie un alt element semnificativ, şi anume faptul că în finalul *Evangheliei greco-române*, apărută la Bucureşti, în 1693, se găseşte o scrisoare către cititori, unde întâlnim numele traducătorului versiunii româneşti, acelaţi „tot mic printre călugări, Atanasie din Moldova”, fapt care confirmă identificarea propusă.

Descrierea manuscriselor

Textele în cauză au fost prezentate mai întâi de Ghenadie Enăceanu, episcopul Râmnicului, în studiul menţionat. Acesta, relata cum, „visitind acum din nou vestmântăria, carele se afla în turnul clopotniţei şi păstra mai ales odoarele şi cărţile ritualului, n-am găsit acum pe urmă decât pulberea secolelor trecute. Dar se vede că în pulbere îi este omului dat a găsi petrele scumpe, şi eu în pulberea vestmântăriei de la Horezu am găsit la 1889 acest manuscris, care este jumătate grecesc şi jumătate românesc, şi care, pe cotorul cărţei, are însemnarea: «134. Carte scrisă «cu mâna grec. şi rom. către Constandin Vod. Brâncoveanu.

[4] *Ibidem*, p. 28

[5] N. Iorga, *Domnii români Vasile Lupu, Şerban Cantacuzino şi Constantin Brâncoveanu în legătură cu patriarhii Alexandriei*, în AARMSI, s. III, t. XIII, 1932, p. 10.

[6] G. Enăceanu, *Două manuscrise româneşti din secolul al XVII-lea*, în AARMSL, s. II, t. XII, 1892p. 198.

[7] T. Sinigalia, *Un manuscrit gréco-roumain enluminé datant de l'époque de Constantin Brâncoveanu* în „Revue roumaine d'histoire de l'art”, série Beaux-Arts, tome XXVI, 1989.

Cart. 1». Această nestimată o aducem Academiei Române, însoțind-o de descrierea ce urmează".

O nouă descriere a manuscrisului a fost realizată de Violeta Barbu. O reproducem pe aceasta: „I. 1692, hârtie groasă, albă, velină, de foarte bună calitate (trei semilune, ancoră); 273 x 202 mm; I. II. Ff (65. 66. 137. albe); 23 rânduri (2^r – 64^v), 25 de rânduri (67^v – 136^r).

II. 2^r – 4^v Epistolă grecească către Constantin Brâncoveanu

5^r – 64^v Gherasim al Alexandriei, Panegiric grecesc adresat Sf. Constantin

67^v – 70^v Traducerea românească a epistolei

71^r – 134^r Traducerea românească a panegiricului

134^v – 136^r Cuvântul traducătorului, Athanasie de la Agapia

III. S: semicursivă, elegantă, cu cerneală neagră, titluri scrise cu aur, inițiale și punctuație cu roșu (ff. 67^v – 136^r).

L: de epocă, piele maron pe scoarțe de lemn, cu bogate ornamentații aurite de factură barocă; colțare cu palmete dispuse în evantai; pe coperta anterioară un medalion romboidal cu marginile dantelate are înscris un al doilea medalion, oval, în care se află Răstignirea; pe coperta a doua, medalionul central închide un ornament vegetal.

P: Gherasim Palada, patriarhul Alexandriei (pecete circulară a patriarhiei de Alexandria reprezentându-l pe Sf. Marcu la f. 4^v); Ghenadie Enăceanu, episcopul Râmnicului (însemnare de posesie și ex-libris).

IV. Miniaturi: la f. 1^r icoana Sfinților Împărați, în guașă și aur (245 x 170 mm)."[8].

De asemenea, beneficiem de alte descrieri pentru manuscrisul BAR 766, una în datorată lui Gabriel Strempel[9] și alta lui G. Popescu-Vâlcea[10].

Conţinutul textelor

În cele ce urmează, voi prezenta succint conținutul textelor. Astfel, scrisoarea începe cu titulatura patriarhului și a destinatarului, caracteristică scrierilor encomiastice: „Gherasim cu mila lui Dumnezeu Papa și Patriarhul Alexandriei și a tot Eghipetului. Prea blândului și prea înălțatului Domnu și ighemon Ioan Constandin Băsărabă Voevodă, carele cu blagocistie oblăduiaşte stăpânirea a toată Țara Românească". Epistola este un elogiu la adresa domnului român, motivând și panegiricul, anume pentru o mai bună cunoaștere a vieții Sfântului Împărat Constantin cel Mare. Tot de aici reiese că Gherasim o cunoaştea pe Maria, doamna lui Constantin Brâncoveanu, pe Bălașa, mama domnului, pe Constantin, fost mare sfetnic, Gheorghie, fost mare spătar, pe unchii lui Brâncoveanu și pe mitropolitul Teodosie. Enăceanu aduce în discuție, pentru a întări autenticitatea documentului, prezența titulaturii, iar, în final, pecetea patriarhiei din Alexandria reprezentându-l pe sfântul evanghelist Marcu.

Partea centrală a panegiricului se constituie într-o serie de laude aduse împăratului Constantin cel Mare, prin descrierea vieții și faptelor lui „preséntés et commentés de la manière spécifique du théologiens orienteaux de l'époque dans lequel on combine les éléments narratifs tirés des sources historiques avec des citations et des maximes des livres sacrés (de

[8] V. Barbu, *Miniatură brâncovenească. Manuscrise ilustrate și ornamentate*, Ed. Meridiane, București, 2000, p. 60-64.
[9] G. *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I, Ed. Științifică și pedagogică, București, 1978, p. 174-175.
[10] G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 113.

préférence de l'Ancient Testament et des Epitres de Paul)"[11]. Aşa cum reiese din descrierea lui Enăceanu, prin acest panegiric Gherasim a dorit să răspândească şi să facă şi mai bine cunoscute faptele împăratului pentru combaterea idolatriei şi ereziilor, campania sa în vederea impunerii dogmelor ortodoxe şi, mai ales, aflarea şi înălţarea Sfintei Cruci.

Existența unui număr apreciabil de scrieri cu caracter encomiastic din secolul al XVII-lea adresate lui Constantin Brâncoveanu face dovada că acesta este domnul cel mai slăvit de către contemporanii săi. Violeta Barbu realizează o scurtă prezentare a discursurilor de laudă închinate lui Brâncoveanu: cel despre împăratul Constantin, tipărit la Snagov în 1697, panegiricul scris de Ioan Comnen (ms. suppl. graec. nr LI al Bibliotecii Naționale din Viena); bineînțeles, autoarea menționează și panegiricul lui Gherasim. Violeta Barbu aduce în discuție faptul că un *topos* precum slăvirea domnului Constantin Brâncoveanu, „prin încadrarea lui în paradigma suveranului creștin și a bazileului bizantin, reprezentată de Sf. Constantin cel Mare"[12], impune în mod automat un raport de reciprocitate și anume: „Instituit la naștere prin mecanismul automat al determinării onomastice, raportul dintre personajul sacru și cel real comportă obligația protecției din partea celui dintâi și cea a comportamentului mimetic din partea celui din urmă"[13]. Encomiul, așa cum apare prezentat în manualele de retorică și, mai ales, în tratatul de retorică cel mai cunoscut al epocii, *Περι ρητορικης τεχνι*, al lui Theofil Corydaleu, se definește prin raportare la retorica lui Aristotel: „este o cuvântare expozitivă (ἐκθετικός) prin care se reliefează frumusețea calităților unei persoane (των πρσον τεν τινι καλλων ἀρης), expunându-se în chip elogios faptele ei (ἔκφερεσθας ἐγκώμιας εον δε προσωπατε και πραγματα)"[14]. Panegiricile sunt texte care au pătruns în literatura românească sub auspiciile Bisericii, iar în limba română, potrivit aprecierii lui Iulian Ştefănescu[15], s-ar găsi trei panegirice care-l preamăresc pe Sfântul Împărat Constantin, și anume: unul este textul în cauză, apoi un altul, fără titlu, *Viața* din *Învățăturile lui Pseudo-Neagoe*, București, 1843 (menționat de D. Russo în *Studii bizantino-române*), și un al treilea, realizat de Ștefan Brâncoveanu: *Cuvânt panegiric la cel întocmai cu apostolii marele Constantin*.

Postfața manuscrisului se dovedește a fi o creație proprie a traducătorului. Athanasie ot Agapia aduce un elogiu Cuvântului, care nu mai este înzestrat cu o încărcătură mistică, caracteristică scrierilor religioase, ci cuvântului ca modalitate de cunoaștere a lumii, acela prin care omul se distinge de celelalte creații ale lui Dumnezeu. Tot aici, Athanasie elogiază atitudinea patriarhului Alexandriei, încercarea sa de a contribui la dezvoltarea culturii românești. Astfel se conturează imaginea lui Gherasim ca un bun predicator, un cleric cult, „adăpat din izvorul cel neputred al învățăturii" (Ms. BAR 766, 135^{v}).

Datarea și localizarea manuscriselor

Având în vedere datarea dată de prezența sigiliului lui Gherasim, se poate susține faptul că manuscrisul grec a fost realizat în 1692, dată susținută, așa cum constată și Enăceanu, de următoarele observații: la această dată mitropolitul Teodosie se afla pe scaunul

[11] T. Sinigalia, *op. cit.*, p. 28.
[12] V. Barbu, *op. cit.*, p. 12.
[13] *Ibidem*, p. 13.
[14] Ms. grec. BAR 453, f. 49^{r}, apud V. Barbu, *Locuri ale memoriei: panegiricele dedicate lui Constantin Brâncoveanu*, în vol. *In honorem Paul Cernovodeanu*, Ed. Kriterion, București, 1998, p. 377.
[15] I. Ștefănescu, *Legende despre Sf. Constantin în literatura română*, în „Revista istorică română", I, 1930, p. 294.

mitropoliei Ungro-Vlahiei (menţiune în scrisoarea lui Gherasim); tot în acest an se finalizează construcţia bisericii mari de la Hurezu, ce poartă hramul sfinţilor împăraţi Constantin şi Elena. De aici, ipoteza că acest panegiric ar fi fost scris pentru citirea lui de către clerici mai ales la hramul bisericii. În schimb, traducerea românească nu mai este datată, dar se poate presupune a fi nu cu mult timp posterioară redactării textului grecesc. Tereza Sinigalia emite ipoteza conform căreia Brâncoveanu ar fi comandat traducerea pentru momentul în care s-a sfinţit biserica, adică după finisarea picturii, încheiată, potrivit inscripţiei din pronaos, la 30 septembrie 1694; ca urmare, sfinţirea oficială se va fi săvârşit curând după completarea ansamblului pictural. Se ştie din cronica lui Greceanu că domnul nu ar mai fi întreprins nicio vizită la Mănăstirea Hurezu până în anul 1697. Astfel, traducerea românească ar putea fi datată în intervalul 1692-1694 sau 1694-1697.

În ceea ce priveşte locul scrierii manuscrisului grecesc, Enăceanu susţine ferm că acesta ar fi fost Alexandria, reşedinţa patriarhului Gherasim, lucru confirmat de caligrafia manuscrisului grecesc, de titulatura patrairhului, de sigiliu şi, mai ales, de chipul Evanghelistului Luca din sigiliu: „Ornamentaţiunea manuscrisului grec, care, după cum am văzut şi mai sus, poartă asupra sa semnele unei culturi bizantino-turceşti şi care, pentru noi, este sigiliul culturei alexandrine din secolul XVII”[16]. Cât despre versiunea românească, aşa cum reiese din caligrafie, frontispicii şi iniţiale (Enăceanu vorbeşte despre „văzdoaga”, o floare românească, ce apare la toate literele iniţiale din text), este mai mult decât evident că este realizată în Muntenia: Athanasie, venit cu ajutorul lui Mitrofan sau chiar fiind chemat de domnul însuşi, ar fi locuit la Mănăstirea Horezu pe toată durata traducerii panegiricului.

Încheiere

Criteriul artistic şi cel istoric fac din acest manuscris drept unul dintre cele mai importante din secolul al XVII-lea, iar din punctul de vedere al filologiei textul constituie încă un prilej pentru observaţii privitoate la limba română literară veche; de asemenea, existenţa originalului grecesc permite realizarea unei comparaţii cu versiunea românească, pentru o mai bună înţelegere a procesului de traducere specific acestui veac.

Bibliografie

Barbu, Violeta, *Proza oratorică în cultura românească veche: un gen literar?*, în AIIA «A. D. Xenopol», 28, 1991.

Barbu, Violeta, *Miniatura brâncovenească. Manuscrise ilustrate şi ornamentate*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000.

Barbu, Violeta, *Locuri ale memoriei: panegiricele dedicate lui Constantin Brâncoveanu*, în vol. *In honorem Paul Cernovodeanu*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1998.

Enăceanu, Ghenadie, *Două manuscrise româneşti din secolul al XVII-lea*, în AARMSL, seria II, tomul XII, 1892.

Greceanu, Radu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brâncoveanu*, Studiu introductiv şi ediţie critică întocmite de Aurora Ilieş, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, Bucureşti, 1970.

[16] G. Enăceanu, *op. cit*., p. 68-69.

Ionescu, Dimitrie, G., *Relațiile Țărilor Române cu Patriarhia de Alexandria*, Imprimeria Națională, București, 1935.
Iorga, Nicolae, *Domnii români Vasile Lupu, Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu în legătură cu patriarhii Alexandriei*, în AARMSI, seria III, tomul XIII, București, 1932.
Iorga, Nicolae, *Activitatea culturală a lui Constantin Vodă Brâncoveanu și scopurile Academiei Române*, în AARMSI, seria II, tomul XXXVII (1914-1915), București, 1915.
Iorga, Nicolae, *Pilda bunilor domni din trecut față de școala românească*, în AARMSI, seria II, tomul XXXVII (1914-1915), București, 1915.
Popescu-Vâlcea, G., *Miniatura românească*, București, 1981.
Sinigalia, Tereza, *Un manuscrit gréco-roumain enluminé datant de l'époque de Constantin Brâncoveanu*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art", série Beaux-Arts, tome XXVI, 1989.
Ștefănescu, Iulian, *Legende despre Sf. Constantin în literatura română*, în „Revista istorică română", I, 1930.

Mulţumiri,
„Cercetarile au fost finanțate din Fodul Social European de către Autoritatea de Management pentru Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342]".

ANGLICISMELE – ASPECTE ALE INFLUENŢEI LIMBII ENGLEZE

Drd. Maria Emanuela ROŞA ZAH

Andre Goosse afirmă: „ La neologie est a la fois un bien et un mal. Un bien, parce qu'elle montre que la langue est capable de s'adapter a des conditions nouvelles(...), un mal, parce qu'elle rompt sans cesse l'equilibre qui est a la base de la notion de systeme."

Conceptul de dinamică a limbii este asociat cu reprezentarea unor intervale de timp, în decursul cărora se produc modificări semnificative ale mijloacelor verbale de care dispunem pentru a comunica. Vocabularul românesc se află pe o direcţie de modernizare şi internaţionalizare. Relaţia între limbă şi societate se reflectă în vocabular, epocile de mari prefaceri în viaţa unei societăţi sunt epoci de mari prefaceri ale formelor de expresie lingvistică folosite în mod curent. Progresul omenirii s-a reflectat, în primul rând, la nivelul lexicului. O serie de cuvinte şi sensuri ies din uz sau capătă conotaţii specifice, se produc inversări ale modului de valorizare a unor termeni şi, mai ales, apar cuvinte şi sensuri noi. Asemenea epoci sunt epoci de intensă creativitate lexicală – baza fondului existent – şi de mare deschidere spre noi surse de împrumut.

Cuvinte-cheie: *anglicism, dinamică, creativitate, internaţionalizare*

Dinamica vocabularului românesc are multiple implicaţii interdisciplinare, care interesează deopotrivă lingvistica teoretică şi pragmatica actului de comunicare. Structura actuală a vocabularului românesc reflectă fenomenul specific epocii pe care o trăim: ieşirea din izolare. Preferinţa pentru anumiţi formanţi, extinderea anumitor procedee de îmbogăţire a lexicului, numărul mare de împrumuturi şi de calcuri după engleză, modificarea poziţiei elementelor de argou, toate acestea sunt tendinţe active în limbi extrem de diverse.

Limba română suferă, în această perioadă, de abundenţa influenţelor englezeşti, care pe de o parte sunt benefice, deoarece denumesc realităţi noidin societate, dar pe de altă parte au un caracter de alterare al limbii, datorită faptului că această penurie de neologisme rupe echilibrul care se află la baza sistemului, al limbii, în general. Formele neologismelor pot fi alterate şi de neştiinţa vorbitorilor.

Dictonul latin „aurea mediocritas" cred că trebuie să dicteze în acest proces de preluare şi de folosirea a împrumuturilor din alte limbi.

În comparaţie cu fonetica, morfologia sau sintaxa, lexicul este domeniul în care se produc cele mai rapide schimbări. În general, pentru a putea vorbi de schimbări în limbă, sau de schimbări lingvistice este absolut necesar să se constate, de la o etapă la alta sau chiar în aceeaşi etapă a evoluţiei limbii, răspândirea sau adoptarea, generalizarea unor inovaţii, adică a unor noi fapte de limbă. Deci lexicul românesc se schimbă în măsura în care unele inovaţii de natură lexicală se răspândesc, se generalizează. O inovaţie lexicală poate consta în folosirea unei noi unităţi lexicale, precum şi în modificarea formei de bază şi/sau structurii semantice a unui cuvânt deja existent.

O data generalizată, inovaţia lexicală devine o categorie istorică, în sensul că numai compararea diferitelor stadii în evoluţia limbii o mai poate pune în evidenţă. De exemplu,

pentru un actor putem folosi cuvântul *vedetă,* provenit din franţuzescul *vedette*. Relativ recent, acest cuvânt a început să fie conturat în uzul limbii actuale de sinonimul său de origine englezească *star*. Deci folosirea lui *star*, alături de *vedetă*, este o inovaţie. Dar şi *vedetă*, în momentul în care a început să fie folosit în română, a constituit, la rândul său, un fapt nou, adică o inovaţie lexicală.

Simpla existenţă a unor fapte noi în lexic, a unor inovaţii lexicale, nu contribuie implicit şi la producerea unor schimbări ale vocabularului în ansamblul său, adică nu determină o dinamică anume. În secolul al XIX-lea s-au folosit cuvinte precum *cozarisi* „ a purta o conversaţie uşoară”*, frescheţă*-„prospeţime”. Deşi, la vremea respectivă, au fost inovaţii lexicale, aceste cuvinte, datorită faptului că nu s-au răspândit, nu au contribuit la intensul proces de modernizare al lexicului din perioada amintită, aşa cum au făcut-o inovaţiile similare: *cozerie, picta, francheţe.*

Schimbările din lexic nu se produc instantaneu, ci în timp, putându-se constata un fenomen de concurenţă şi de selecţie a inovaţiilor. *Războel*, formă refăcută după modelul lat. *Bellum* a mai vechiul cuvânt de origine slavă *războiu*, „conflict armat” inovaţie lexicală a latiniştilor, justificată de necesitatea de a se deosebi acest cuvânt de omonimul *războiu* „unealtă casnică de ţesut”, era destul de des folosit în secolul al XIX-lea. Cele două cuvinte *războel şi războiu*, nu mai stau însă pe acelaşi plan, inovaţia „latinizantă” fiind astăzi învechită, eventual folosită numai cu o tentă umoristică. Nu acelaşi lucru se poate afirma şi despre variantele *rătund şi rotund*. Varianta *rătund* din lat. retundus este astăzi învechită şi regională, în timp ce varianta *rotund* este literară şi foarte răspândită, susţinută de o întreagă familie etimologică: *rond, rondel, rorondă.*

Se poate vedea că fiecare inovaţie lexicală în parte are destinul ei, determinat de anumite şanse de a se impune sau nu într-un aspect sau altul al limbii.

Unele inovaţii sunt la origine abateri de la ceea ce există în limbă la un moment dat. trebuie făcută însă precizarea că unele abateri se produc din cauza necunoaşterii normelor, a regulilor sau din aplicarea lor greşită, iar altele sunt determinate de necesitatea de a corecta, completa aspecte deja existente sau pur şi simplu de a corela exprimarea cu noile realităţi extralingvistice apărute o dată cu evoluţia vieţii sociale. Varianta *mesadă* „bucată de blană confecţionată din mai multe piei, folosită pentru căptuşitul paltoanelor” a apărut şi aproape că s-a generalizat ca urmare a faptului că vorbitorii s-au abătut de la pronunţarea mult mai apropiată de etimon *misadă*, incorect interpretată ca neliterară. În schimb, în cazul adjectivului *nou*, vorbitorii au înlocuit cu timpul forma de plural feminin *nouă, cu noi* pentru a evita confuzia cu numeralul *nouă (s-au redactat nouă capitole/noi capitole)*. S-ar putea afirma că în cele două situaţii amintite, ca şi în multe altele de acest fel, avem a face cu „greşeli de limbă” generalizate sau în curs de generalizare, cum este şi cazul variantelor *frecţie, paliativ, piuneză (forme recomandate: fricţie, paliativ, piuneză).* Însă şi „greşelile” au rolul lor în evoluţia limbii, deoarece, aşa cum s-a remarcat, „ceea ce considerăm noi astăzi drept greşeală poate deveni mâine forma corectă; greşelile actuale pregătesc, într-o anumită măsură limba viitoare.”

De-a lungul evoluţiei şi formării limbii române au existat o serie de influenţe care au contribuit la dezvoltarea acesteia. Cea mai recentă şi poate cea mai „agresivă” este limba engleză. Influenţa engleză asupra lexicului românesc s-a exercitat, cu începere din a doua jumătate a secolului al XIX – lea, atât indirect, cât şi direct, cu precădere la sfârşitul secolului

al XX-lea. Au pătruns în limba română, probabil prin franceză, fără a fi exclusă posibilitatea împrumutului direct din engleza britanică, termen referitor la viaţa mondenă: *bridge, club, dandy* şi mai ales, la terminoligia sportivă *box, derbi, golf*. Ulterior au fost asimilaţi şi unii termeni tehnici, prin intermediul germanei *boiler, cocs* sau al rusei *buldozer, radiolocaţie*. Direct din engleză, inclusiv din engleza americană, sau din engleză şi franceză îb acelaşi timp au fostîmprumutate recent numeroase substantive, adjective şi adverbe, referitoare la:

- Vestimentaţie: *blugi, pulover, trenci,trening;*
- Gastronomie şi denumiri comerciale de băuturi răcoritoare: *biftec, bacon, chec, cheeseburger, coca-cola, fanta, gin, hamburger;*
- Economie, comerţ, industrie, politică şi viaţă socială: *business, card, dispecer, job, manager, management, marketing, summit, supermarket;*
- Muzică, artă spectacole, divertisment, comunicarea cu publicul: *designer, hit, hobby, interviu, jazz, mass-media, rock, show;*
- Electronică, electrotehnică, telecomunicaţii : *computer, e-mail, exit, lap-top;*
- Terminologia sportivă: *box, corner, fault, gol,meci, penalti;*
- Realităţi ale culturii materiale nord-americane: *bungalow, cowboy, ranch, scalp, şerif.*

Se poate constata o anumită concurenţă între termenii englezeşti adoptaţi de curând în română şi termenii româneşti sinonimi mai vechi sau de provenienţă franceză. Asemenea termeni se grupează în perechi sinonimice şi există o preferinţă a uzului actual al limbii pentru cuvintele englezeşti.

Deşi pare a fi deosebit de puternică, influenţa engleză are anumite limite faţă de influenţa latino-romanică. Se poate constata incapacitatea limbii române de a asimila din engleză verbe sau adjective, întrucât în această limbă mărcile flexionare ale acestor părţi de vorbire nu diferă prea mult de cele ale substantivelor. Destul de multe împrumutri englezeşti se scriu şi se pronunţă ca în limba de origine, fiind simţite ca englezisme autentice.

Mai trebuie făcută precizarea că în prezent, ca şi în trecut, anumite categorii de vorbitori manifestă preferinţa pentru utilizarea unor termeni anume. Cei familiarizaţi cu folosirea calculatorului au tendinţa de a utiliza chiar şi în vorbirea cotidiană termeni ca: *procesa, procesare.* Astfel, răspândirea sau generalizarea în limbă a unor împrumuturi neologice depinde, în mare parte, de preocupările vorbitorilor, dar şi de nivelul de cultură şi educaţie al acestora.

În plan practic, al comunicării uzuale, un rol important în asimilarea corectă a împrumuturilor „necesare” ar putea reveni unui viitor dicţionar de anglicisme şi americanisme, cu caracter explicativ şi normativ, care ar elimina multe dintre abaterile discutate. Alături de definiţii conforme uzului actual un asemenea dicţionar ar trebui să cuprindă indicaţii de tip ortografic, ortoepic şi morfologic, precum şi precizări de natură contextuală şi stilistică, însoţite eventual de contexte ilustrative.

Importanţa şi stabilitatea în limbă a unui anglicism, a unui neologism în general, sunt determinate şi de contribuţia acestuia la modernizarea lexicului românesc. Multe recomandări ale unor lingvişti, scriitori, oameni de cultură referitoare la folosirea anglicismelor au fost infirmate de ceea ce uzul limbii române a reţinut în cele din urmă. Cuvintele care exprimă

noţiuni deosebit de importante au o stabilitate foarte mare în limbă, tocmai datorită rolului pe care îl are în comunicarea completă, corectă şi exactă dintre oameni.

BIBLIOGRAFIE:

Avram, Mioara, *Anglicismele în limba română actuală*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997;

Bălan Mihailovici, A., *Noţiuni de terminologie – despre viaţa cuvintelor sau câteva probleme de terminologie actuală*, Editura Oscar Print, Bucureşti 2010;

Bidu-Vrânceanu, Angela, *Dinamica sensurilor în româna actuală*, în LL, 1997, vol 3-4, p 39-44;

Bidu-Vrânceanu, Angela, *Dinamica vocabularului românesc după 1989. sensuri deviate ale termenilor tehinco-ştiinţifici*, în LL, 1995, vol 1, p 38-45;

Bidu-Vrânceanu, A., *Lexicul specializat în mişcare. De la dicţionare la texte*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2007;

Ciobanu, Georgeta, *Anglicisme în limba română,* , Editura Amphora, Timişoara 1996;

Ciobanu, Georgeta, *Adaptation of the English Element in Romania*, Editura Mirton, Timişoara, 1997;

Dima, Emanuela, *Probleme ale neologiei traductive*, în SCL, LVI, nr. 1-2, 2005, p 91-100. (Dima 2005);

Dimitrescu, Florica, „O maladie – mai multe denumiri", în Tradiţie şi inovaţie în studiul limbii române, Editura Universităţii din Bucureşti, 2004, p. 271-276;

Graur, Al., *„Capcanele" limbii române,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2009;

Idem, *Dicţionar al greşelilor de limb*ă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009;

Groza, Liviu, *Elemente de lexicologie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004;

Guţu Romalo, Valeria, *Corectitudine şi greşeală: limba română de azi. Versiune nouă,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2000;

Idem, *Aspecte ale evoluţiei limbii române*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005;

Isaac, Ştefania, *Dezvoltarea competenţelor comunicative vs.Anglicismele recente in limba română. Monografie,* Chişinău**,** 2004;

Lăzărescu, Rodica, *Dicţionar de capcane ale limbii,* Editura Corint, Bucureşti, 2007;

Manea, Constantin, „Nou şi vechi în împrumutul lexical din limba engleză", în Tradiţie şi inovaţie în studiul limbii române, Editura Universităţii din Bucureşti, 2004,

Radu Voica, *Limba engleză şi globalizarea*,Ed.Amphora, Timişoara, 2009;

Sala, Marius, *101 cuvinte moştenite, împrumutate şi create*, Seria: Viaţa cuvintelor, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010;

Stoichiţoiu-Ichim, Adriana, „Asimilarea împrumuturilor englezeşti: aspecte actuale ale dinamicii sensurilor", în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2002, p. 249-258;

StoichiŃoiu-Ichim, Adriana, „Observaţii privind grafia anglicismelor din presa actuală", în *Studii de gramatică şi de formare a cuvintelor*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2006, p. 390-409;

Stoichiţoiu-Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale.Dinamică, influenţe, creativitate,*Editura ALL, Bucureşti, 2007;

Zafiu, Rodica, *101 cuvinte argotice,* Seria: Viaţa cuvintelor, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2010.

LEXICAL ASPECT IN CHILD LANGUAGE

Prep. drd. Ioana STOICESCU
University of Bucharest

The aim of this paper is to discuss the influence of lexical aspect on the acquisition of tense morphology in child language. Research on the acquisition of several European languages has shown that young children's use of tense morphology is connected to the aspectual class of the predicate. Present and/or imperfective morphology is associated with atelic predicates while past and/or perfective morphology appears on telic predicates. The question this paper addresses is whether the same pattern appears in early child Romanian.

Key-words: *child language, lexic, tense morphology, predicate*

1. Introduction

The early language of children is of interest to the student of language because it is a window onto the functioning of Universal Grammar. The study of language acquisition tells us something about the way in which the innate principles and parameter values provided by Universal Grammar become operative. Language acquisition studies focus on a wide range of subdomains among which the acquisition of functional morphology is quite prominent.

Children start using language between the age of 1;0 and 2;0. However, their initial speech has characteristics that distinguish it from the adult norm. The children start off by using one-word utterances and they move to multi-word utterances only gradually. For instance, the sentences of a Romanian speaking child B. (Avram corpus) at the age of 1(year);5(months).12(days) may refer to persons, objects, onomatopoeia or a particular direction of movement. We see that in these early utterances no verbs are employed:

(1) a. Moaţa.
b. Fata!
c. Tac-tacu.
d. Bîc.
e. Sus!

Later, the child enters a stage where he or she is able to string words together, going from two words only in the beginning to three or more as he gets older. For instance, in the sentence below the child is 1;6.9 and speaks about her father who is not present and perhaps has left in or is using a car. Here again no verbs are used.

(2) Tati tutu.

The first verb that child B. uses in the portion of the corpus we analysed occurs at the age of 1;5.26 and is a reduced present tense copula preceded by a negation:

(3) Nu-i. (B. does not manage to find something in the toy box)

As the child approaches the age of 2;0, more verbs enter the stage, but the number of spontaneous verbal predicates is limited, as can be seen from the table below, which shows the number of verbal predicates in the first recordings of the same Romanian child (child B., Avram corpus). The child does not use more inflectional forms for the same verb (i.e. different moods, tenses, numbers or persons) at very early ages.

Table 1: Spontaneous Verbal Predicates in the Speech of Child B.

Age of the child	Number of child utterances	Number of spontaneous verbal predicates
1;5.12	348	0
1;5.19	408	0
1;5.26	356	1
1;6.02	387	0
1;6.09	383	0
1;6.18	445	10
1;6.24	448	2
1;9.03	449	5

The first verbal morphology to be used spontaneously is usually present/imperfective tense morphology, as well as past/perfective tense morphology. The scholar credited as the founder of the language acquisition studies, Roger Brown (1973) gave the following order for the acquisition of functional morphology in English:

Table 2: Order of acquisition for English verbal morphology

1 Present progressive (*-ing*)
2 Past irregular
3 Uncontractible copula (*is, am, are*)
4 Past regular (*-ed*)
5 Third person singular (*-s*)

As we can see from the table above, in child English, the first overt verbal inflectional markers that appear are the *-ing* ending on the verb, the copula, and the regular past tense ending *–ed*. In other studies, the *–ing* progressive ending and the past participle are attested as early as 1;8 and 1;6 respectively.

(4) a. Baby talking. (Hayley 1;8, Radford 1990:159, ex. 42a)
b. Daddy gone. It gone in. (Paula 1;6, Radford 1990:161, ex. 45a)

Apart from this overt morphological markers, English children use a large number of verbs without any overt morphology, which are used in present and past tense contexts (Schütze & Wexler 2000), to refer to both present and past events.

(5) a. Adult: What does the pig say?
Child: Pig say oink. (Claire 2;1, Radford 1990:150, ex.18b)
b. Adult: What did you draw?
Child: Hayley draw boat. (Hayley 1;8, Radford 1990:149, ex. 17)

In child Romanian, the spontaneous verbal morphology is limited to only a few forms, as can be seen in Table 3.

Table 3: Early Romanian verbal morphology

1. contracted copula
2. imperative & non-contracted copula
3. present
4. bare past participle
5. bare/full subjunctive
6. full perfect compus [auxiliary + past participle]

However, even if the morphology in Table 3 is attested in the corpus, further research is needed in order to establish the exact moment when the child is able to analyse these forms and use them appropriately.

In conclusion, once the child enters the two-word stage, he becomes able to use verbal predicates, but his verbal uterances are restricted to a limited range of tenses, persons and moods.

2. Lexical and grammatical aspect

Having discussed some characteristics of early child language, we can move on to the main topic of our paper, the influence of lexical aspect on the acquisition of verbal morphology. To begin with, we should clarify the terminology we use in the rest of the paper, namely the difference between tense and aspect, and lexical and grammatical aspect.

Tense and aspect are grammatical categories of the verb, alongside mood, person and number. Comrie 1985:9 defines tense as a "grammaticalized expression of location in time". In another work, he states: "Tense relates the time of the situation referred to to some other time, usually to the moment of speaking" (1976:1-2). Consequently, tense is a deictic category, in the sense that tense morphemes indicate the temporal position of an event relative to speech time. The event may take place before, at or after speech time, in which case it is said to be anterior, simultaneous or posterior to the moment of utterance.

Aspect is not a deictic category, as aspect morphology does not express the relation of the event to the speech event. Aspect refers to the properties of the event as such and the way in which the speaker chooses to describe the event. *Grammatical aspect* (or viewpoint aspect) refers to the perspective that a speaker may take upon an event. Depending on this perspective, the speaker chooses perfective or imperfective morphology. If the speaker wants

to describe an eventuality as "a single unanalysable whole, with beginning, middle and end rolled into one" (Comrie 1976:3), he will use perfective morphology. If the speaker wants to look inside the situation and describe the middle phase of the event, he will use imperfective morphology.

In English, for instance, past tense morphology not only carries tense information, but also grammatical aspect information: a verb marked with the past tense sends the message that the event referred to is both past, i.e. anterior to speech time, and finished/completed. The same applies for the Romanian *perfect compus*. Perfective aspect refers thus to completion or termination (Smith 1980:269). Imperfective aspect refers to the fact that the event is ongoing, and no reference is made to its termination.

Lexical aspect (situation aspect or Aktionsaart) indicates whether the predicate describes events having an in-built endpoint or not. As such, classifications looking at lexical aspect take into account the meaning of the verb phrase and the way the verb interacts with its arguments. Verbal predicates are classified function of lexical aspect into telic or atelic events. For instance, the predicate in *I built a house* is telic, because it entails the emergence of a result, whereas the predicate in *I am running* is atelic, as no result is entailed. The telicity of a predicate is standardly determined by the way in which it combines with *in* or *for* time adverbials. Telic predicates can only combine with adverbials of the type *in an hour*, whereas atelic predicates can only combine with adverbials of the type *for an hour*.

It is important to note that lexical aspect judgements are always compositional. The arguments of the verb may change the lexical aspect category of a sentence, as shown by the difference between (6a) which is telic and (6b) which is atelic.

(6) a. I have built the castle in/*for a year.
b. I have built castles *in/for a year.

At the same time, grammatical aspect morphology may change the lexical aspect category of the predicate. The formerly telic predicate in (6a) becomes atelic if it combines with progressive, i.e., imperfective morphology (6c):

c. I have been building the castle *in/for a year.

3. Lexical and Grammatical Aspect in Child Language

In connection with the early verb forms, the following observation was made: perfective morphology usually combines with telic predicates, while imperfective morphology combines with atelic predicates. This phenomenon was noticed in a large number of child languages.

For instance, Antinucci and Miller (1976) investigate child Italian and English. Theirs is a study based on naturalistic data obtained from the spontaneous production of children in conversation with adults. They analysed the speech of 1 English-speaking and 7 Italian children aged 1;6-2;5 and noticed that they first used the past tense (the *passato prossimo* or English *–ed*) with telic verbs referring to changes of state, never with atelic verbs denoting activities or states. The latter are used with the present or the imperfect. Unfortunately, Antinucci & Miller's quantitative analysis is not detailed enough. They only provide a list of

the verbs used by Italian children and the American child and they highlight the verbs used in the past. For instance, change of state verbs like *portare (bring, carry), cascare (fall), cadere (fall), venire (come)* are the most numerous and are used with the *passato prossimo*. Activity verbs like *dormire (sleep), springere (push), urtare (fight) giocare (play)* and state verbs like *volere (want), sapere (know), bisognare (need)* are mainly used with the present.

The *imperfetto* tense emerges at around the age of 2;1 (1976:185). When it emerges, it is associated with state and activity verbs in contexts related to story telling:

(7) Child: C' è una bambina che piange. "There is a girl who is crying"
Adult: Una storia; raccontala, avanti! "A story; tell it go on"
Child: No.
Mother: Non conosci una favola? "You don't know a story?"
Child: C'*era* una bambina. Una bambina che *piangeva*. "There was a girl. A girl who was crying" (2;1, Antinucci & Miller 1976:185, ex. 83)

Bronckart & Sinclair (1973) look at child French and build an experiment in which the starting point is event structure. The researchers enact with toys several situations that precede ST, but have distinct aspectual properties, and ask children to describe these events. The subjects are 74 French speaking children aged 2;11-8;7. The events the children have to describe are of three types: 1) actions where a target point is reached (labelled "perfectives") e.g. a truck slowly pushes a car towards a garage; 2) actions without any target (labelled "imperfectives"), e.g. a fish swims in the basin (circular movement), 3) animal cries, namely events that can be heard, not seen (labelled "aperfectives"), e.g. the sheep bleats.

The most frequently used tense in connection with events with a target point is *passé composé* (78%):

Table 4: "Perfective" events, tenses used

passé composé	*présent*	*imparfait.*
78 %	19 %	3 %

The most frequently used tense for the non-resultative animal cries is the *passé composé* (52%) but the *présent* follows it closely (45%, a larger percent than the one registered for perfectives). The *imparfait* maintains the same low percentage it had with perfective events (3%).

Table 5: "Aperfective" events, tenses used

passé composé	*présent*	*imparfait*
52 %	45 %	3 %

The most frequently used tense for atelic ("imperfective") events is the *présent* (76%). The *imparfait* and the *passé composé* are used in almost equal proportions.

Table 6: "Imperfective" events, tenses used

passé composé	*présent*	*imparfait.*
11 %	76 %	13 %

In conclusion, the associations Bronckart & Sinclair find are the following: telic events (pushing a truck to the garage, hitting a marble) are mostly denoted by the *passé composé*. Aperfectives (bleating once, cat crying 8 times, baby wailing) are expressed by *passé composé* and *présent*. Atelic events (duck swimming circularly for a long or short time) are encoded with the *présent*.

Consequently, the authors argue that children under 6 are not as much concerned with the relation between event time and speech time as they are with the structure of the event itself – they use the past because they notice a result of the action. This is evidenced by the fact that imperfectives are described mainly with the present, very rarely with the past (1973:126-127), even though they are staged to precede speech time.

As regards child Romanian, Buja 2008 uses a children's picture book *Frog, where are you?* as stimulus for narrative elicitation. Her study is cross-sectional and her subjects are 37 Romanian speaking children divided into 4 groups (7 children aged 3;2 – 3;10, 10 children aged 4;2 – 4;9, 10 children aged 5;3 – 5;10, 10 children aged 9;1 – 9;11). She also have a control group of 10 adults aged 18-45.

She finds that the first tenses acquired are the *present* and the *perfect compus*, accompanied by infrequent uses of the *imperfect* for the 3-year olds. In the case of the 4 year-olds the number of *imperfect* predicates increases.

With respect to the relation between tense and aspect in early child speech, she suggestes that, initially, tenses are used as means of expressing the aspectual distinction perfective/imperfective (events). Only later do they encode temporal relations. She claims that the *perfect compus* emerges for telic events and the *prezent* or the *imperfect* for atelic events:

(8) A căzut băieţelul şi căţelul fuge. (Buja 2008, ex. 3)
(9) Băieţelul striga (...) . (Buja 2008, ex. 5)

4. The Aspect Before Tense Hypothesis

Results such as the ones discussed above led to the idea that, in early child language, tense morphology does not express tense, but lexical aspect distinctions. This idea came to be known as the Aspect Before Tense Hypothesis. For instance, Buja 2008 makes the strong claim that children "at the age of 3 are not yet capable of handling and expressing temporal relations … The shift from one tense to another at this age (3 years) serves the purpose of locally marking the aspectual distinctions at the level of the clause" (Buja 2008). Thus perfective tense morphology would mark telicity, while imperfective tense morphology would mark atelicity.

While Buja 2008 was based on an experimental elicitation task, we analysed a longitudinal corpus of child Romanian to look for the same asymmetrical distribution of tense morphology. The data consisted of 370 verbal utterances (84% *prezent*, 26% *perfect compus*) selected from a a total of 9644 child utterances. The two children were aged 1;5-2;2 and were generally recorded monthly for one hour while talking to their mothers or other carers. The recordings were carried out and transcribed by Larisa Avram in CHILDES format

(MacWhinney & Snow 1985). The first tense attested in the corpus was the present, followed by the *perfect compus*, and the *imperfect*.

We tested the present and *perfect compus* predicates in the corpus using the tests for telicity summarised in Dowty 1979 and we placed them into two classes: telic and atelic verb phrases. As shown in Tables 7 and 8, 70% of present predicates are atelic, while 76% of *perfect compus* predicates are telic.

Table 7: Present predicates

Present	No. pred.	%
Telics	93	30
Atelics	218	70

Table 8: *Perfect compus* predicates

PC	No. pred.	%
telics	45	76
atelics	14	24

5. Conclusions

It would seem that the data in the longitudinal corpus support the results in Buja 2008. In child Romanian, like in child French, English or Italian, there is a tendency for past tense morphology to be associated with telic predicates and for present tense morphology to be associated with atelic predicates.

Lexical aspect plays a role in the way children use tense morphology to describe events. However, this clear tendency does not necessarily mean that children are incapable of of "handling and expressing temporal relations" as Buja 2008, alongside Antinucci & Miller 1976, or Bronkart & Sinclair 1973 argue. Studies of children's memory show that they are able to form representations of objects and events witnessed in the past. They are also able to to place events in a sequence. More research is thus needed to clarify the process through which children map temporal relations of simultaneity, anteriority or posteriority to specific language forms and the role of lexical aspect.

References

Antinucci F. & Miller R. 1976 "How Children Talk About What Happened," *Journal of Child Language* 3, 167–189.

Bronckart J. P. & Sinclair H. 1973 "Time, Tense and Aspect," *Cognition* 2, 107–130.

Brown, R. 1973 A *First Language*: the Early Stages. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Buja E. (2008) *Relating Events in Narrative: a Case Study of Romanian*, Brasov: Editura Universitatii Transilvania.

Comrie B. 1976. *Aspect.* Cambridge: Cambridge University Press.

Comrie B. 1985. *Tense.* Cambridge: Cambridge University Press.
Dowty, D. 1979. *Word Meaning and Montague Grammar.* Dordrecht: Reidel.
Radford A. 1990 *Syntactic Theory and the Acquisition of English Syntax*. Oxford: Blackwell.
Schütze, C. & K. Wexler 2000 "An Elicitation Study of Young English Children's Knowledge
of Tense: Semantic and Syntactic Properties of Optional Infinitives," in S. C. Howell, S. A. Fish,
and T. Keith-Lucas, eds., *Proceedings of the 24th Boston University Conference on Language Development*, Somerville, MA: Cascadilla Press, 669–683.

COMPLIMENTUL ŞI GLUMA – STRATEGII ALE POLITEŢII POZITIVE ÎN DISCURSUL POLITIC ROMÂNESC ACTUAL

Drd. Marius-Claudiu PINTILII
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

Situându-mă într-o perspectivă pragmalingvistică, voi urmări maniera în care actorii politici recurg în discursurile lor la două strategii ale politeţii pozitive (complimentul şi gluma) cu intenţia atenuării potenţialului agresiv al actelor verbale. Pentru a ilustra aceste comportamente strategice la nivelul discursului politic românesc actual, mă voi raporta la modelul teoretic al lui Brown şi Levinson (1987), potrivit căruia orice individ are o imagine publică (face) *bivalentă* (positive face / negative face)*, esenţială pentru menţinerea echilibrului la nivelul relaţiilor intersubiective.*

Cuvinte-cheie: *politeţe, startegie, discurs politic, pragmalingvistică*

1. Obiectul de cercetare

În lucrarea de faţă, voi analiza dintr-o perspectivă pragmalingvistică formele de concretizare în discursul politic românesc actual a două strategii esenţiale ale politeţii pozitive: complimentul şi gluma. Materialul de analiză pe baza căruia voi urmări aceste strategii este alcătuit din transcrierile a cinci dezbateri politice televizate: două electorale (1. Prima confruntare electorală de la Cluj dintre candidatul PNL la preşedinţia României, Crin Antonescu, şi Traian Băsescu – 14 noiembrie 2009/ Realitatea TV; 2. Confruntarea electorală finală pentru preşedinţia României dintre Mircea Geoană şi Traian Băsescu – 3 decembrie 2009/ Antena 3) şi trei neelectorale (3. Dezbaterea televizată din cadrul emisiunii *Ora de foc* – 29 iunie 2009/ Realitatea TV; 4. Dezbaterea televizată din cadrul emisiunii *Q&A* – 10 octombrie 2009/ Antena 3; 5. Dezbaterea televizată din cadrul emisiunii *Arena publică* – 18 martie 2010/ TVR1). Înregistrarea acestor dezbateri a fost realizată cu ajutorul unui TV tuner, iar transcrierea s-a efectuat pe baza sistemului de simboluri şi convenţii utilizat în *Corpus de română vorbită (CORV). Eşantioane* (Dascălu Jinga, 2002).

2. Politețea prin prisma managementului feței

Necesitatea fundamentării unui model pragmatic al politeţii, schiţată de Robin Lakoff (1977) încă din 1973, se va impune într-o manieră sistematică după doar cinci ani. În 1978, într-un studiu ce va fi reluat în volumul *Politeness. Some universals in language usage* (1987), Penelope Brown şi Stephen C. Levinson elaborează cel mai solid model pragmatic al politeţii. Raportându-se asemenea lui Lakoff la principiul cooperării din teoria lui Grice, cei doi cercetători subliniază încă de la început diferenţa de viziune. În concepţia lor, principiul cooperării are un caracter relativ diferit faţă de principiile politeţii, în sensul că funcţionează ca un presupus cadru al comunicării „nemarcat sau neutru din punct de vedere social (asocial)", având o natură fundamental raţională. Astfel, dacă principiul cooperării funcţionează după ipoteza „nicio deviere de la eficienţa raţională fără vreun motiv", principiile politeţii reprezintă „tocmai astfel de motive principiale pentru deviere" (Brown&Levinson, 1987: 5). Autorii declară în această direcţie situarea pe poziţia raţionalistă

a lui Grice în abordarea comunicării, cu atât mai mult cu cât avansează ipoteza p e r s o a n e i m o d e l (*Model Person*), a vorbitorului unei limbi naturale, care este descris prin două proprietăţi esenţiale: r a ţ i o n a l i t a t e a şi f a ţ a / i m a g i n e a s o c i a l ă (*face*). Dacă raţionalitatea desemnează maniera specifică de a gândi, ce face posibilă realizarea inferenţelor de la finalităţi/scopuri la mijloacele ce vor satisface aceste finalităţi, faţa se referă la două tipuri particulare de dorinţe ale vorbitorului: „the want to be unimpeded and the want to be approved of in certain respects" (Brown/Levinson, 1987: 58).

De altfel, conceptul de f a ţ ă – fundament al modelului politeţii elaborat de Brown şi Levinson – este preluat din teoria sociologică a lui Erving Goffman, potrivit căreia interacţiunea implică un ritual specific, constând într-un management al feţei (denumit *face-work* „figuraţie"). Faţa este percepută prin această prismă ca o valoare socială pozitivă pe care fiecare vorbitor o pretinde pentru sine în cadrul unei situaţii de comunicare determinate: „Face is an image of self delineated in terms of approved social attributes" (Goffman, 2005: 5). Cu alte cuvinte, în comunicarea zilnică, interlocutorii sunt în permanenţă atenţi la protejarea propriei imagini, urmărind să prevină o pierdere a feţei („to lose face/to be out of face/to be in wrong face") sau să-şi recâştige faţa („to save one's face") odată ce aceasta va fi pierdută: „Ordinarily, maintenance of face is a condition of interaction, not its objective. Usual objectives, such as gaining face for oneself, giving free expression to one's true beliefs, introducing depreciating information about the others, or solving problems and performing tasks, are typically pursued in such a way as to be consistent with the maintenance of face" (Goffman, 2005: 12).

Brown şi Levinson dezvoltă noţiunea lui Goffman, propunând distincţia dintre faţa negativă şi cea pozitivă, corespunzătoare celor două tipuri de politeţe. Dacă, în comunicare, faţa n e g a t i v ă vizează păstrarea intactă a teritoriului privat al vorbitorului prin non-distragerea atenţiei şi respectarea libertăţii de acţiune, faţa p o z i t i v ă se referă la imaginea de sine pe care vorbitorul şi-o construieşte în interacţiune, cu dorinţa ca aceasta să fie apreciată şi aprobată de ceilalţi: „negative face: the want of every 'competent adult member' that his actions be unimpeded by others. positive face: the want of every member that his wants be desirable to at least some others" (Brown&Levinson, 1987: 62). Aşadar, potrivit acestei teorii (Brown&Levinson, 1987: 65-68), în interacţiune pot interveni diferite acte de ameninţare (*Face Threatening Acts* – FTAs) la adresa interactanţilor. Puşi în faţa unor astfel de ameninţări (FTAs), pentru a eficientiza interacţiunea, vorbitorii vor căuta să le evite sau, dacă nu este posibil acest lucru, cel puţin să le minimalizeze cu ajutorul unor strategii ale politeţii. În acest sens, intenţiile comunicative pot fi exprimate clar, neambiguu sau într-o manieră ambiguă prin intermediul ironiei, metaforei, aluziilor ş.a. (Brown&Levinson, 1987: 68-70).

3. Complimentul şi gluma în dezbaterea politică televizată

În discursurile din dezbaterile politice, actele verbale sunt potenţial ameninţătoare fie pentru faţa pozitivă, fie pentru faţa negativă a politicienilor. Pentru a înlătura sau a diminua efectele acestor ameninţări, actorii politici recurg la diverse strategii direcţionate spre satisfacerea eului pozitiv al celuilalt sau spre satisfacerea eului negativ. Deşi, în principiu, discursul politic se înscrie într-o logică a distanţării de adversar, pot fi identificate şi forme de manifestare a strategiilor politeţii pozitive, care mizează pe „hiperbolizarea comportamentelor politicoase şi orizontalizarea relaţiei interpersonale" (Rovenţa-Frumuşani, 2005: 58). P o l i t e ţ e a p o z i t i v ă constă în „adoptarea unei atitudini de familiaritate faţă de

interlocutori", având o „funcţie integrativă", în sensul unei favorizări a dezvoltării relaţiilor sociale prin accentul pus pe „elementele de comunitate" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1999: 108). Strategiile specifice politeţii pozitive (Brown&Levinson, 1987: 101-129), considerate în literatura de specialitate „strategii ale solidarizării cu interlocutorul" (GALR II, 2005: 815), se caracterizează prin manifestarea admiraţiei, prin exprimarea simpatiei faţă de persoana/bunurile celuilalt.

În teoria lui Brown şi Levinson (1987: 103-106, 129), primele două strategii ale politeţii pozitive – „1. Notice, attend to H (his interests, wants, needs, goods); 2. Exaggerate (interest, approval, sympathy with H) – se află într-o strânsă relaţie (chiar ambiguă[1]) cu cea de-a cincisprezecea strategie – „15. Give gifts to H (goods, sympathy, understanding, cooperation)" – prin aceeaşi orientare spre dorinţa interlocutorului de a fi aprobat, remarcat. Din această perspectivă, cadoul vizează, într-un sens larg, actele cu funcţia de satisfacere a feţei pozitive a destinatarului: oferirea de bunuri materiale şi spirituale, exprimarea simpatiei, a admiraţiei, a grijii faţă de celălalt, manifestarea cooperativă. Totuşi, diferenţa pare a fi una de nuanţă: primele două strategii ţin de observarea/remarcarea (exagerată sau nu) a dorinţelor celuilalt („dorinţele destinatarului sunt admirabile, interesante"), pe când ultima ţine de valorizarea propriu-zisă a acestora („dorinţele destinatarului sunt satisfăcute prin cadou material sau spiritual"). Pentru eliminarea ambiguităţii, în analiza de faţă, cele trei strategii vor fi reduse la două care au, în esenţă, aceeaşi funcţie: complimentul şi cadoul (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1992, 1996). Dacă în primul caz, vorbitorul are în vedere valorizarea feţei celuilalt prin „bunuri spirituale" (exprimarea aprecierii, admiraţiei, simpatiei, atenţiei), în cazul cadoului, este vorba de o valorizare a feţei interlocutorului prin „bunuri materiale". Desigur, conform teoriei lui Brown şi Levinson (1987: 66-68), până şi actele expresive de tipul complimentelor sau al mulţumirilor sunt potenţial ameninţătoare pentru feţele participanţilor: pe de o parte, atunci când primeşte un compliment, vorbitorul poate avea tendinţa de a-şi proteja obiectul admirat, se poate simţi constrâns să diminueze valoarea obiectului sau chiar se poate simţi obligat să întoarcă complimentul; pe de altă parte, atunci când mulţumeşte, vorbitorul îşi asumă îndatorarea faţă de celălalt, iar celălalt, acceptând mulţumirile, se poate simţi constrâns să diminueze îndatorarea vorbitorului (de exemplu, *pentru nimic*).

Totuşi, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992: 176) subliniază ideea că interacţiunea reală nu poate fi privită exclusiv prin prisma negativă a ameninţărilor potenţiale; în comunicare, sunt produse şi acte cu efecte pozitive (anti-FTA) prin care sunt valorizate feţele interactanţilor (complimentul, mulţumirea, cadoul, acordul, oferta, invitaţia ş.a.). Din perspectiva politeţii, actele anti-ameninţătoare implică o punere în umbră a propriei imagini concomitent cu o punere în lumină a imaginii celuilalt, însă această situaţie nu trebuie explicată în termenii ameninţărilor, ci în termenii „paradoxurilor pragmatice ale politeţii" (Leech, 1983: 110-114). Cu alte cuvinte, fenomenul politeţii are o natură contradictorie: lauda la adresa celuilalt este mai convenabilă decât lauda de sine, după cum propria devalorizare este mai puţin gravă decât devalorizarea celuilalt (în unele situaţii chiar recomandabilă) (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 189).

[1] Maria Sifianou ilustrează dificultatea asocierii complimentului unei singure strategii a politeții pozitive din teoria lui Brown și Levinson (1987), însă înclină să-l discute din perspectiva strategiei oferirii de cadouri: „compliments are closely related to offering gifts (not only tangible) to others" (2001: 396).

3.1. Actul de a c o m p l i m e n t a va fi înţeles aici în sens larg drept actul de a aprecia diferite aspecte ale condiţiei celuilalt pentru consolidarea sau stimularea solidarităţii (cf. Sifianou, 2001: 396). Cu alte cuvinte, locutorul remarcă, admiră anumite apecte ale condiţiei interlocutorului ce ţin de dorinţa acestuia de a fi aprobat. Complimentul constă, deci, în valorizarea feţei celuilalt, funcţionând ca un fel de cadou verbal. În clasificarea actelor verbale realizată de J. L. Austin (2005: 146), complimentele sunt incluse în categoria comportamentivelor care vizează reacţia sau atitudinea faţă de comportamentul sau situaţia celorlalţi: *a se scuza, a mulţumi, a critica, a toasta, a blestema, a saluta, a protesta* ş.a.; mai precis, complimentul intră în subcategoria actelor de exprimare a simpatiei alături de *a deplânge, a compătimi, a exprima condoleanţe, a felicita*. În teoria lui Searle (1979: 15), actul de a face complimente nu este exemplificat, însă s-ar încadra în clasa expresivelor care au ca scop ilocuţionar exprimarea unei anumite stări psihologice (specificată de condiţia de sinceritate) faţă de starea de lucruri (specificată de conţinutul de propoziţional). În plus, după Maria Sifianou (2001: 392), complimentele ţin mai degrabă de adecvarea la convenţiile sociale specifice conduitei politicoase decât de exprimarea unor sentimente autentice.

a) În general, în dezbaterile televizate, actorul politic satisface dorinţa interlocutorului de a fi aprobat/remarcat cu scopul de a redresa actul ameninţător:

(1) CA: Permiteţi permiteţi o glumă↓ *pentru că SUNteţi un om cu simţul umorului*. O s-o spun↓ cu speranţa că o permiteţi.

TB: Aveţi în vedere că fac şi eu o glumă pe urmă. [râsete în sală; Traian Băsescu râde] (pce)

În dezbaterea politică, gluma are o latură ameninţătoare, aceasta fiind deseori o armă eficientă de (contra)atac (v. infra 3.2.). Din acest motiv, în exemplul (1), Crin Antonescu ţine să îşi susţină intenţia de a glumi cu ajutorul unui act valorizant (*SUNteţi un om cu simţul umorului*).

De asemenea, faţa pozitivă a interlocutorului poate fi valorizată de către locutor cu scopul de a motiva însăşi avansarea FTA-ului. În următorul exemplu (2), Traian Băsescu satisface faţa pozitivă a adversarului său prin faptul că apreciază ocupaţia, statutul social al acestuia pe fondul minimalizării propriei feţe pozitive (*Sunteţi diplomat de carieră↓ eu nu sunt diplomat de carieră.*). Totuşi, ceea ce pare a fi o manifestare a modestiei nu este aici decât o motivare strategică a unui act ameninţător. În realitate, Traian Băsescu intenţionează să îl atace pe Mircea Geoană, iar valorizarea este utilizată pentru a masca intenţiile non-cooperative. Cu ajutorul acestei strategii, Traian Băsescu pune în practică un dublu atac la adresa contracandidatului pesedist; supunându-l la proba recunoaşterii unui citat, candidatul susţinut de PDL, pe de o parte, ilustrează incompetenţa lui Mircea Geoană (*Nu ştiu poate îmi spuneţi dumneavoastră...*), iar, pe de altă parte, îl acuză de trădarea intereselor naţionale (*Dacă aţi fi ştiut acest lucru nu mergeaţi pe furiş la Moscova*.):

(2) TB: Dar aş vrea să: văd dacă recunoaşteţi următorul citat. [TB citeşte de pe o foaie] „Politica externă a unei ţări se face prin aprecierea raţională a punctului de vedere naţional↓ prin ferma şi demna apărare a lui în cadrul internaţional↓ iar nu prin iscăliturі date din teama de a te diferenţia iscălituri care pot să vrăjească azi↓ dar care să oblige mâine”. *Sunteţi diplomat de carieră↓ eu nu sunt diplomat de carieră.*

MG: Se vede. [rumoare; aplauze în sală]

TB: Ştiţi cine:: a spus acest lucru?

MG: Nu ştiu↓ poate îmi spuneţi dumneavoastră că îl aveţi scris pe hârtie.

TB: Titulescu domnule.

MG: E important.

TB: Titulescu. *Dacă aţi fi ştiut acest lucru nu mergeaţi pe furiş la Moscova.* [aplauze în sală] (cef)

De altfel, politicianul poate recurge la aprecierea unor aspecte ale condiţiei celuilalt ca pretext nu numai pentru devalorizarea adversarului, ci și pentru propria valorizare:

(3) CA [către TB]: *Aţi susţinut MULte TEze corecte↓ în timpul acestui mandat.* [aplauze] Nu m-am sfiit să le... susŢIN şi eu ca atare↓ chiar când m-am pus în conflict cu:: mă rog↑ chiar cu colegii mei de partid. Marea problemă este că din toate acestea.. nici din lupta cu mogulii↑ nici din lupta cu foştii dumneavoastră asociaţi↑ politic vreau să spun↓ Patriciu↓ Vântule (AK) Vântu↓ Voiculescu↓ Iliescu↓ n-aţi câştigat niciuna din aceste bătălii. (pce)

b) Totodată, complimentul la adresa adversarului politic poate fi utilizat strategic pentru devalorizarea unei a treia părți (a unui alt oponent). În această direcție, cu prilejul confruntării electorale din 14 noiembrie 2009, Crin Antonescu satisface fața pozitivă a contracandidatului său, Traian Băsescu, (*Apreciez informaţiile dumneavoastră ca fiind exacte*), doar pentru a-i ataca pe colegii de partid ai acestuia (*spre deosebire de ale altor colegi de partid↓ de-ai dumneavoastră*):

(4) CA: *Apreciez informaţiile dumneavoastră ca fiind exacte*↓ spre deosebire de//

TB: Vă mulţumesc.

CA: ale altor colegi de partid↓ de-ai dumneavoastră. (pce)

c) Complimentele pe care politicianul le adresează moderatorilor au o cu totul altă natură. În relația cu aceștia, actorii politici își exprimă adesea disponibilitatea de a coopera şi recunoştinţa faţă de buna organizare a dezbaterii:

(5) CA: Vreau să:: ne lămurim asupra unui lucru. *Gazdele noastre↑ sigur↓ fac o emisiune de ţinută↓ centrată pe tema Constituţiei↓ şi e foarte frumos.*

EB: Eu n-am vorbit decât DESpre Constituţie.

CA: Eu nu vreau↑ eu nu vreau să le încalc această doRINţă↓ pe care o înţeleg =" (ap)

(6) CA: Când preşedintele Camerei↓ doamna Roberta Anastase iese şi vă SPUne cu naturaleţe↓ cred chiar într-*o emisiune GĂZduită cu nobleţe de dumneavoastră domnu' Ursu* =

AU: = Vă mulţumesc. (of)

După cum se poate remarca, strategia complimentului prin manifestarea/exagerarea interesului față de emisiunea moderatorilor constă în utilizarea construcţiilor de evaluare caracteristice aprecierii superlative: *o emisiune de ţinută, foarte frumos, emisiune găzduită cu nobleţe*. Această strategie poate fi susținută totodată și de alte strategii ale politeții pozitive, precum autoincluderea în orizontul interlocutorului din exemplul (5): *eu nu vreau să le încalc această doRINţă↓ pe care o înţeleg*.

Interesantă este situația în care complimentul politicianului vizează direct persoana moderatorului. Astfel, în următorul exemplu, Corneliu Vadim Tudor îi adresează

moderatoarei Alessandra Stoicescu un compliment pe un ton glumeț (*Ai o dantură foarte drăguță.*) cu scopul de a o asigura de bunele sale intenții; cu alte cuvinte, politicianul recurge la compliment pentru a-i transmite moderatoarei că actele sale amenințătoare nu o vizează:

(7) VT: Păi asta-i culmea. Îmi spune un om//

AS: Vă rog frumos.

VT: un om cu două' şi cinci de ani mai tânăr↑ că eu sânt ca nuca-n perete doamnă?

AS: Am înţeles. Aţi spus punctul de vedere↓ haideţi să-l ascultăm.

VT: Altceva ştie el ceva cu nuca. Eu sânt o nucă prea tare pentru dinţii lu' Băsescu.

AS: Da' pentru dinţii mei nu. Vă rog frumos↑ să-l ascultăm pe domnu' Preda↑ vă rog mult de tot.

VT: *Ai o dantură foarte drăguță.*

AS: Mulţumesc frumos. Haideţi domnu' Preda vă ascult. (qa)

3.2. G l u m a constituie una dintre cele mai eficiente strategii ale politeții pozitive, care vizează facilitarea înţelegerii dintre interlocutori prin relaxarea atmosferei dezbaterii şi prin minimalizarea potenţialului agresiv al actelor: „Since jokes are based on mutual shared background knowledge and values, jokes may be used to stress that shared background or those shared values" (Brown&Levinson, 1987: 124). În cazul confruntărilor politice, finalitatea propriu-zisă a strategiei glumei nu este atât destinderea atmosferei, cât mai ales apărarea propriei poziții sau atacul (prin râs) la adresa adversarului.

a) Pe de o parte, pentru politician, gluma poate reprezenta o s t r a t e g i e d e f e n s i v ă prin care îşi proiectează calea de scăpare din faţa acuzaţiilor adversarului. Gluma devine în asemenea situații o modalitate de distragere a atenției, de creare a unei diversiuni care să atenueze efectele amenințărilor. De pildă, în momentul în care Crin Antonescu sugerează că Traian Băsescu ar fi făcut averi dubioase, preşedintele României iese din impas profitând de o expresie a contracandidatului (*dacă o să dea Dumnezeu*) pentru a face o glumă:

(8) CA: Sunt multe deosebiri între noi aproPO de TEma de azi educaţie şi economie. Mi-ar fi plăcut să discutăm despre educaţia şi economiile dumneavoastră↓ despre educaţia şi economiile mele↓ şi să vedeţi aCOlo deosebiri↓ foarte mari. Dar daţi-mi voie să [discurs întrerupt de aplauze] să vă adresez să vă:: să vă adresez.. cu tot respectul↓ şi pregătindu-mă să fiu preşedintele <MARC tuturor MARC> românilor↓ INclusiv al dumneavoastră dacă o să dea Dumnezeu. Domnu' Băsescu↑ aţi susŢInut//

TB: *Dumnezeu dă↓ da' nu bagă în traistă domnu':: Antonescu*. [râsete şi aplauze în sală] (pce)

În apărarea poziției sale, politicianul poate folosi gluma şi pentru a evita răspunsul direct, menajând într-o anumită măsură faţa pozitivă a interlocutorului:

(9) TB: Ce va face preşedintele Băsescu sau preşedintele Antonescu pentru a opri acest exod↑ din punct de vedere legal şi din punct de vedere al mesajului spiritual?

CA: Credeţi că voi fi preşedinte? Bun.

TB: *Vă las să vă iluzionaţi*. [râsete] (pce)

Situându-se pe o poziție defensivă, politicianul glumeşte mai ales pentru relaxarea atmosferei tensionate, create de atacul celuilalt în vederea pregătirii contraatacului. În exemplul de mai jos (10), Crin Antonescu îi reproşează lui Traian Băsescu că, în timpul mandatului său, nu a susţinut sistemul educaţiei; în această situaţie, într-o primă fază,

candidatul din partea PDL încearcă să neutralizeze tensiunea provocată de actul critic prin intermediul unei glume (*Trei minute cu tot cu aplauze <@ sau fără@>*?) pentru ca apoi să treacă la contraatac, făcând aluzie la faptul că preşedintele PNL nu s-a dus zilnic la serviciu (*spre exemplu eu m-am dus în fiecare zi la servici (sic!)... ! Nu ştiu dacă dumnea-//*):

(10) CA: Modelele promovate în aceşti ani↓ de către domnul preşeDINte şi nu numai↑//

MM: Vă mulţumesc.

CA: mă raportez la cel mai important↓ n-au spus asta↓ [că învăţătura e primul secret al reuşitei în viaţă] şi atunci nu putem vorBI SErios şi sincer despre educaţie.

MM: Vă mulţumesc. Domnule Băsescu↑ trei minute.

TB: Şi eu vă mulţumesc. Să ştiţi că:// [discursul este întrerupt de aplauzele susţinătorilor]….. *Trei minute cu tot cu aplauze <@ sau fără@>*?

MM: Fără fără.

TB: *E o glumă*↓ nu. /ă.. Domnu' Antonescu să ştiţi că am CĂutat să fiu un moDEL↓ şi spre exemplu eu m-am dus în fiecare zi la servici (sic!)... ! Nu ştiu dacă dumnea- // [discursul este întrerupt de aplauzele şi râsetele susţinătorilor] /ă:... (pce)

Strategia glumei este utilizată frecvent de Traian Băsescu pentru atenuarea atacurilor la adresa sa. De exemplu, în confruntarea electorală din 14 noiembrie 2009, atunci când Crin Antonescu îl critică pentru faptul că a ignorat situaţia fermierilor din România neplătindu-le la timp subvenţiile, Traian Băsescu îi dă replica pe calea unei glume care „absoarbe" efectele criticii (*Dacă trecea Poşta la domnu' Vântu↓ ajungeau.*):

(11) TB: dovada faptului că <MARC ştiu MARC> ce li se întâmplă [fermierilor] este că i-am şi sprijinit să obţină nouăzeci la sută din subvenţie↓ domnu' Antonescu.

CA: Păi bun↓ dar să ajungă banii la oameni. [aplauze]

TB: Au început să ajungă↓ nu pot ajunge într-o zi... *Dacă trecea Poşta la domnu' Vântu↓ ajungeau.* [Traian Băsescu râde; râsete în sală]

CA: Asta e problema dumneavoastră cu domnu' Vântu↑ nu e-a mea. (pce)

Mai mult chiar, se poate observa că şi în dezbaterea electorală din 3 decembrie 2009 Traian Băsescu îi răspunde lui Mircea Geoană în aceeaşi manieră:

(12) MG: Dacă tot vorbim de Vântu şi de momentul în care v-aţi stricat relaţia cu el↓ din câte ştiu eu cearta a pornit într-adevăr de la Poştă. Domnul Vântu a vrut Poşta iar dumneavoastră aţi vrut să i-o daţi domnului Cocoş. [TB râde zgomotos] Dacă asta este informaţia cea mai bună↓ cred că ăsta este probabil momentul în care v-aţi certat. Deci//

TB: *Îl vedeţi dumneavoastră pe Cocoş poştaş şef?* [TB râde; râsete şi aplauze în sală]

MG: Îl văd chiar că-l văd. (cef)

b) Pe de altă parte, politicienii glumesc şi cu scopul subminării indirecte a poziţiei adversarilor. Gluma ca s t r a t e g i e o f e n s i v ă în discursul politic este dificil de contracarat, deoarece, prin destinderea fundalului dezbaterii, se îngreunează iniţierea serioasă a contraatacului:

(13) CA: Da. N-aş putea decât să constat următorul lucru'↓ ca să ne mai descreţim frunţile↓ în caz că erau încreŢIte.

EB: Vă rog să nu jigniţi românii!

CA: *Domnul prim-ministru nu NEAgă fapta↓ da'-l toarnă şi pe domnu' Ponta*. (ap)

(14) CA: Da. Ultima carte pe care am citit-o este o carte despre:: creştere şi decădere↓ Creşterea şi decăderea Imperiului Britanic. Cartea mea favorită rămâne Maestru' şi Margareta↑ şi filmul... şi filmul meu//

TB: *Aveţi şi o apropiere de decădere* [Traian Băsescu râde] (pce)

Ieşirea din capcana glumei ofensive se poate realiza în mod eficient tot prin glumă. În schimbul de replici din exemplul (15), Crin Antonescu îl acuză – cu ajutorul glumei – pe Traian Băsescu că nu recunoaşte situaţia dificilă a agricultorilor, care au protestat din cauza neplăţii subvenţiilor (*Păi şi oamenii aceia erau SPP-işti deghizaţi sau ce erau domnu':: Băsescu?*); în acest context, preşedintele României contraatacă glumind şi el (*Erau liberali deghizaţi↓ na.*):

(15) TB: /ă: Ştiţi ce rugăminte aş avea? Să nu strecurăm /ă: dezinformarea în dezbaterea noastră. Vă pot spune pentru că mă interesează↓ şi pentru acum şi pentru în continuare↓ problema subvenţiilor a fost rezolvată în acest an cum n-a fost rezolvată în <MARC nici un alt MARC> an↓ când subvenţiile s-au plătit în două etape pentru animale.

CA: *Păi şi oamenii aceia erau SPP-işti deghizaţi sau ce erau domnu':: Băsescu?*

TB: Nu.

CA: <Î care au venit la dumneavoastră acolo↓ la gard. Î>

TB: *Erau liberali deghizaţi↓ na*. [Traian Băsescu râde; râsete şi aplauze în sală]

CA: Liberali erau?

TB: /ă Deci nu nu vreau să aduc un afront liberalilor da' dacă tot↑//

CA: Nici eu SPP-iştilor. [râsete în sală] (pce)

Gluma repetată este iritantă pentru politicianul care încearcă să susţină în mod serios diferite teze:

(16) TB: /î:: Acum două săptămâni s-a semnat un contract de două sute cincizeci de milioane de dolari. Pentru ce? [râsete în sală]

MG: *Pentru domnu' Cocoş?* [rumoare; plauze în sală]

TB: Nu. Mai încercaţi.

MG: *În zona asta trebuie să fie. Domnu' Videanu domnu' Manţog?*

TB: Nu.

MG: *Înseamnă că nu e energie*. [râsete; aplauze în sală]

TB: Domnu' Geoană domnu' Geoană /ă sigur că poţi să-ţi ascunzi incompetenţa şi sub glume dar eu vorbesc serios pentru că:// (cef)

În concluzie, complimentul şi gluma constituie două strategii complexe ale politeţii pozitive pe care politicienii le valorifică în dezbaterile politice televizate sub diferite forme.

Sigle şi abrevieri

Transcrieri

pce – Prima confruntare electorală de la Cluj dintre candidatul PNL la preşedinţia României, Crin Antonescu, şi Traian Băsescu – 14 noiembrie 2009/ Realitatea TV

cef – Confruntarea electorală finală pentru preşedinţia României dintre Mircea Geoană şi Traian Băsescu – 3 decembrie 2009/ Antena 3

of – Dezbaterea televizată din cadrul emisiunii *Ora de foc* – 29 iunie 2009/ Realitatea TV
qa – Dezbaterea televizată din cadrul emisiunii *Q&A* – 10 octombrie 2009/ Antena 3
ap – Dezbaterea televizată din cadrul emisiunii *Arena publică* – 18 martie 2010/ TVR1
Politicieni
CA – Crin Antonescu
TB – Traian Băsescu
MG – Mircea Geoană
EB – Emil Boc
VT – Corneliu Vadim Tudor
Moderatori
AU – Adrian Ursu
AS – Alessandra Stoicescu
MM – Mihnea Măruţă

Bibliografie

*** *Gramatica limbii române II. Enunţul*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005 [= GALR II].
AUSTIN, J. L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere din limba engleză de Sorana Corneanu, prefaţă de Vlad Alexandrescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.
BROWN, Penelope/LEVINSON, Stephen C., *Politeness. Some Universals in Language Usage (Studies in Interactional Sociolinguistics 4)*, Cambridge University Press, 1987.
DASCĂLU JINGA, Laurenţia, *Corpus de română vorbită (CORV). Eşantioane*, Editura Oscar Print, Bucureşti, 2002.
GOFFMAN, Erving, *Interaction ritual: essays in face-to-face behavior*, Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, 2005.
IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana, *Conversaţia. Structuri şi strategii*, Editura All Educational, Bucureşti, 1999.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales*. vol. II, Armand Colin, Paris, 1992.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La conversation*, Editions du Seuil, Paris, 1996.
LAKOFF, Robin, *What you can do with words: Politeness, pragmatics and performatives*, în Rogers, Andy/Wall, Bob/Murphy, John P. (ed.), *Proceedings of the Texas Conference on Performatives, Presuppositions, and Implicatures,* Center for Applied Linguistics, Arlington, Virginia, 1977: 79-105.
LEECH, Geoffrey N., *Principles of Pragmatics*, Longman, London, 1983.
ROVENŢA-FRUMUŞANI, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005.
SEARLE, John R., *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
SIFIANOU, Maria, *"Oh! How appropriate!" Compliments and politeness*, în Bayraktaroğlu, Arin/Sifianou, Maria (ed.), *Linguistic Politeness Across Boundaries. The case of Greek and Turkish*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2001: 391-430.

HYBRID TERMS IN THE ROMANIAN LANGUAGE OF COMPUTER SCIENCE

Asist. drd. Sorina POSTOLEA
"Petre Andrei" University of Iaşi

In Romania, as well as in other non-English speaking countries, the language of computer science is an odd mixture of English and native terms. From a translational and terminological point of view, apart from borrowings and one-word calques, hybrid terms - as I have named them - are a special type of lexical units found in this field, defined as "set phrases produced by a combination of transfer and translation, of borrowings and loan translations". This article aims to outline some of their features.

Key-words: *computer science, hybrid terms, translation*

Whether in the form of computers, Internet access, mobile phones or digital gadgets, it is almost pointless to stress that information technology has become a crucial part in the lives of modern people, shaping not only individual behaviours and habits but also society as a whole. As many authors have pointed out, the informational and globalised society wherein we live could not have emerged in the absence of the information technology revolution that has provided the means, the tools and the materials for it to happen. Defined as the "study of computers, their design, and their uses for computation, data processing, and systems control, including design and development of computer hardware and software and programming"[1], *computer science* is both the origin and the most consistent branch of information and communication technology (ICT). According to the latest estimates of the International Telecommunication Union[2], in 2010, 0.6 billion households worldwide had a computer. In developed countries, 71% of households had at least a computer and 65.6% had Internet access. Globally, the ratio of Internet users has doubled from 15.9% in 2005 to 30.1% in 2010, that is, from 1 billion to over 2 billion users in five years.

Under these circumstances, the specialized language of ICT and computer science is evolving at an incredible pace, crossing boundaries and cultures and expanding globally at a scale that is difficult to match by any other science. Thus, in my opinion, and not surprisingly, this specialised language plays a fundamental role in the progressive establishment of English, usually the source-language of ICT, as the new *lingua franca* used worldwide. It is in this process that computer science professionals and translators come to play a very important part: on the one hand, they act as facilitators, introducing ICT concepts into their various mother tongues, on the other they may help or otherwise counteract the phenomenon of English as an international language in this field.

Interested in finding out more about what happens in the Romanian language of computer science, in 2006, for my dissertation paper, I conducted a small size terminological and translational study in this field. Its methodology and a part of its results are presented

[1] http://www.britannica.com
[2] http://www.itu.int/ITU-D/ict/material/FactsFigures2010.pdf

below, with a special focus on a particular type of lexical units commonly used the Romanian language of computer science: hybrid terms.

Corpus methodology

Embracing M. Teresa Cabré's definition of a terminological unit/term - "a conventional symbol that represents a concept defined within a particular field of knowledge" (1999: 81) -, my research started from two issues of two different Romanian IT&C magazines: *PC World* (February 2006) and *XtremPC* (May 2006). In choosing two competing publications I was motivated by the concern of avoiding the influence of a particular editorial direction and style. I did not aim to produce an inventory of Romanian computer science terms, but to find and study the strategies used by IT specialists and/or translators in order to introduce English terms into the target language.

In accordance with this objective, I selected the specialised terms to be included in my corpus according to two criteria:

a) their particular meaning in the specialised language of computing: for instance, the verb *to scan* means "to look quickly through written material in order to find important or interesting information" but, in computer science, "if a picture or document is scanned into a computer, a machine passes a beam of light over it to make a copy of it in the computer"[3];

b) the specialised concepts/objects that the terms name: *memory stick*, *floppy disk*, etc.

For the purpose of my research, I did not include into my study proper names (*Epox*, *GigaByte*, etc.), names of buttons/commands (*Enter, Caps Lock*, etc.) and terms that had been identified by inverted commas as belonging to a different idiom (*«Ear-muff-urile» învăluie urechea ca două cupe*). Subsequently, my database consisted of 360 computer science terms. Microsoft Access from the Microsoft Office Suite was the software used in the analysis and the construction of my database. 215 terms were extracted from *PC World* and 145 from *XtremPC***.**

Each term sheet comprised seven fields: *entry/term*, *English equivalent*, *Romanian plural/singular form*, *Romanian grammatical category*, *context*, *magazine/no/page*, and *subfield*.

Results

Apart from the abovementioned descriptive items, each term was also characterised according to the type of transfer/translation it was subjected to in order to be introduced into Romanian. Thus, the 360 specialised lexical units included into our database were divided into two main types: *borrowings* and *calques.* Both types of transfer belong to what Vinay and Darbelnet (1958: 84) referred to as *direct translation*. In their view, commonly used in translation "to overcome a lacuna, usually a metalinguistic one (e.g. a new technical process, an unknown concept), borrowing is the simplest of all translation methods. It would not even merit discussion in this context if translators did not occasionally need to use it in order to create a stylistic effect" (Vinay and Darbelnet 1958: 85). As Magda Jeanrenaud notices, along with other authors, when they do not overcome a metalinguistic lacuna, loans are usually

[3] Collins Cobuild Dictionary on CD-ROM, 2006.

contested as a translation procedure, being seen as a sign of intellectual laziness (2001: 78). On the other hand, "a calque is a special kind of borrowing whereby a language borrows an expression form of another, but then translates literally each of its elements. The result is either i) a lexical calque, (...) i.e. a calque which respects the syntactic structure of the TL, whilst introducing a new mode of expression; or ii) a structural calque, (...), which introduces a new construction into the language" (Vinay and Darbelnet 1958: 85).

In our database, borrowings were further analysed according to their degree of integration into the Romanian language, which varied from null (no sign of integration) to *naturalisation* (specific Romanian articles, separated by hyphen from the English word: *mouse-ul*) to *integration* (no hyphen: *gamerii*). Calques were divided into *one-word calques* and *hybrid terms*. Each of these criteria or attributes was marked in the database with the help of the *Yes/No* boxes.

The following figure presents the structure of our database according to the type of transfer used in the accommodation of English terms:

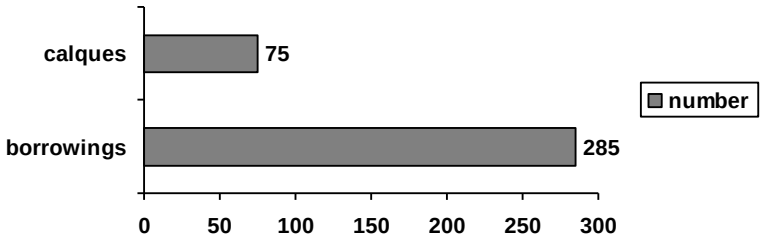


Fig. 1 *Database structure according to type of transfer*

Thus, the small size study I conducted shows that borrowings are the main procedure used in the transfer of English terms in the Romanian language of computer science, with a ratio of 79.8% borrowings and 20.8% calques. However, in the following lines, I am going to focus on a special type of calques identified in our corpus: hybrid terms.

Hybrid terms

What I refer to by the name of *hybrid terms* are set phrases produced by a combination of transfer and translation, of borrowings and calques. They are a particular type of calques, which, in my study, were divided into *one- word calques* and *hybrid terms.*

A distinction is necessary before we continue. As much as possible, I tried to exclude from this category the *support words* that are extremely frequent in the Romanian language of computer science. They are a special kind of lexical units, such as *standard*, *tehnologie, suport, soluţie*, etc., which are used by IT professionals/translators when they need to explain foreign words: *Căştile cu noise-reduction folosesc o* ***tehnologie*** *active noise control"* (*PCW*: 33). Because they do not form terminological units with their determiners and are interchangeable with other similar words, I did not include them into my database.

Returning to hybrid terms, in my database they represent 57.3 % of the calques and only 12 % of the total number of analysed terms.

From a formal point of view, according to the number of words they include, hybrid terms have the following structure:

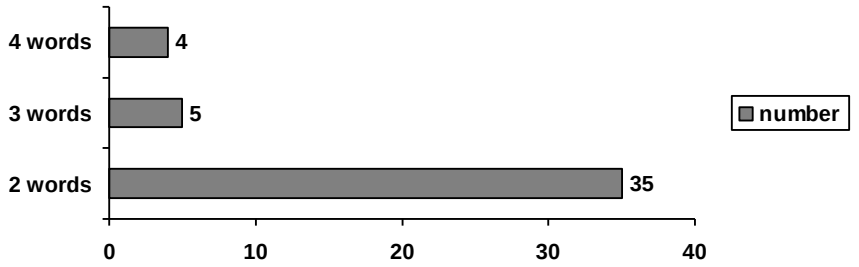


Fig. 2 *Hybrid terms by number of constituent words*

The category of two-word hybrid terms, which is the most consistent, with 35 occurrences, may be further divided into:

(a) set phrases composed by juxtaposition

(b) set phrases built with the help of the Romanian preposition *de*.

Category (a) comprises 29 terms: *ambalaj retail, cameră web, componentă PC, computer standalone, core grafic, decoder digital, ecran wide, filtru antispam, floppy disc, format bulk, format video, hard disc, joc multiplayer, joc skirmish, joc stealth, manager IT, memorie cache, memorie flash, modelare freehand, PC desktop, PC notebook, pen digital, placă video, port USB, sistem office, tuner TV, univers fantasy, versiune full, versiune trial/demo.* These hybrid terms present several characteristics:

- with some exceptions (*floppy disc*, *hard disc*), they usually follow the Romanian word order (noun + determiner);
- usually, it is the determiner that maintains its English form: *filtru antispam*, *joc stealth*, *versiune full*;
- the determiner may also be an acronym: *port USB*, *manager IT*;
- some of these terms form semantic networks: *joc skirmish – joc multiplayer – joc stealth*;

Category b) consists of only 6 terminological units: *chip de memorie*, *kit de memorie*, *platformă de gaming*, *rată de refresh*, *site de torrent*, *stick de memorie*.

The characteristics mentioned in the case of juxtaposed two-word hybrid terms are also valid in the case of hybrid terms that comprise three or four words, which are, however, less frequent:

- three-word hybrid terms: *cablu multi-mode, cablu single-mode, formatare low-level, joc single player;*

- four-word hybrid terms: *reţea de file-sharing*, *joc adventure point&click, PC All-in-One, reţea peer-to-peer*.

We note that in the case of these terms, the determiner is, in fact, a compound English word.

In terms of the subfields they belong to, hybrid terms present the following distribution:

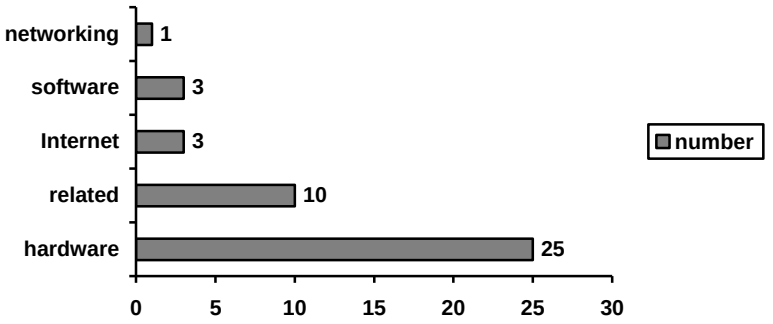


Fig. 3 *Subfield distribution of hybrid terms*

If calques seem to be more frequent in the field of software, hybrid terms seem to favour the concepts related to computer hardware.

From a neonymic point of view[4], if calques result mainly in semantic neologisms, hybrid terms are a means of creating both formal and semantic neological units in the Romanian language of computer science. They are a transitional phase between the processes of transfer and that of translation proper and all the features they imply.

Conclusions

For anyone who happens to read a computer science text written in Romanian, regardless of where this text is published (specialised journals, course books, advertorials, etc.), it is quite obvious that the language used in it is a kind of translationese[5]. If we are to use one of Catford's classifications of translations (Dimitriu 2002: 28), we could say that in the Romanian field of computer sciences there are mainly cases of *partial translation* (when parts of the SL text are left untranslated). Also, the main texts produced in the Romanian language of computer sciences are *rank-bound* translations, because they copy to a large extent the morphological, syntactic and stylistic structure of their English source texts.

From a terminological-translational viewpoint, our study showed that borrowings represent the main procedure used in the transfer of English terms in the Romanian language of computer science. They represent 79.8% of the total number of terms included into our database. Calques are less used in the process of creating Romanian IT terms, but they still remain an important technique. Hybrid terms are a special type of terminological units that combine borrowings and calques and that are also quite frequent in the Romanian language of computer science.

Starting from this small study carried out in 2006, I indent to develop this classification of Romanian computer science terms in my doctoral thesis entitled *Terminology and Translation of IT&C Text: A Romanian Perspective.*

[4] Neologismele se pot împărţi în două grupe mari: - neologisme de limbă comună, - neologisme ale limbilor de specialitate. Neologismele din a doua categorie se mai numesc şi „neonime" (Pavel & Rucăreanu 2001 : 52)

[5] "A pejorative general term for the language of translation (…), often indicating a stilted form of the TL resulting from the influence of ST lexical or syntactic pattering" (Munday 2009: 236)

References

Cabré M.T. (1999) *Terminology. Theory, methods and applications*, translated by Janet Ann DeCesaris, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
Dimitriu R. (2002) *Theories and Practice of Translation*, Iaşi: Institutul European.
Jeanrenaud M. (2006) *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Iaşi: Polirom.
Munday, J. ed. (2009) *The Routledge companion to translation studies*, Oxon: Routledge.
Pavel E., Rucăreanu C. (2001*) Introducere în terminologie. Noţiuni fundamentale*, Bucureşti: Editura Academiei Române, Editura Agir.
Vinay J.P., Darbelnet J. (1958) *A Methodology for Translation*, translated by Juan C.Sager and M.-
J. Hamel, in Venuti, L. ed. (2004) *The Translation Studies Reader*. Taylor & Francis e-Library.

ON THE ACQUISITION OF THE ENGLISH PASSIVE CONSTRUCTION BY L1 SPEAKERS OF HUNGARIAN. EXPERIMENTAL DATA, RESULTS AND CONCLUSIONS

Drd. Enikő TANKÓ
University of Bucharest

The aim of the paper is to investigate parameter setting in L2 English by L1 speakers of Hungarian, also to provide empirical evidence in favour of the partial access hypothesis (Schachter, 1996) regarding the parameters of the passive. The main question to be investigated is to what extent native speakers of Hungarian understand and acquire the English passive voice, as the passive category is missing from the Hungarian grammar (Siewierska, 1984, Abondolo, 1998). As we will show, native speakers of Hungarian tend to use the predicative verbal adverbial construction when translating English passive sentences, though they are not aware of the similarities between the two structures.

Key-notes: *passive construction, acquisition, predicate, translation*

1. Introduction

The primary aim of the present research paper is to investigate parameter setting in L2 English by speakers of Hungarian as L1, also testing the *partial access hypothesis* (Schachter, 1996, White, 2003, among many others) regarding the parameters of the passive / passive-like constructions. The main questions we shall pursue are whether there is transfer of the passive-like structures from L1 into L2 (in some cases from L2 to L3, as well), furthermore if learners of English as L2 can reset the parameters. This topic is worth pursuing because it can provide evidence in favour / against the claim that the parametric values of L1 are imposed on L2. If knowledge from L1, regarding passive-like structures, transfers to L2, Hungarian learners are expected to commit errors when using the passive voice, at least in the initial stages of learning English. At a more advanced level, the L2 learners adopt the correct parametric value as a result of general learning mechanisms and use well-formed English passive constructions. It is the aim of the empirical research to test these predications.

As such, a secondary aim of the paper is to analyse the data of the experiment in which we investigated the problems native speakers of Hungarian might encounter when learning the English passive. The main question to be investigated in this paper is: how do L1 speakers of Hungarian deal with passive constructions in an L2 which has grammatical markers for the passive (in our case English), to see whether L2 learners of English succeed to set the appropriate parameters in L2 and whether appropriate parameter setting occurs in later or earlier stages of language learning.

The paper has five main parts. The first part introduces the topic, the second section throws light upon the predicative verbal adverbial construction in Hungarian, while the third part presents the main hypotheses, followed by the research methodology and the results of the experiment on the acquisition of the English passive voice by L1 speakers of Hungarian. The paper ends with conclusions.

2. The problem

The main question to be investigated is to what extent native speakers of Hungarian understand and acquire the English passive voice, as the passive category seems to be missing from Hungarian grammar (Siewierska, 1984; MacWhinney, Pléh and Bates, 1985; Abondolo, 1998). Hungarian used to have a synthetic verbal passive, formed with the suffix *-tat/-tet* (attested in the codices, Tóth, 2000: 253). However, they occur extremely rarely in contemporary Hungarian, and only with certain verbs, e.g.: *születik* 'be born', from *szül* 'give birth', *adatik* 'be given', from *ad* 'give', *viseltetik* 'owe somebody certain feelings', from *visel* 'bear', *foglaltatik* 'be included', from *(magába) foglal* 'include'. Most of these forms (except for *születik*) are considered archaic.

In contemporary Hungarian, passive meaning is most commonly expressed by the predicative verbal adverbial construction which is the closest in meaning and structure with respect to the passive in English. In what follows we will shortly present the construction and its main characteristics.

2.1. The predicative verbal adverbial construction and other structures

The predicative verbal adverbial construction (henceforward PVAC) is formed with the existential verb *van* 'to be' plus the adverbial participle form of the verb (ending in *-vA*[1]). It is mainly used when the result of the action is emphasized.

(1) *Az ajtó be **van** csuk-va.*
the door PERF_{in} is close-ADV.PART
'The door has been closed.' (de Groot, 1989: 196)

We can form the PVAC by replacing the existential verb with *lett/lesz* 'become', as well, thus introducing more dynamicity into the sentence (compare the sentences below). From the point of view of dynamicity, the PVAC with *lett/lesz* resembles the English *get*-passive.

(2) *Az asztal le **van** fest-ve.*
the table $\text{PERF}_{\text{down}}$ is paint-ADV.PART
'The table has been painted.'

(3) *Az asztal le **lett** fest-ve tegnap.*
the table $\text{PERF}_{\text{down}}$ became paint-ADV.PART yesterday
'The table got painted yesterday.' (Laczkó, 1995: 190)

The PVAC resembles the passive construction from English in the sense that the main verb loses its case assigning ability, so the internal object has to move to get case. In both cases it moves into the canonic subject position. Another similarity is that the existential verb is used as an auxiliary. An important difference is that instead of the participial verb form (the case of English), the Hungarian PVAC uses an adverbial verb form.

1 The capital letters of the vowels signal that they have variable forms according to the vowel harmony: *-va/-ve* and *-ván/ -vén*, the choice depends on the phonological properties of the vowels of the stem (Bartos, 2009: 75).

2.1.1. Constraints on the PVAC

The PVAC raises a number of questions regarding the verbs, which can occur in this type of construction. Kertész (2005: 2), following other linguists, argues that only transitive and unaccusative (change of state verbs) verbs are compatible with the PVAC, as telicity represents a strong aspectual constraint for the already mentioned construction. Unergative verbs are incompatible with the PVAC.

(4) *A kávé* *meg* *van* *őrölve.*
the coffee PERF be:3sg grind.adv.part
'The coffee has been ground.'

(5) *A tó* *be* *van* *fagyva.*
the lake $PERF_{in}$ be:3sg freeze.adv.part
'The lake is frozen.'

(6) ** Mari* *énekelve* *van.*
Mary sing.adv.part be:3sg
*' Mary is sung.' (Kertész, 2005: 2)

As already stated, telicity is a decisive factor when it comes to verbs which are compatible with the PVAC. Atelic predicates do not occur in the mentioned construction:

(7) *Zsuzsa* *dolgozott*.
Zsuzsa work-past:3sg
'Zsuzsa was working.'

(8) ** Zsuzsa* *van* *dolgozva.*
Zsuzsa be:3sg work-adv.part
*'Zsuzsa is worked.' (de Groot, 1989:197)

From an aspectual point of view, states and processes are incompatible with the PVAC, as the first class of verbs lacks any change of state, furthermore they are not telic. On the other hand processes do not involve a state. As such, only aspectually complex verbs may occur in the PVAC, that is accomplishments, as they can be decomposed into a process and a resulting state, thus affecting the implied subject. Another class of compatible verbs is that of achievements, as they are telic. Compare the following sentences:

(9) ** Mari* *szeretve* *van.*
Mary love.adv.part be:3sg
'Mary is loved.'

(10) ** Az eső* *zuhogva* *van.*
the rain pour.adv.part be:3sg
'The rain is pouring.'

(11) *A levél* *meg* *van* *írva.*
the letter PERF be:3sg write.adv.part

'The letter has been written.'

(12) *Az üveg el van pattanva.*
the glass $\text{PERF}_{\text{away}}$ be:3sg crack.adv.part
'The glass is cracked.' (Kertész, 2005: 16-17)

2.1.2. The structure of the PVAC

With respect to the structure of the PVAC, the main idea Bartos (2009) argues for follows Tóth's (2000) theory, namely the *-vA* adverbial suffix can enter the syntactic structure at several points in the extended projection of the predicate. This is the key to the different available interpretations, as the actual point of entry has consequences for the further projection of the predicate and its arguments. Bartos (2009: 86) claims that the higher *-vA* is inserted, the stronger the tendency for a transparent adverbial reading, that is stative interpretation. Following Kratzer (1996) and Alexiadou (2006), among others, Bartos (2009) assumes that all predicates are syntactically structured, as shown in (19) below:

(13) [(*external arg*) Voice [CAUS [v [√ROOT (*internal arg*)]]]] (Bartos, 2009: 84)

If *-vA* is merged low, immediately after verbalization, it would disrupt further projections of the root (i.e. no V-shells or no Voice-layer) and no external argument would be projected; and even when there is an internal argument, no accusative case is available for this DP, Bartos (2009) argues. The internal argument will be promoted to become the subject of the clause we built on the copula, thus it can receive nominative case in the finite matrix domain. Bartos (2009) further claims that these are the adverbial forms found in the stative predicative construction, embedded under some copular verb:

(14) *[$_{TP}$ [$_{VP}$ [Le van [mosva [az autó ~~le~~]]]].*
$\text{PERF}_{\text{down}}$ is wash-vA the car
'The car is washed down.'

(15) *[$_{TP}$ [$_{VP}$ [Festve van [~~festve~~ a pad]]].*
paint-vA is the bench
'The bench is (=has been) painted.' (Bartos, 2009: 87-88)

The adverbial verb form describes a state which came about as a result of the event expressed by the base verb, it cannot be interpreted as eventive, as proven by Tóth (2000) by using some tests: the construction with the existential verb is not compatible with adverbials of the type *in a minute*, while adverbials expressing the exact point in time can only indicate the moment when the state already exists and cannot refer to the time when the action took place. Another test is that of the manner adverbials, for example *quickly*, which can only modify events, is not compatible with the PVAC.

(16) **A levél gyorsan van meg-ír-va.*
the letter quickly is PERF -write-VA
'The letter is written quickly.' (Tóth, 2000: 241)

Another important characteristics of the PVAC with the existential verb is that no *by*-phrase can appear to express the agent of the action:

(17) **A fal le van fest-ve a fiú által.*
the wall $PERF_{down}$ is paint-VA the boy by
'The wall is painted by the boy.' (Tóth, 2000: 242)

However, the above mentioned constraints disappear when the construction is formed with the other copula (*lett/lesz* 'become'), as the examples below show:

(18) *A levél gyorsan lett meg-ír-va.*
the letter quickly became PERF -write-VA
'The letter got written quickly.'

(19) *A fal le lett fest-ve a fiú által.*
the wall $PERF_{down}$ became paint-VA the boy by
'The wall got painted by the boy.'

2.2. Using the PVAC

Though the Hungarian PVAC is the structure closest to the English or Romanian passive, native speakers are not aware of the passive-like properties of the structure. As we will later see in the experiment, not all speakers will use the structure when they are supposed to translate English passive sentences into Hungarian. This is due to not learning about the PVAC during Hungarian classes, thus not being able to identify the common properties of the construction in case and the passive structures from English or Hungarian.

When it comes to translating a passive construction into Hungarian, it is highly probable that L1 speakers of Hungarian will use the PVAC, as this structure resembles passives in many respects. However, when it is not possible to use the PVAC due to constraints on the structure, native speakers of Hungarian would probably use active structures with the direct object in topic position that carry the passive meaning when they are to translate a passive construction.

3. The hypotheses

For Hungarian learners of English who are not really familiar with the characteristics of the PVAC (i. e. expressing the passive meaning), it might seem awkward to use it when establishing a correspondent to an English or Romanian passive sentence. The issues is even more important, as it provides evidence/ counter evidence for the hypotheses regarding the influence of the first language parameters on second language acquisition (Avram, 2002). If the mother tongue has, indeed, influence on second or third language acquisition, and this is true in the case of passive or passive-like constructions, L1 speakers of Hungarian are expected to make mistakes, at least in the initial stages of learning English. At a more advanced level, the learners acquire the correct passive constructions as a result of general learning mechanisms and use well-formed English passive sentences.

Another point of interest represents seeing whether the subjects who know more or less Romanian will solve the test using relatively the same structures as the subjects from Hungary who have no contact with Romanian or there will be important differences. To put in

another way, we want to test whether the Romanian L2 influences the English L3, thus facilitating the access to the English passive. Our hypothesis is that subjects from Romania will have better results in the tests involving the English passive voice, as we believe there is transfer from L2 Romanian. As such, we expect that the group of subjects from Budapest, Hungary will commit more mistakes when using the English passive.

Another issue to investigate is whether subjects will use the Hungarian PVAC when establishing a correspondent for an English passive sentence, without being aware of the similarities between the two mentioned structures, or will resort to some other structure carrying the passive meaning. This would prove the role of the UG when learning an L2 or L3.

4. Research methodology

4.1.The test

In order to investigate the hypotheses raised in this experiment, the participants were asked to complete a test consisting of a set of tasks, including comprehension task, grammaticality judgement task and translation, all related to passive constructions. The experiment presented in this paper was designed in order to examine the difficulties that L1 speakers of Hungarian might encounter when acquiring and using the English passive voice, since the corresponding linguistic phenomenon in Hungarian is fairly different.

All subjects in all groups were allowed to use dictionaries. This was to avoid problems due to poor vocabulary or bad spelling, as we did not intend to measure these. When evaluating the tests, we neglected the following types of mistakes: spelling problems; leaving out the definite article; using another verb instead of the given one, if the construction was correct in all other respects; using a nominative form of the pronoun after the preposition *by* or translating the singular with a plural. In turn, we paid special attention when it came to the θ-role assignment, the pre-verbal position of the internal argument (direct object), the correct construction (proper form of the existential verb, agreement with the subject, suitable form of the main verb – the form with *-ed* or the past participle) or the placement of the external argument (logical subject) in the *by*-phrase at the end of the sentence.

4.2. The subjects

The empirical research examines the use of the passive constructions by two groups of subjects including a number of 69 subjects. In the first group there were eleventh grader subjects attending a secondary school in Miercurea Ciuc (n=48), while the second group consisted of 21 students in the tenth grade at a secondary school in Budapest, Hungary. The participant students were 16-18-year-olds.

All the subjects were native speakers of Hungarian, however only the first group had contact with Romanian, which could influence their knowledge on the English passive. As already mentioned, these pupils had been learning Romanian since kindergarten, however, their contact with Romanian is limited; the majority had been using Romanian exclusively at school, during the 4-5 Romanian classes per week. The group of students from Hungary had learnt only English as a foreign language, and as such could not be influenced by knowledge from other languages regarding the passive structures.

The pupils from the first group had been learning English two hours per week since third grade (that is for six, respectively nine years), the respondents from Hungary had been learning English since first grade (that is for ten years). The students had more or less the same level of foreign language knowledge inside the given group. Based on the test at the beginning of the current semester the majority of learners could be considered intermediate and upper-intermediate students.

The research was carried out in two, fairly different parts: in Miercurea Ciuc in October 2010 and in March 2010 at the secondary school from Budapest. The subjects were tested during their English classes. In order to differentiate between the three distinct groups, we will use abbreviations: **IR** for the group from Miercurea Ciuc and **IH** for the group of from Hungary.

4.3. The tasks

4.3.1. The first task was a warm-up, in order to exclude the negative effect of anxiety or frustration. As expected, there were only minor mistakes, as the task was easy. Subjects had to select an appropriate picture for the given passive sentences. There were three pictures in each case: a neutral distractor and two other pictures, where the agent and theme only changed roles.

Table 1 shows the results of the first task. The results show that most of the subjects recognized the correct theta-roles, though answers were predictable in certain cases (e.g. *The rabbit is eaten by the lion.* – it would have been unusual the other way around: *The lion is eaten by the rabbit.*).

Table 1: Results of task1, picture-matching comprehension task (appropriate pictures appear in bold)

Gr.	**1. a**			**1. b**			**1. c**			**1. d**			**1. e**			**1. f**			**Correct answer %**
	P1	P2	**P3**	**P1**	P2	P3	P1	**P2**	P3	P1	P2	**P3**	**P1**	P2	P3	P1	**P2**	P3	
IR	---	---	48	48	---	---	---	48	---	---	---	48	38	10	---	---	48	---	96.52%
IH	---	---	21	21	---	---	---	21	---	---	---	21	19	2	---	---	21	---	98.41%

Several subjects had problems with the sentence in (1e), *The bear is being washed*. All of these subjects chose the picture where the bear *is washing* instead of the one in which the bear *is being washed*. This problem could be due to the fact that the verb *wash* has a distinct form in Hungarian when used in the reflexive, furthermore there is no present progressive form of the Hungarian PVAC.

4.3.2. The second task was a grammaticality judgement task. Subjects were required to select from the given sentence-pairs (i.e. active sentences and their passive counterpart) the grammatically well-formed ones. The sentences ranged from easy examples to complex ones, for example with phrasal verbs. There occurred a single incorrect passive sentence, namely with a reflexive verb. All the other sentences were correct and this probably influenced the results in this task, as most of the subjects looked for a mistake in every sentence-pair, as *Table 2* shows. It could have been the change of focus, which bothered them and made them

choose mostly passive sentences as flawed, or the subjects could have interpreted the task erroneously.

Table 2: Results of task 2, grammaticality judgement task

Gr.	**3.a**		**3.b**		**3.c**		**3.d**		**3.e**		**3.f**		**Percentages**
	A	**P**	**A**	**P**	**A**	**P**	**A**	**P**	**A**	P*	**A**	**P**	
IR	41	33	46	11	34	35	35	41	34	8	42	30	71.52%
IH	21	21	21	12	21	17	21	21	21	13	21	15	89.28%

* Incorrect passive sentence.

A variant of the present task could have been identifying the passive sentences in a given text. This would have reduced the possibility of choosing a certain answer at random, without truly knowing whether it is passive or not, or if it is really grammatical or not. It would have provided a clearer picture on whether subjects can identify passive structures or not.

4.3.3. In the third task there were four English passive sentences with expressed agent in the BY-phrase to be translated into Hungarian. The task was meant to test whether English passives are translated with the PVAC, with active structures expressing the passive meaning or with a 'taken-over' structure, the word-for-word translation of the English passive structure. In *Table 3* we have provided a list of frequency of the used constructions, showing that even without being aware of the similarities between the Hungarian PVAC and the English passive, subjects associate them in translation tasks.

The majority of subject from the first group (**IR**) used the PVAC with the existential verb when translating, though the agent is not compatible with this type of construction, while the subjects from the second group (**IH**) chose active sentences with the direct object in topic position when translating the same sentences. On the one hand, it could be due to the Romanian influence, but on the other hand it could be due to dialectal variations, as well.

Table 3: Results of task 3, the first translation task

Gr.	**Translation**	**4. a**	**4. b**	**4. c**	**4. d**	**No translation**	**Percentages**
IR	with PVAC	40	39	37	37	5	88.95%
	with active, DO topic	3	4	6	6	(10.41%)	11.04%
IH	with PVAC	2	1	1	6	1	11.90%
	with active, DO topic	19	20	20	14	(1.19%)	86.90%

4.3.4. In the last task there were three Hungarian sentences with the PVAC, the closest structure to English passives available in Hungarian, and one active sentence with the direct object in topic position to be translated into English. With this task we tested whether the English passive is being used or avoided. When analysing the results of the task, minor errors

were not taken into consideration, as improper agreement, wrong tense or erroneous past participle form of the lexical verb.

Table 4: Results of task 4, the second translation task

Gr.	**Translation**	**5. a** PVAC	**5. b** PVAC	**5. c** A, DO topic	**5. d** PVAC	**No translation**	**Percentages**
IR	with Act	4	7	12	7	6 (12.5%)	17.85%
	with Pass	38	35	30	35		82.14%
IH	with Act	---	---	19	14	1 (1.19%)	39.28
	with Pass	20	20	1	6		55.95%

In *Table 4* we provide a list of frequency of the constructions used in translation. As it can be seen, most of the subjects used a passive structure when translating the Hungarian sentences into English, both for the PVAC , and for the active verb form with the direct object in topic position.

4.4. Possible negative effects of the experiment

A possible problem could be that in case of multiple-choice tasks, subjects could choose a variant, even though they do not know the answer for sure, just to appear in a better light in front of the experimenter. So, the results could be erroneous in certain cases. In order to avoid this case as much as possible, translation and elicited production tasks were introduced, where no given variants are available. Subjects could be bored after fulfilling several tasks. To avoid boredom, the requirements at the different tasks vary, there are also different types of exercises.

5. Conclusions

Our main purpose was to show that subjects tend to use the Hungarian PVAC (88.95% in case of respondents from Miercurea Ciuc) when translating an English passive sentence, though they are not aware of the similarities between the two structures. This proves the role of the UG in learning an L2 and provides evidence for the partial access hypothesis on the second language acquisition of the English passive voice.

Contrary to what we expected, respondents from Hungary did better, in certain cases, than their counterparts from Romania. Thus, knowledge of Romanian seems to have little influence on the acquisition of the English passive. This does not necessarily mean that L2 does not influence the L3, that is Romanian does not facilitate the access to the English passive. It could be the case that our subjects do not know enough Romanian so that it would influence their acquisition of the English passive. To have a better picture on the issue, a further step in our research should be involving native speakers of Hungarian (also learning English) who have unlimited contact with Romanian, being able to use it not just at school, but in everyday life conversations, as well. Comparing the result of the groups having different contact with Romanian will lead us to establishing if the Romanian knowledge really facilitates learning the English passive.

An interesting observation is that, in case of many tasks, subjects from Budapest, Hungary did much better, as their counterparts from Romania. As already mentioned, this could be due to the fact that they had been learning English for a longer period than students from Romania. Furthermore, they might have been influenced by socio-cultural factors, as well (consider the possibilities of getting in contact with a foreign language, like English in a city vs. a small town).

REFERENCES

ABONDOLO, D. (1998): *The Uralic Languages*, London, New York, Routledge.

ALEXIADOU, A. (2005): *A note on non-canonical passives: The case of the* get-*passive*, in: Broekhuis et al. (eds.), *Organizing Grammar: Linguistic Studies in Honor of Henk van Riemsdijk*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 13–21.

AVRAM, L. (2002): *An Introduction to Language Acquisition from a Generative Perspective*, Bucharest, University Press.

BARTOS, H. (2009): The syntax of Hungarian VA- adverbial participles. A single affix with variable merge-in locations, in: É. Kiss, K. (ed.), *Adverbs and Adverbial Adjuncts at the Interfaces*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 75-102.

GROOT, C. de (1989): *Predicate Structure in a Functional Grammar of Hungarian*, Functional Grammar Series, 11, Dordrecht, Foris Publications.

KERTÉSZ, J. (2005): *Eseményszerkezet, aspektus, mondatszerkezet. A predikatív határozói igenevek*, [Event structure, aspect, clause structure: The predicative adverbial participles], PhD dissertation, Eötvös Lóránd University, Budapest.

KRATZER, A. (1996): «Severing the External Argument from its Verb», in: Rooryck, J., Zaring, L. (eds.), *Phrase Structure and the Lexicon*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, pp. 109-139.

LACZKÓ, T. (1995) *The Syntax of Hungarian Noun Phrases. A Lexical-Functional Approach*, Frankfurt, Peter Lang.

MACWHINNEY, B., PLÉH CS., BATES, E. (1985): «The development of sentence interpretation in Hungarian», *Cognitive Psychology*, 17, pp. 178-209.

SCHACHTER, J. (1996): «Maturation and the issue of Universal Grammar in second language acquisition», in: Ritchie, W., Bhatia, T. (eds.), *Handbook of second language acquisition*, San Diego, Academic Press, pp. 159-193.

SIEWIERSKA, A. (1984): *The passive. A Comparative Linguistic Analysis*, London, Croom Helm.

TÓTH, I. (2000): VA- and VÁN- Participles in Hungarian, in: Alberti, G., Kenesei, I. (eds.), *Papers from the Pécs Conference. Approaches to Hungarian*, 7, Szeged, JATE Press, pp. 237-256.

WHITE, L. (2003): «On the Nature of Interlanguage Representation», in: Doughty, C. J., Long, M. H. (eds.), *The Handbook of Second Language Acquisition*, Blackwell Publishing, pp. 19-42.

MULTILINGUALISM OF AUTOCHTHONOUS MINORITIES: THE CASE OF TRANSYLVANIA

PhD student Zsuzsanna DÉGI
University of Szeged, Szeged, Hungary

Studies concerning multilingualism are abundant and multilingualism gains more and more attention from linguists, politicians, sociologists, psychologists etc. However, multilingualism in the Eastern-European context has just recently started to develop.

The present research aims at providing an insight into a specific multilingual context: the Transylvanian autochthonous minority situation. The paper proposes an exploration of the literature on the term multilingualism and its relations to bilingualism research. Moreover, it will consider the lay-people's "definitions" or understanding of the term. The study will highlight three overlapping questions around multilingualism: a) how is multilingualism perceived by the foreign language learners (students); b) what are the educational stakeholder's (teachers and principals) views on multilingualism; and finally what types of multilingualism do schools promote?

In order to answer the questions above, research was conducted in the Transylvanian school context. Six high schools were contacted where interviews were carried out with students, teachers and the school principals. Interviews show that 'elite' multilingualism is preferred, being almost equated with English language knowledge or learning. However, according to different aims in the learners' future career several types of multilingualism have been named. So as to say, for learners who want to stay in the country and start working as blue-collar workers multilingualism in the mother tongue and the majority language will suffice.

Key-words: *multilingualism, minority, type, context*

Introduction

The last decade has witnessed a rapid increase in interest in multilingualism. Commitment to diversity in European society is now being recognized as one of the key requirements for its successful future development. This development is certainly linked to the commitment of the European Union to a multilingual Europe. In 1995 it was proposed that EU citizens should be proficient in three European languages, their L1 and two other community languages, to ensure multilingualism as an essential characteristic feature of European identity. These ideas, which were developed on a socio-political level, do not necessarily correspond to the attitudes towards bi- and multilingualism which still exist in the European population. Although, according to the Eurobarometer Report 54, the majority of parents consider it important to learn other European languages, multilingualism is still seen as an exception because it is misunderstood. Multilinguals are still seen as multiple monolinguals in one, which most of the time necessarily leads to the treatment of multilinguals as incompetent speakers in each of their languages. The misunderstanding of the phenomenon of multilingualism is rooted in the long-standing Western tradition of prejudice against bi- and multilingualism, ascribing a negative and harmful effect on the cognitive development of bi- or multilingual children (Jessner 2008:15).

However, the recent growth of research into multilingualism has expanded into many new areas in the last ten years and a critical mass of information and experience in research techniques is beginning to be built across this complex field. One of the characteristics of emerging disciplines is that terms and definitions undergo a process of specification, refinement and agreement resulting in a convergence of usage of terms.

The purpose of this paper is to explore different definitions of multilingualism and related terms and to compare it with the lay-people's "definitions" and understanding of the term.

Why should multilingualism be a problem?

Monolingualism is often seen by people in western nation-states as the unmarked case to which bilingualism and multilingualism are compared, even though it is estimated that most of the human language users in the world speak more than one language, i.e. they are at least bilingual. Moreover, multilingualism is not something new. It existed already in the very first centuries when Julius Caesar conquered large parts of Europe and the Roman Empire stretched all around the Mediterranean from the Atlantic to the Caspian Sea; then later, the Habsburg monarchy in the 19th century is another example of a multilingual and multicultural state.

The marginal role research on multilingualism has played within linguistics until some decades ago is a result of the monolingual bias of (particularly) European thinking about language which came into being during a phase of European history in which the nation states defined themselves by the one language which was chosen to be the symbolic expression of their unity. The European (standard) languages were seen to "naturally" belong to and justify the existence of the European nations in a one-to-one relationship. Being part of a nation was equated with being a native speaker of its language. Seen from this perspective, multilingualism deviated from the norm (Auer & Wei 2007: 1-2).

Multilingualism was considered to be the consequence of some kind of disturbance in the 'language order', such as migration or conquest, which brought language systems into some kind of unexpected and 'unnatural' contact with one another, often leading to structural simplification. What I perceive as the problems surrounding multilingualism today are to a large degree a consequence of the monolingualism demanded, fostered and cherished by the nation states in Europe. The idea that multilingualism is detrimental to a person's cognitive and emotional development can be traced back to this ideology. Language purism is nothing than a symbolic battlefield for social conflicts (Auer & Wei 2007: 3).

The way from the double monolingualism hypothesis to the holistic multicompetence

Early restrictive definitions of bilingualism view bilingual speakers as people who have "native-like control of two languages" (Bloomfield 1935:56) or in order to qualify as a bilingual an individual needs to master two languages, both acquired as mother tongues, and needs to speak them "perfectly well" (Ducrot and Todorov 1972: 83). On the basis of this monolingual view bilinguals were seen as the sum of two monolinguals in one person with two separate language competences and consequently bilingual proficiency has generally been

measured against monolingual proficiency. At the same time in Second Language Acquisition (SLA) research, it was initially held that bilingualism would have a detrimental effect not only on the language development as such but also on cognitive development in general. Several studies in SLA concentrated on transfer as an explanation of linguistic deficiency of bilinguals. Interference or negative transfer has been defined by Weinreich (1953:1) as "those instances of deviation from the norms of either language which occur in the speech of bilinguals as a result of their familiarity with more than one language". The frequency of transfer was thought to be proportional to the dominance of one language system over the other. Thus transfer presupposes the existence of two or more separate language systems which leads back to the reduction of language competence measured in monolingual terms. In 1972 Selinker introduced the concept of interlanguage to refer to the transitional stage in the SLA process. This theoretical construct is still used to identify the stages of development in language learners on their way to native language proficiency in the target language. The term interlanguage has been widely used as a cover term for incomplete or transitional processes of language learning.

Although this double monolingualism hypothesis has been used as a prevailing concept in studies on bilingualism and SLA, there have been several attempts to explain contradictory results. One among the first studies which had an impact on bilingualism research is the study of Peal and Lambert in 1962 who found a positive relationship between bilingualism and intelligence in ten-year-old, middle class French-Canadian bilinguals. However, the greatest change was brought about by Grosjean in 1982, who introduced the bilingual or holistic view of bilingualism which focuses on the bilingual as a competent but specific speaker-hearer. Also contact between the bilingual's languages is not seen as a detrimental cognitive effect but it is considered as being characteristic of a bilingual's speech. According to Grosjean's perspective, the bilingual is a human communicator who has developed a communicative competence sufficient for everyday life. The bilingual is not the sum of two complete or incomplete monolinguals; s/he rather has a specific linguistic configuration characterized by the constant interaction and coexistence of the two languages involved (Herdina & Jessner 2002: 59). In contrast to early research which showed bilinguals to be greatly disadvantaged in comparison to monolinguals, many studies in the last 35 years or so have shown that bilingualism can result in advantages not only in terms of language competences, but also in terms of cognitive and social development.

Grosjean's attempt to present the bilingual speaker in a holistic approach has influenced the scientific debate on multilingualism. Etymologically, bilingual means a person knowing two languages. It has been used indiscriminately however to refer to any individual knowing more than one language, and any language acquired after the first one could be labeled L2, meaning that one could possess several L2s. Most researchers in language research use the term bilingual for users of two languages and multilingual for three or more, but this is not universal. Some definitions of multilingualism do not use numeric scale but make a binary distinction between monolinguals and multilinguals (e.g. Saville-Troike 2006).

A need for finer distinctions and recategorization emerged with the onset of trilingualism research (Cenoz & Jessner 2000; De Angelis 2005). Trilingualism researchers set out to investigate whether there are any differences between trilinguals and bilinguals. Multilinguals have been found to differ indeed from bilinguals in that they suffer less from

communicative anxiety (Dewaele 2002; Dewaele, Pertides and Furnham 2008) and develop higher levels of metapragmatic awareness. Multilingualism in general terms can be defined as the command and/or use of two or more languages by the respective speaker (Herdina & Jessner 2002: 52). Herdina and Jessner (2002) in their study construct a dynamic model of multilingualism where bilingualism is considered as 'a particular variant of multilingualism', or the 'simplest form of multilingualism'. However, they also argue that essential changes take place in the learner or speaker as soon as the number of languages exceeds two. They attribute this change to the fact that acquiring two languages leads to the development of specific metaskills that will certainly have an effect on further language learning processes (Herdina & Jessner 2002:132).

As multilingualism has gained more and more attention and studies concerning multilingualism are abundant, several definition of multilingualism can be found in today's language research. The main idea that can be found throughout the literature is that the term multilingualism is the capacity of societies, institutions, groups and individuals to engage on a regular basis with more than one language in everyday life. Several authors also stress that the different languages are used for different purposes and that multilinguals may not have equal proficiency in all the languages they know (Edwards 1994; Kemp 2009; Franceschini 2009). Each language in the multilingual's repertoire is a part of a complete system and not equivalent in representation or processing to the language of a monolingual speaker (Kemp 2009: 19).

As Grosjean has argued and has been pointed out before the double monolingualism view is inadequate in the attempt to develop a realistic model of multilingualism. The alternative models to be used in multilingualism research are those suggested by Grosjean, Cook, Herdina and Jessner.

Cook's model of multicompetence (1991) is by his own definition a holistic one. The language systems as such do not represent separate systems but one system. The dynamic model of multilingualism, introduced by Herdina and Jessner (2002), also takes a holistic approach to multilingualism. Besides claiming that multilinguals cannot be measured by monolingual standards they also interpret multilingual systems to be characterized by continuous change and non-linear growth (Herdina and Jessner 2002:151).

On the basis of the brief literature review above, we can draw the conclusion that a shift in norms is characterizing the current research on linguistics. Among them is the move from the previously dominating monolingual norm to regarding multilingual speakers as the norm. The language learner is a person who is able to communicate in the additional languages and is not being a copy of a native speaker. This, in turn, has led to a need to restructure language learning/teaching practices, strategies, aims and materials (Aronin & Hufeisen 2009: 109-110).

Research Questions

The present study intends to present a specific multilingual community's perspective on multilingualism and to find out how these existing views on multilingualism affect foreign language education, a key factor in achieving multilingualism.

The study focuses on three overlapping questions around multilingualism, namely:

a) How is multilingualism perceived by the foreign language learners (students)?

b) What are the educational stakeholder's (teachers and principals) views on multilingualism? and finally

c) What types of multilingualism do schools promote?

Subjects/Setting

In order to answer the research questions above empirical research was conducted in the Transylvanian school context. If we accept multilingualism to mean the ability of individuals or groups of individuals to use more than one language in their everyday life, then Transylvania is a strongly multilingual region. Its speakers are Romanian or Hungarian mother tongue speakers (we can include even the Roma minority here) representing all possible levels of multilingual competence. Hungarian minority students learn their mother tongue and the state language from the first year in school, foreign languages being introduced from the second grade (if not in kindergarten already). By the time students reach their school-leaving exam at the age of 18-19 they have already knowledge in at least three or four languages.

Field work was conducted in six high schools from Târgu Mureş and its surrounding localities. Interviews were carried out with students, teachers and school principals. The interviews were conducted either in Hungarian or Romanian according to the interviewee's preferences and the length of the recordings ranges from 30 to 60 minutes. The number of the students interviewed is six and they were in the 12^{th} grade (18-19 years old). In addition 6 school principals and 14 teachers accepted to participate in the study. Data belongs to a larger research project carried out between 2008- spring 2010.

Results and discussion

In what follows I will try to give an account of students' and teachers' beliefs about multilingualism and make connections with the trends found in the literature about this concept. It has become obvious that the complex, heterogeneous societies of Europe today can no longer function in linguistically homogeneous terms. It is the multilingual competencies of citizens which serve as the most appropriate means of engaging with the new challenges facing Europe's linguistically and culturally complex societies. Being considered a multilingual speaker is becoming more and more popular, especially among young people. However, the extent to which an individual should be able to speak or use each of their languages in order to be considered multilingual is a recurrent question throughout the data.

First, a presentation of **students' perceptions on multilingualism** will follow in order to gain an insight into students' expectations and interests. Students' future career prospects, their attitudes towards language learning and languages in general represent key factors in motivation and language learning effort.

Student interview data can be characterized by a positive light concerning multilingualism. All students consider multilingualism as being important, often mentioning the phrase: *"the more languages you know, the more of a person you are"*, the origin of which according to some people is a Czech saying, according to other it is a Slovak proverb;

anyway, it is rooted in an East-European culture. The general definition for multilingualism provided by the students is: *"multilingualism means knowing/speaking more languages"*. However, we take a closer look at the data, we can see that certain ideas appear that are common in the literature on multilingualism as well.

Zs: What do you think multilingualism means?
N: Well, that I am more persons, that I am three kinds of person, because I know three languages, and that I can easier to whatever country I go to, I can orient myself more easily, not only here in Romania, and that in more languages, you can understand people better, what they want (…)
Zs: Then, do you consider yourself as being a multilingual person?
N: Yes. (SerDGenMS)

In the interview extract above we can see that the student considers multilingualism to be practical and to be an asset in international communication and contact with other people. In the case of another student, however, the benefits of multilingualism are placed on a more abstract ground – being *"wiser"* and having *"greater culture".*

RK: Multilingualism means that somebody speaks more languages, I think, I only don't know on what level should the other languages, because I think it would normally mean that somebody has more mother tongues, or at least speaks the language on a mother tongue level. (RefKollHiSchMS)

This second extract provides a nice example of the issue concerning levels of language knowledge in "other" languages, i.e. languages besides the mother tongue. And the student reflects the well-known monolingual perspective (see Bloomfield 1935) according to which the multilingual person is required to have a native-like control in all his/her languages. Thus, the student later hesitates calling herself multilingual, and answers my question on whether she considers herself a multilingual person saying *"Maybe yes, but I am not satisfied with my Romanian and English knowledge".* This perception of incomplete multilingual appears at another student as well, in the sense that he considers himself *"partly multilingual"* because *"I could learn more languages".* This incomplete or partial multilingualism view suggests that students view multilingualism as being an end-state, an endpoint that should be achieved and those who have not reached the "ideal" multiple-monolingual-in-one-person goal are not worth to be considered true or full multilinguals.

Finally, on the basis of the interviews we can point out that students have a double position towards multilingualism. In one hand, they consider multilingualism to be a benefit and important most probably due to the public and political discourse around today's multilingual Europe (increased mobility, easier access to information, knowledge economy etc.). On the other hand, their understanding of multilingualism is rooted in the monolingualism perspective and it is thought to be complete if and only perfect language knowledge is achieved. This second position may have its roots in the traditional foreign language teaching practices the students may have experienced, where the goal was achieving

native-like competence and there was a demand for perfect and ideal comprehension and production.

Teachers' and school principals' perception of multilingualism is again crucial in language teaching and education in general. As it was previously mentioned the Transylvanian region is multilingual in nature, local languages, environmental or state language and the existence of other European languages constituting a de facto multilingual situation. In the present-day multilingual situation there is a clear desire in communities to maintain not only their local, heritage languages, i.e. linguistic diversity, but also the acquired multilingual competence as well, with the local schools managing this task. Moreover, schools constitute the preparatory institutions for multilingualism and for future employment in which language knowledge gains more and more importance.

At supranational levels, the aim of the European language policy is to foster the readiness of European citizens to have at their disposal knowledge of different linguistic codes and socio-cultural norms, as well as socio-pragmatic functions of language choice. Therefore, the main objective of language education should be to prepare European citizens to communicate in different cultural and linguistic environments and to develop plurilingual and intercultural competence. In many countries all over the world learning a third language at school presents a common experience for many children. These days multilingual education is becoming more and more widespread due to the recent trends to foster multilingualism and foreign languages are often introduced at an early age or one or two second foreign languages in secondary school. In our case, I interviewed teachers and school principals about the languages that are offered to students in schools and about the importance/reason of teaching these languages.

What resulted from the interviews with educational stakeholders is that schools are dominated by certain languages and only certain foreign languages are accepted or promoted in schools and other languages simply do not play a role in the 'market' of the school. The general trend is that in Romania students learn at least two foreign languages, the first being introduced at primary level (1st or 2nd grade), while in grade 5 or high school they start learning another foreign language. Usually, the languages learnt in elementary schools are the ones continued in high schools. Unfortunately, the rigidity of the educational system and the bad economic status hardly allows for any change in the type of languages to be learnt. Thus, children learn foreign languages that were provided by the school at the time they were 8 years old, or the languages that were chosen by their parents. In this way, the types of languages that are offered by schools depend on parental needs or preferences, which are influenced by the parents' attitudes towards languages. In information about possible languages to choose and probably also during teaching teachers' attitudes towards certain languages are influencing students and parents. The foreign languages offered by schools are English, German and French in the first place and occasionally Italian or Spanish were also mentioned:

Zs: What languages are taught in this school?
Iwee: As foreign languages: English, German and French. It is almost the fourth year since it is compulsory to learn two foreign languages in high schools. And in this school, everybody

learns English, in the Romanian section the second foreign language is French and in the Hungarian section it is German. (princHiSchLd)

As we can see the teaching of English are encouraged. English is considered as the preferred option for linguistic unity, allowing people from different first language backgrounds to communicate. As a consequence, nearly all Europeans, irrespectively of social class are provided with instruction in English and English is accepted as an international or global language. Transylvanian schools offer these languages obviously to satisfy the parents' demand on one hand and on the other hand, to adjust to the global language teaching trends where English is considered to be the most required for future employment.

Looking at the answers given to questions about the reasons for choosing to teach these languages and their importance we can observe how these attitudes are closely related to the perceived instrumentality of the languages, and there is only one case when a respondent talks about English as being *"not a beautiful language".* The general usefulness of English is undoubted; however it is connected to the international sphere being *"widely spread in the world"* and *"it is spoken everywhere"* and *"who wants to succeed beyond our borders, then s/he has to learn English"* (teachHiSchMs). On a national level the state language, Romanian, is the most important language and the general assumption is that minority Hungarian students have to know it if they plan to stay and work in the country. Especially, in vocational schools teachers spend time or even extra lessons to teach the technical terminology in both languages, Hungarian and Romanian.

It (i.e. Romanian) should be acquired on a level to have the basics for living and for work. On the other hand, there are many opinions that it (i.e. learning Romanian) is not so important as there is Europe, so English or French is more important, but in my opinion, I think this refers to those who want to continue their studies, in the first place, to be successful there at the universities, and is less important for those who go to lay bricks in construction. (princHiSchMs)

Attitudes towards foreign language can be shortly described by the dominance of English. English is thought to be the language that leads to success, a language with which you can make yourself understood in all other countries worldwide. English is usually followed by German and French, but while English is important for practicality reasons, learning French is good only for the sake of learning languages.

I told children that English is on the first place anyway. We can think about French as a good thing that we can learn another language. (teachHiSch2Ms)

When English is thought to be *"the most important language",* to be *"on the first place anyway*" this is the foreign language that is requested by parents and also the FL that the school offers.

On the demand of the parents every child starts with English and then in the 5th grade comes mostly German. Less and less choose French. (teachHiSch3Ms)

I cannot tell which is the most important (language), but I am aware of the fact that Romania being a country of the European Union we have to provide the teaching of at least one European language so that the child, the future adult, wherever he goes in the EU to be able to communicate with that language. However, English is outstanding in this respect, as being the most widely spread European language, and not only. (princHiSch2Ms)
These beliefs around English as having the highest instrumentality are shared by the rest of the European population mentioned in the report on multilingualism of the European Commission in 2007:

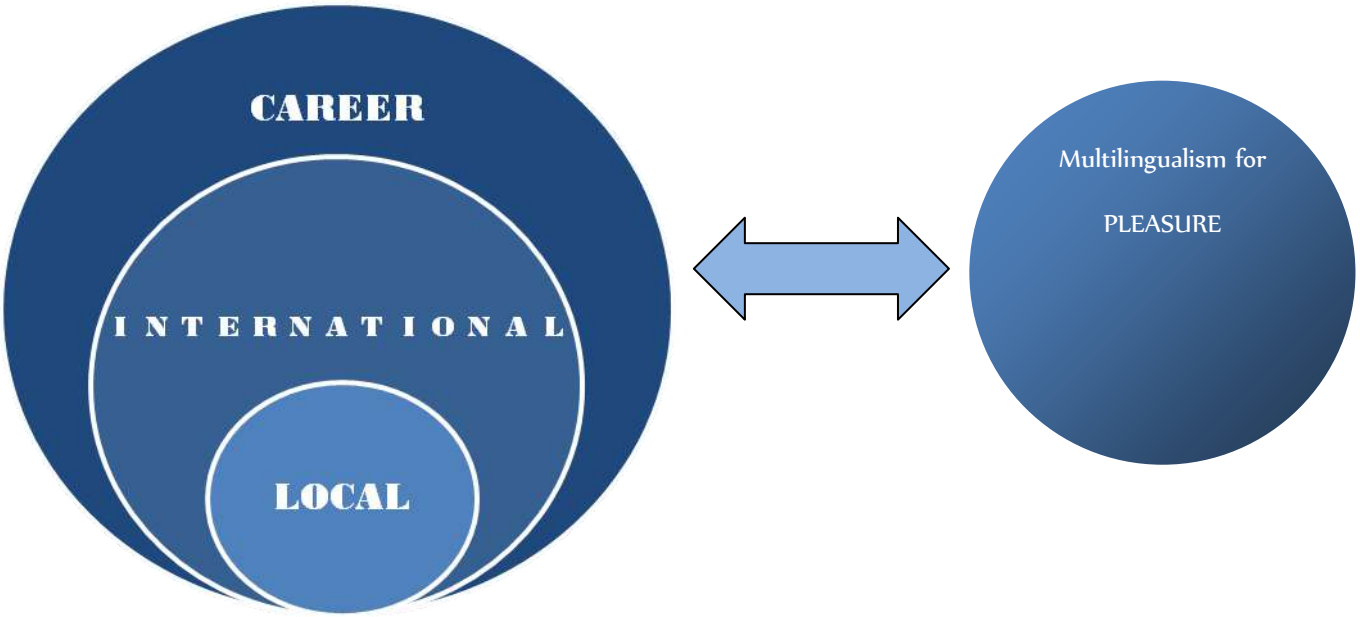
"90% of all pupils in secondary education in the EU are now learning English […] it confirms earlier findings, according to which 71.1% of those questioned believed that EU citizens should be able to speak a language in addition to their mother tongue, and roughly the same percentage – 69.4% - thought that this language should be English"(CoE 2007:7).
„The appeal English holds for young people is a well-researched topic. However, what is perhaps even more important is that for a variety of reasons many policy-makers and decision-makers – including parents – firmly believe that all that children at the beginning of the 21st century need to acquire is a good command of English" (CoE 2007:8-9).

Clearly, the steady growth of English as a lingua franca plays an important role in the development of multilingualism. Some researchers, however, fear that the spread of English is a threat for cultural diversity and a threat towards plurilingualism. According to House (2002), if we accept the distinction between language for communication and language for identification (Hüllen, 1992), an increasing linguistic unity is not a threat for cultural diversity because English functions as a language for communication not as a language for identification.

In line with Cenoz and Jessner (2000) and Hoffmann (2000), I believe that the spread of English in Europe will not be a threat towards plurilingualism, if it is understood within the framework of the hybridity hypothesis. This means that in communicative situations what we have is a process of language choice at different levels which enables speakers to maintain their native language and cultural identity, but at the same time being able to use different language as an instrument to understand each other. The increased acquisition of English in Europe does not counteract multilingualism but leads to the development of "multilingualism with English" (Hoffman 2000) on a societal and individual level.

On the basis of what has been said so far, we can identify some patterns of multilingualism that are preferred by the respondents who took part in the study. Multilingualism in the broad sense, i.e. speaking/knowing more languages, has gained a definitely positive view both on the students' and teacher's part. Although, multilingualism as such is considered to be highly functional, several patterns of social and individual multilingualism can be traced along the interviews. In the figure below I tried to concisely organize the types of multilingualism promoted by the interviewees.

Figure 1: Types of multilingualism promoted in/by schools in Transylvania:



The main perspective on the basis of which types of multilingualism are categorized is motivation. As Figure 1 shows, subjects differentiate between learning languages for pleasure and learning languages in order to advance in career. In second language motivation research, to Dörnyei and Ushioda (2009:26) suggest the terms integrative and instrumental orientation, where integrative orientation refers to the positive attitudes and feelings toward the target language group, whereas instrumental orientation means the potential utilitarian gains of language proficiency, such as getting a better job or a higher salary. Borrowing these terminologies from SLA research, we can adjust these terms for motivation towards language learning in general, where integrative orientation would mean positive attitudes and feeling towards learning languages. Using a concept from the field of arts, we can even call learning languages for pleasure as a kind of 'multilingualism for multilingualism's sake' similar to 'L'art pour l'art'. At the same time, instrumental orientation means learning languages with some kind of practical or functional purpose. However, throughout the interview data clear distinctions can be found on the type of languages that can fall into the instrumental or 'career' orientation. While English language is considered to be *"useful"*, *"the most important language", "widely spread in Europe"* and to be *"on the first place anyway"*; French is *"a good thing that we can learn another language"*. In this way, 'career-multilingualism' described by the dominance of English is equated with 'multilingualism with English'. As it was mentioned previously, English is thought to be the language that leads to success, a language used for international, worldwide communication. Although the general usefulness of English is undoubted, we can find another distinction within 'career-multilingualism' concerning future mobility. English, as the language of success, is always connected to other European countries or the USA, conveying a cross-border – "beyond our borders" – significance. Thus, within 'career-multilingualism' we can further distinguish between 'local/national multilingualism' and 'international-multilingualism'. According to the respondents' opinions, English is important for language learners who intend to study further or to travel and work abroad. English, a language seen as connected to future mobility prospects, becomes equal with 'international-multilingualism'. Whereas, for language learners

who plan to stay and work in the country, the state language is the most important language in achieving success in career. According to this, 'local/national-multilingualism' means 'multilingualism with Romanian'.

Conclusion

The section on development in the literature on multilingualism has brought evidence that the present situation concerning multilingualism is strongly characterized by a period of change. These changes in linguistic, political and public discourses on multilingualism are linked to the European Union and its roles in promoting a multilingual Europe. With the intensification of mobility within and outside the Union, with opening up the borders between the European countries and the new policies concerning language revitalizations and language teaching that were implemented, have brought about some shifts in linguistic needs. The new European identity calls for multilingualism and language diversity moving away from nation-states with 'one state-one language' perspective. Multilingualism gains more and more ground and tends to overcome monolingualism views.

Data, upon which the present paper is based, brings about evidence that schools and language education favors and promotes multilingualism. Even if students were socialized in a 'monolingual view of multilingualism', they still consider themselves multilinguals to a greater or lesser degree. Foreign language education is characterized by the dominance of English. Multilingualism with English is perceived as a key factor in future international career prospects. National career development, however, is linked to a proficiency in Romanian. Other foreign languages (e.g. French) tend to lose their ground, less and less parents choose French or German (not to mention how Russian has disappeared) and schools' language offers adjusting to parental demands offer English as the first foreign language to be taught. In this way, these other foreign languages remain important or relevant for those who want to learn languages for the sake of learning languages and English stands to represent 'career-multilingualism' important for students – the future European citizens and work force in a European knowledge-based society.

References

Aronin, Larissa and Hufeisen, Britta. 2009. Methods of research in multilingualism studies. Reaching a comprehensive perspective. In: Larissa Aronin and Britta Hufeisen (eds.) *The exploration of multilingualism. Development of research on L3, multilingualism and multiple language acquisition.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp: 103-120.

Auer, Peter and Wei, Li. 2007. Introduction: Multilingualism as a problem? Monolingualism as a problem? In: Peter Auer and Li Wei (eds.) *Handbook of multilingualism and multilingual communication.* Berlin: Mouton de Gruyter, pp: 1-12.

Bloomfield, Leonard. 1935. *Language.* London: George Allen and Unwin LTD.

Cenoz, Jasone and Jessner, Ulrike. 2000. *English in Europe: the acquisition of a third language.* Clevedon: Multilingual Matters.

Cook, Vivian. 1991. *Second language learning and language teaching*. London: Arnold.
De Angelis, Gessica. 2005. Multilingualism and non-native lexical transfer: an identification problem. *International journal of multilingualism*, 2/1: 1-25.
Dewaele, Jean-Marc, Dino Petrides and Adrian Furnham. 2008. The effects of trait emotional intelligence and sociobiographical variables on communicative anxiety and foreign language anxiety among adult multilinguals: A review and empirical investigation. *Language Learning*, 58/4: 911-960.
Dewaele, Jean-Marc. 2002. The effect of multilingualism and socio-situational factors on communicative anxiety of mature language learners. In: Jehannes Ytsma and Marc Hooghiemstra (eds.), *Proceedings of the second international conference on trilingualism.* Leeuwaarden: Fryske Akademie.
Dörnyei, Zoltán and Ushioda, Ema. 2009. *Motivation, language identity and the L2 self*. Clevedon: Multilingual Matters.
Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan. 1972. *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage.* Paris: Seuil.
Edwards, John. 1994. *Multilingualism*. London: Rotuledge.
Franceschini, Rita 2009. The genesis and development of research in multilingualism. Perspectives for further research. In: Larissa Aronin and Britta Hufeisen (eds.) *The exploration of multilingualism. Development of research on L3, multilingualism and multiple language acquisition.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp: 27-61.
Grosjean, François. 1982. *Life with two languages*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Herdina, Philip and Jessner, Ulrike. 2002. *A dynamic model of multilingualism. Perspectives of change in psycholinguistics.* Clevedon: Multilingual Matters.
Hoffman, Charlotte. 2000. The spread of English and the growth of multilingualism with English in Europe. In: Jasone Cenoz and Ulrike Jessner (eds.) *English in Europe. The acquisition of a third language.* Clevedon: Multilingual Matters, pp: 1-21.
House, Juliane. 2002. Developing pragmatic competence in English as a lingua franca. In: Knapp, Karlfried and Meierkord, Christiane (eds.) *Lingua franca communication*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp: 245-267.
Hüllen, Werner. 1992. Identifikationssprachen und Kommunikationssprachen. *Zeitschrift für. Germanistische Linguistik*, 20/3: 298-317.
Jessner, Ulrike. 2008. Teaching third languages: findings, trends and challenges. *Language Teaching*, 41/1: 15 – 56.
Kemp, Charlotte. 2009. Defining multilingualism. In: Larissa Aronin and Britta Hufeisen (eds.) *The exploration of multilingualism. Development of research on L3, multilingualism and multiple language acquisition.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp: 11-26
Peal, Elizabeth and Lambert, Wallace E. 1962. The relation of bilingualism to intelligence. *Psychological monographs*, 76: 1-23.
Saville-Troike, Muriel. 2006. *Introducing second language acquisition*. Cambridge: CUP.
Selinker, Larry. 1972. Interlanguage. *International review of applied linguistics*, 10/3: 209-231.

Weinreich, Uriel. 1953. *Languages in contact: findings and problems*. The Hague: Mouton.

CORESPONDENŢA DINTRE COMPLEMENTELE NECIRCUMSTANŢIALE ŞI PROPOZIŢIILE ECHIVALENTE

Asist.univ.drd. Măduţa GYONGYVER
Universitatea „Aurel Vlaicu“, Arad

Propoziţiile subordonate îndeplinesc în frază, raportate la termenul regent, anumite funcţii sintactice, astfel spus, ele corespund, în planul frazei unei părţi de propoziţie.

Relaţia dintre părţile de propoziţie subordonate corespunzătoare se realizează în cadrul unui sistem bine determinat, corespondenţă care se realizează pe baza paralelismului relaţional şi funcţional. În cadrul acestei corespondenţe partea de propoziţie se corelează funcţional cu propoziţia corespunzătoare, iar sintagma se corelează relaţional cu fraza, deoarece în planul sintaxei se recunosc următoarele niveluri: cel al părţilor de propoziţie, al sintagmelor, al propoziţiilor şi al frazelor. Părţile de propoziţii şi propoziţiile sunt purtătoare de funcţii, în timp ce sintagma şi fraza sunt unităţi relaţionale, de unde rezultă şi diferenţele de ordin taxonomic – fraze coordonatoare, fraze subordonatoare şi mixte.

Cuvinte-cheie: *regent, frază, coordonare, subordonare*

Partea de propoziţie şi propoziţia subordonată corespunzătoare se realizează ca expresie sintactică a aceleiaşi relaţii de dependenţă sau subordonare. Atât partea de propoziţie, cât şi propoziţia subordonată corespunzătoare sunt determinanţi ai aceluiaşi termen regent. Calitatea de regent este îndeplinită de toate părţile de vorbire care pot contracta o relaţie sintactică şi pot îndeplini în acelaşi timp o funcţie sintactică. Selecţia elementelor de relaţie, ca modalitate de exprimare a relaţiei de subordonare, vor fi condiţionate de determinant şi de trăsăturile semantice şi gramaticale ale determinantului, adică ale termenului regent.

În limba vorbită, datorită tendinţei de dezvoltare a expresivităţii comunicării, se produce între termenul regent şi unitatea determinativă o schimbare de poziţie sintactică, regentul trecând în poziţia sintactică a determinantului, iar determinantul în poziţia regentului, fenomen denumit inversiune sintactică. În acest caz unităţile sintactice rezultate nu sunt corespondente, realizarea lor fiind posibilă la un singur nivel, la cel sintagmatic: „ un om ***ca un munte***- un munte *de om”*.

Faţă de termenul regent, atât partea de propoziţie, cât şi propoziţia subordonată corespunzătoare, îndeplinesc aceeaşi funcţie sintactică, acestea fiind unităţi homofuncţionale, care se realizează în condiţii gramaticale similare. Această unitate se realizează atât prin referinţa la acelaşi termen regent, dar şi de prezenţa aceleiaşi relaţii de determinare care antrenează ambele unităţi.

Expansiunea unei părţi de propoziţie într-o propoziţie se face în primul rând prin intervenţia unui predicat şi a unui element de relaţie, ceea ce antrenează adesea şi modificări secundare în restul propoziţiei.

Predicaţia se realizează în două feluri: prin modificarea unei forme verbale nepredicative în una predicativă sau prin transformarea în verb predicativ a unui derivat

verbal, substantiv sau adjectiv; prin introducerea unui predicat sau, mai ales, a unui verb copulativ. Joncţiunea se realizează prin: introducerea unui pronume sau adverb relativ, înlocuirea cu conjuncţii a prepoziţiilor sau a unor adverbe relative. Modificări secundare se pot produce în legătură cu fostele determinante ale unui substantiv transformat în verb: atributele substantivelor verbale devin subiecte sau complemente de diverse feluri. În locul prefixului „ne-„ de la formele verbale nepredicative şi de la substantivele, uneori şi de la adjectivele, din enunţul originar, predicatul corespunzător este însoţit de adverbul „nu".

Noua Gramatică a limbii române evindeţiază existenţa a patru complemente necircumstanţiale şi, implicit, a patru propoziţii corespunzătoare, astfel că:

a) subordonata completivă directă este subordonata care îndeplineşte funcţia sintactică de complement direct pe lîngă un verb tranzitiv, o locuţiune verbală tranzitivă sau o interjecţie predicativă.
   ***Am văzut** că a primit o scrisoare.*
   ***Are de gând** să vină în ospeţie.*
   ***Iată** ce am găsit eu.*

Altfel spus, subordonata completivă directă arată fie obiectul asupra căruia se exercită direct acţiunea unui verb tranzitiv a unei locuţiuni verbale tranzitive sau conţinutul tranzitiv al unei interjecţii predicative din propoziţia regentă, fie rezultatul unei asemenea acţiuni.

Subordonata completivă directă îndeplineşte în frază o funcţie identică cu cea a unei părţi secundare de propoziţie (complementul direct), la care se poate reduce prin contragere. Valoarea ei este dictată de natura elementelor determinate din propoziţia regentă, de relaţia cu acestea, de conţinutul semantic al întregii propoziţii subordonate.

Corespondenţa dintre subordonata completivă directă şi complementul direct este aproape totală şi ea se reflectă nu numai în conţinut şi în denumirile lor asemănătoare, cât şi în folosirea aceloraşi întrebări, a aceloraşi elemente determinate, a aceluiaşi procedeu de anticipare şi reluare, a aceleiaşi topici şi punctuaţii, în absenţa elementelor corelative. De asemenea, ea se reflectă şi în faptul că această subordonată e reprezentată tot atît de bine din punct de vedere cantitativ, în planul frazei, ca şi complementul direct în planul propoziţiei. Subordonata completivă directă are însă alte mijloace de introducere în frază decît complementul direct în propoziţie. Subordonata completivă directă răspunde la aceleaşi întrebări la care răspunde şi complementul direct (pe cine? ce?).

b) Complementul secundar funcţionează în grupul verbal ca termen subordonat faţă de centrul grupului într-o structură ternară din care face parte şi un complement direct subordonat aceluiaşi centru verbal. Aşadar, poziţia de complement secundar este determinată de tranzitivitatea dublă a verbului–centru (verbul este obligatoriu trivalent). Prezenţa complementului secundar implică prezenţa complementului direct, nu şi invers: *El te-a învăţat a vorbi cu atâta dârzenie ?* (C. Negruzzi); *Profesorul îi învaţă pe elevi declinările; L-a examinat toată materia; Se silea din răsputeri să-l înveţe pe Briceag un cântec nou; îl roagă nu ştiu ce* etc.
c) Subordonata completivă indirectă este subordonata care îndeplineşte funcţia sintactică de complement indirect pe lângă un verb tranzitiv, o locuţiune verbală, un adjectiv sau o interjecţie predicativă din propoziţia regentă. De exemplu: ***Scriu** şi eu / cui mi-a scris. **A avut grijă** / să-l scoale mai devreme. E un om îngăduitor / faţă de cine greşeşte. **Vai** / de cine nu munceşte.* Altfel spus, subordonata completivă indirectă

arată *obiectul* asupra căruia se răsfrânge indirect acţiunea unui verb, a unei locuţiuni verbale sau conţinutul unei interjecţii predicative din propoziţia regentă, sau căruia *i se atribuie o acţiune, o însuşire* sau *o caracteristică.* Subordonata completivă indirectă îndeplineşte în frază o funcţie identică cu aceea a unei părţi secundare de propoziţie (complementul indirect), la care se poate reduce prin contragere. Corespondenţa dintre subordonata completivă indirectă şi complementul indirect este aproape totală şi ea se reflectă nu numai în conţinut (ideea de obiect indirect) şi în denumirile lor asemănătoare, ci şi în folosirea aceloraşi întrebări, a aceloraşi elemente determinate, a aceluiaşi procedeu de anticipare şi reluare, a aceleiaşi topici şi punctuaţii, în absenţa elementelor corelative. Subordonata completivă indirectă are însă alte mijloace de introducere în frază decât complementul indirect în propoziţie, singurele lor elemente comune, din acest punct de vedere, fiind numai unele prepoziţii, folosite în propoziţie pentru legarea complementelor indirecte de elementele lor regente, iar în frază, înaintea unor elemente introductive, pentru asigurarea unor nuanţe de sens sau a unor funcţii sintactice ale acestora.

d) La nivelul frazei, complementului prepoziţional îi corespunde propoziţia subordonată completivă preopoziţională. Cf. *Ca să vad-un chip se uită / Cum aleargă apa-n cercuri (M. Eminescu); Pentru cine o cunoaşte, / Toate-s vechi şi nouă toate* (M. Eminescu). S-*a lovit de ce-i stătea în cale* (de ce s-a lovit?); *Manifestă înţelegere faţă de toţi cei care pătimesc* (faţă de cine manifestă înţelegere?); *Locurile sunt rezervate pentru cei care vor întârzia* (pentru cine sunt rezervate?); *Omul se cunoaşte după ceea ce face* (după ce se cunoaşte?).

Necesită o atenţie deosebită din partea specialiştilor cele două complemente, cel secundar şi cel prepoziţional, recent introduse în ultima ediţie a Gramaticii Limbii Române. Prin numirea lor, s-a făcut o distincţie clară în cadrul complementului direct şi a celui indirect din cazul acuzativ, delimitându-li-se zonele de specificitate

BIBLIOGRAFIE

Gramatica limbii romane. Enunţul. Vol. II, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005, p. 397-415.

Constantinescu-Dobridor, GH., *Sintaxa limbii romane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1998, p. 189-195.

Diaconescu, I., *Probleme de sintaxă a limbii romane actuale,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989, p. 258-260.

Dimitriu, C., *Tratat de gramatică a limbii romane. Sintaxa,* Iaşi, Institutul European, 2002, p. 1377-1384.

Draşoveanu, D. D., *Tranzitiv / intranzitiv şi direct/indirect – două antinomii contextuale* // CL, nr. 1, 1992, p. 53-63.

Goian, E., *Limba română, Probleme de sintaxă,* Bucureşti, Editura Recif, 1995, p. 124-127.

Guţu-Romalo, V., *Sintaxa limbii romane. Probleme şi interpretări,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1973, p. 154-172.

Irimia, D., *Gramatica limbii romane*, Iaşi, Polirom, 2000, p. 408-415.

Merlan,A. , *Sintaxa limbii romane. Relaţii sintactice şi conectori,* Iaşi, Editura Universităţii „Al. Ioan Cuza”, 2001, p. 94-98.
Mihuţ, L., *Gramatica limbii române,* Editura Multimedia, Arad, 1996;
Mihuţ, L., *Limba română contemporană. Sintaxa. Sinteze,* Seria Cursuri Universitare, Universitatea Aurel Vlaicu, Arad, 1995;
Pană-Dindelegan, G., *Complementele necircumstanţiale (direct, indirect şi de agent) şi propoziţiile corespunzătoare //* LLR, nr. 3, 2003, p. 3-6.
Pană Dindelegan, G., *Teorie şi analiză gramaticală*, Bucureşti, 1994, p. 125-131.
Rădulescu,M., *Note despre complementul indirect in genitiv şi regentul său //* LR, 1992, nr. 1-2, p. 95-99.
Şerban, V., *Sintaxa limbii romane. Curs practic,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1970, p. 219-226.

FACTORI CARE INFLUENŢEAZĂ STRUCTURAREA LEXICONULUI MENTAL AL PREŞCOLARILOR BILINGVI ROMÂNI-MAGHIARI. STUDIU DE CAZ.

Drd. Bernadette KAJCSA
Universitatea Bucureşti

Lexiconul mental, ca acea parte a creierului uman care depozitează unităţile limbii şi le activează atunci când este necesar, oferă o hartă a acelor relaţii lexico-semantice care se stabilesc între cuvintele acestei imense "pânze de păianjen" odată cu dezvoltarea capacităţilor mentale ale copiilor (Aitchison 2003). În acest studiu am analizat proporţia relaţiilor sintagmatice şi paradigmatice în denumirile de imagini ale 100 de copii români-maghiari (grupa de vârstă 3-7 ani), cu o atenţie specială asupra factorilor (Ex.: vârsta copiilor, clasa lexico-gramaticală a stimulilor utilizaţi, limba dominantă a familiei bilingve şi a comunităţii interetnice) care ar putea influenţa semnificativ această distribuţie.

Cuvinte-cheie: *preşcolar, lexicon, limbaj, factor*

1. Introducere: cadrul teoretic al cercetării

În domeniul psiholingvisticii sunt cunoscute mai multe denumiri metaforice ale lexiconului mental. Navracsics (2007: 93) îl defineşte ca fiind „un sistem mare de depozitare al cuvintelor", „un punte între formă şi sens". În definiţia lui Aitchison (2003), lexiconul mental ca acea parte a creierului uman care depozitează unităţile limbii şi le activează când este necesar, nu este altceva decât „vocabularul mintelui uman". Tot de numele lui Aitchinson se leagă „teoria pânzei de păianjen", conform căreia cuvintele se leagă una de alta în mod direct (Ex.: **mama**-*tata*) sau indirect, prin intermediul altor unităţi ale lexiconului mental (Ex.: **crăciun**-*familie-tata-mama-dragoste*). Studiul organizării interne a lexiconului mental oferă o hartă a acelor relaţii lexico-semantice care se stabilesc între cuvintele acestei pânze de păianjen odată cu dezvoltarea capacităţilor mentale ale copiilor. Din punct de vedere al perceperii şi al producerii vorbirii este extrem de important să cunoaştem modalităţile prin care informaţia ajunge în lexiconul mental al celor mici. Dacă studiem aceste probleme prin prisma a două sau mai multor limbi, atunci studiul lexiconului mental bi-sau multilingv devine şi mai complex, în primul rând pentru că reflectă acele relaţii lexico-semantice care nu au bariere şi se suprapun în diferitele limbi (Bialystok, 1998). Cercetătorii interesaţi de dezvoltarea *lexiconului mental bilingv* de vârstă preşcolară au căutat răspunsuri la următoarele întrebări principale: a) *Ce fel* de relaţii lingvistico-logice se stabilesc între unităţile celor două limbi şi care este ordinea de apariţie a acestora în lexiconul mental al subiecţilor tineri? b) Care sunt factorii principali care influenţează predominanţa uneia sau alteia dintre aceste relaţii?

În ceea ce priveşte răspunsul la prima întrebare există un consens în rândul cercetătorilor conform căruia cele mai importante relaţii lexico-semantice care se stabilesc

între cuvintele lexiconului mental sunt cele sintagmatice şi cele paradigmatice. În răspunsurile sintagmatice clasa lexico-gramaticală a unui anumit stimul şi a răspunsului oferit diferă şi împreună formează colocaţii, structuri predicative sau diferite relaţii de subordonare (Ex.: **câine**-*latră*). În cele paradigmatice stimulul şi răspunsul asociativ aparţin aceleiaşi clase morfo-sintactice sau/şi semantice, care posedă între ele relaţii virtuale de substituţie: şiruri de sinonime, pereche-antonime, hiponime, meronime, precum cuvinte care aparţin aceluiaşi câmp semantic (Ex.: **câine**-*pisică*). Relaţiile sintagmatice sunt cele care apar primele şi predomină în lexiconul mental al copiilor de vârstă fragedă. Odată cu creşterea copiilor apar şi relaţiile paradigmatice.

În privinţa factorilor principali care influenţează structurarea lexiconului mental bilingv în studiile precedente pe primul loc s-a menţionat *vârsta copiilor*. Între anii '60-'70 specialiştii din domeniul psihologiei dezvoltării[1] au susţinut că trecerea din planul sintagmatic la cel paradigmatic are loc în perioada cuprinsă între 7 şi 8 ani. În acest sens, Cronin (2002)[2] a recomandat un interval de timp mai larg, şi anume cel cuprins între vârstele de 5-9 ani. Ca urmare, concluzia generală ar fi că copiii cu vârste mai mici de 5 ani dau cu predominanţă răspunsuri sintagmatice, iar copiii mai mari dau mai multe răspunsuri paradigmatice.

Este demn de menţionat faptul că Francis (1972) a fost printre primii care lângă vârsta subiecţilor participanţi la diverse analize de asocieri de cuvinte a accentuat importanţa *clasei lexico-gramaticale a stimulului* ca un posibil factor care ar putea determina tipul răspunsurilor asociative, şi a observat că chiar copiii mai mici de vârsta de 7 ani au dat cu predominanţă răspunsuri paradigmatice atunci când stimulul a fost un substantiv.

2. Obiectivul principal al cercetării

În studiul nostru am dorit să aflăm dacă cei doi factori mai sus-amintiţi, vârsta subiecţilor şi clasa lexico-gramaticală a stimulilor utilizaţi au un impact semnificativ asupra distribuţiei şi proporţiei acelor relaţii sintagmatice şi paradigmatice care se stabilesc între stimul şi răspuns în exerciţiul denumirii de imagini organizat în rândul copiilor bilingvi români-maghiari de vârstă preşcolară. Din analiza datelor am încercat să tragem concluzii referitoare la faptul dacă limba dominantă în familia copilului bilingv, limba dominantă a mediului înconjurător şi limba de predare în grădiniţa frecventată pot fi consideraţi şi ei factori esenţiali în structurarea lexiconului mental bilingv de vârsta copilăriei.

3. Prezentarea subiecţilor

Participanţii testării au fost 100 de copii preşcolari bilingvi români-maghiari din Miercurea-Ciuc şi Braşov (grupa de vârstă 3-7 ani). Micii subiecţi (50 fete/50 băieţi) au fost subgrupaţi în două grupe de vârstă, pe baza cărei subgrupări au fost comparate datele obţinute:

- Grupa de vârstă ≤ 5.00 ani: 48 de copii
- Grupa de vârstă > 5.00 ani: 52 de copii

Cel mai tânăr copil avea vârsta de 3.1 ani, cel mai în vârstă avea 7.00 ani, vârsta medie era de 5.2 ani. Toţi copiii bilingvi care au participat la analiză au aparţinut tipului de

[1] Lista autorilor: Ervin, 1961; Entwisle, Forsyth & Muuss, 1964; Entwisle, 1966; Palermo, 1963, 1971; Nelson, 1977, **apud** Emerson, H.F. – Gekoski, W.L. , *Interaction and Categorical Grouping Strategies and the Syntagmatic-Paradigmatic Shif*t, 1976, p. 1116.

[2] Cronin, V. S., *The syntagmatic-paradigmatic shift and reading development*, 2002, **apud** Wimmer, M. C.– Howe, M.L. , *The Development of Automatic Associative Processes and Children's False Memories*, 2009, p. 12.

bilingvism timpuriu. În această caracterizare am urmărit şi respectat succinta argumentare a psiholingvistei Navracsics, care a susţinut că putem vorbi despre *însuşirea timpurie a limbii a doua* nu doar în cazul în care copilul creşte într-o familie mixtă şi, ca atare, este bilingv de la naştere, dar şi atunci când procesul de achiziţie are loc în jurul vârstei preşcolare (2007: 96). În cadrul întregului lot de subiecţi 64% a fost procentul celor bilingvi de la naştere, iar 36% au devenit bilingvi datorit mediului instructiv-educativ (creşa, grădiniţa) şi mediului înconjurător (comunicare în situaţii diverse: prieteni de familie, teren de joc pentru copii etc.). Este important să accentuăm şi faptul că subiecţii au reprezentat şi un alt tip de bilingvism denumit de către Vančoné (2009: 139) „*bilingvismul în limba minoritară şi majoritară*" al unei comunităţi interetnice. În Miercurea-Ciuc predomină vorbitorii nativi ai limbii maghiare, iar în Braşov situaţia inversă este adevărată, adică procentul vorbitorilor nativi ai limbii române este mai mare. În ambele cazuri, limba minoritară este refugiată din ce în ce mai mult în mediul familial, pe când cea majoritară este utilizată în magazine, pe stradă, cu prieteni, deci elementele ei intră într-o anumită măsură în viaţa de toate zilele a vorbitorilor limbii minoritare. Experienţa demonstrează că şi cea mai perseverentă utilizare a limbii materne poate fi influenţată de faptul că copilul între vârsta de 2-3 ani

„ intră" în societatea mai largă (reprezentată mai întâi de grădiniţă şi mai târziu de şcoală), şi începând cu această perioadă copilul foloseşte elementele lexicale ale ambelor limbi în diverse contexte.

În grupa celor bilingvi de la naştere:

- 34% a familiilor au susţinut că respectă modelul de *un părinte-o limbă* al bilingvismului
- 30% a celor întrebaţi nu s-au considerat consistenţi în alegerea limbii de comunicare în familie
- 53% a părinţilor şi-au înscris copiii într-o instituţie preşcolară unde limba de instrucţie a fost limba a doua

În grupa celor care au devenit bilingvi la grădiniţă:

- 47% : copii din familii monolingve maghiare
- 53%: copii din familii monolingve române
- 64% a acestor familii a considerat important să accentueze în chestionar faptul că aceşti copii, chiar dacă au posibilitatea propriu-zisă de a utiliza limba a doua în mediul instructiv-educativ, ei aud acea limbă de la naştere, deoarece au prieteni vorbitori ai limbii a doua cu care păstrează o legătură foarte strânsă.

Pe baza distribuţiei copiilor bilingvi după criteriul limbii de predare în grupa de grădiniţă trebuie accentuat faptul că din cei 100 de copii bilingvi 41 la număr au fost testaţi în grădiniţe cu predare în limba maghiară, iar 59 la număr în unele cu predare în limba română. Pe cei 24 de copiii din Braşov i-am întâlnit doar în grădiniţe cu predare în limba maghiară (Grădiniţa nr. 13 şi Grădiniţa "Áprily"), ceea ce înseamnă că din cei testaţi în Miercurea-Ciuc doar 17 copii bilingvi au frecventat grădiniţe cu predare în limba maghiară, iar majoritatea celor care au luat parte în experiment, 59 la număr, au fost înscrişi în grupe cu predare în limba română. Aceste date demonstrează faptul că o parte semnificativă a părinţilor copiilor bilingvi din Miercurea-Ciuc (care au participat la analize!) preferă grupa cu predare în limba română tocmai pentru a compensa lipsurile pe care un mediu mai larg cu limba dominantă maghiară nu le poate oferi. Pe de altă parte, părinţii care au ales grupa cu predare în limba

maghiară, în special cei monolingvi români, astfel doresc să sprijine adaptarea copiilor la nevoile unei comunităţi interetnice.

4. Metoda de cercetare

Ca metodă principală de cercetare a fost utilizată *denumirea imaginilor alb negru,* în total 30 la număr, selectate în cea mai mare parte (26 la număr) din *Colecţia de imagini LAPP* (Lőrik et. al., 1995), o colecţie de imagini redactată de lingvişti şi psihologi unguri, standardizată în domeniul diferitelor testări ale dezvoltării lexicale a copiilor, şi parţial (4 la număr) din *The Peabody Picture Collection-III* (Dunn & Dunn, 1997). Ele au fost subclasificate în două clase lexico-gramaticale: ca cuvinte stimul, 15 imagini de animale au reprezentat clasa *substantivelor*, alte 15 imagini cu acţiuni clasa *verbelor*[3].

În alegerea metodologiei utilizate am urmărit două criterii esenţiale:

În primul rând, există o problemă metodologică cu privire la testarea copiilor de vârsă fragedă. Cu toate că asocierile libere de cuvinte au fost cele preferate în testarea lexiconului mental de vârsta copilăriei, acestea au fost utilizate în special cu grupa de vârstă mai mare de 5 ani. Gósy (2005: 290) a atras atenţia asupra faptului că exerciţiile de asocieri pot fi folosite doar de la o anumită vârstă şi , chiar în acele cazuri, cu foarte mare grijă. Copiii mai mici prezintă tendinţa de a da răspunsuri asociative care nu formează neapărat relaţii lingvistico-logice cu stimulul utilizat, ci dimpotrivă, „foarte des reflectă cauze psihice" (Navracsics 2007: 115). A fost foarte important deci să luăm în considerare faptul că cel mai tânăr copil testat a avut vârsta de 3.1 ani în timpul analizelor. În această privinţă am respectat opinia lui Masterson et al. (2008: 379), care în urma unor studii asemănătoare, utilizând metoda de denumire a imaginii cu copii de vârstă preşcolară, au ajuns la concluzia că şi cei mai mici copii sunt „excelenţi cititori de imagini", ca urmare, denumirea de imagini ca metodă oferă cea mai mare credibilitate în ceea ce priveşte rezultatele.

În al doilea rând, am considerat important să utilizăm o metodă cu care putem analiza reprezentările semantice fără să pre-activăm cele două limbi ale copiilor bilingvi. N-am prezentat cuvintele respective într-un context anume înaintea exerciţiului propriu-zis (de exemplu într-o poveste), şi n-am aşteptat să ni le repete în cealaltă limbă. Snodgrass[4] (1993) a afirmat că denumirea imaginilor este metoda cea mai potrivită în analiza reprezentărilor semantice, deoarece ne arată foarte clar dacă forma lexicalizată a unui concept (adică unitatea lexicală folosită în L1 sau L2 în timpul denumirilor) se leagă sau nu de aceleaşi reprezentări în memoria semantică a persoanei bilingve.

Toţi copiii testaţi au fost în *modulul de vorbire bilingvă* formulat de către Grosjean (1992: 58) pentru că conducătoarea testării a vorbit ambele limbi şi a lăsat copiii să denumească imaginile în oricare dintre cele două limbi. Copiii au fost salutaţi în ambele limbi, metoda testării a fost explicată şi întrebările au fost formulate în ambele limbi. Aceaste întrebări, în cazul clasei substantivelor au fost MI EZ? (lb. magh.) şi CE ESTE? (lb.rom.), iar pentru clasa verbelor MIT CSINÁL? (lb.magh.) şi CE FACE? (lb.rom.). Testarea a fost individuală, într-o încăpere separată, izolată de restul grupei de copii. Răspunsurile copiilor au fost înregistrate pe dictafon digital şi au fost transcrise. Datele obţinute au fost analizate cu

[3]Lista cuvintelor stimuli este prezentată în Anexa nr. 1

[4] Snodgrass, J., *Translating versus Picture Naming: Similarities and Differences*, 1993, **apud** Navracsics, J., *A kétnyelvű mentális lexikon, Budapest,* 2007, p 72.

ajutorul programului pentru analiza statistică şi predictivă SPSS 17.0, indispensabil în zilele noastre în vederea realizării profesionale a cercetării în ştiinţe. Cu scopul de a stabili gradul de veridicitate al ipotezelor ştiinţifice am utilizat *testarea statistică de semnificaţie* prin proceduri statistice.

5. Rezultatele analizelor

Ca prim pas de analiză am făcut un tabel de frecvenţă cu scopul de a afla despre distribuţia relaţiilor sintagmatice şi paradigmatice atât în categoria denumirilor imaginilor cu animale (stimul: substantiv) cât şi în cea a denumirilor imaginilor cu acţiuni (stimul: verb), pentru întregul lot de subiecţi. Ieşirile testurilor dirijate au indicat o relaţie semnificativă din punct de vedere statistic între proporţia celor două relaţii lexico-semantice analizate şi clasa lexico-gramaticală a stimulilor utilizaţi. Îmaginile cu animale au atras un procent semnificativ de mare al răspunsurilor paradigmatice (80.7%), şi un procent foarte mic al răspunsurilor sintagmatice (6.9%). Denumirile imaginilor cu acţiuni, pe de altă parte, se caracterizează printr-un număr semnificativ de mare al relaţiilor sintagmatice (77.9 %) şi un număr redus al celor paradigmatice (16.4 %). Această fază a analizelor a scos în evidenţă extremele rezultatelor, dar noi am dorit să aflăm şi despre detalii esenţiale, de genul: în clasa substantivului (ca stimul) care dintre cele două grupe de vârste analizate a fost „mai paradigmatică", iar în clasa verbului (ca stimul), cei mici, sau cei mari au fost „mai sintagmatici"?

Ca urmare, în al doilea pas de analiză am dorit să verificăm gradul de relaţie între variabila dependentă *"proporţia relaţiilor sintagmatice/paradigmatice" şi* variabila independentă *"grupa de vârstă mai mică/ mai mare,* atât în clasa substantivului, cât şi în cea a verbului, utilizaţi ca stimuli. Am dirijat teste de semnificaţie (ANOVA unifactorială) pentru fiecare clasă lexico-gramaticală în parte. Analiza datelor a arătat că relaţia între cele două variabile examinate a fost semnificativă ($p=.004$, $p<0.05$) doar în clasa substantivului, dar nu şi în cea a verbului ($p=.710$, $p>0.05$). Cu alte cuvinte, grupa de vârstă mai mare de 5 ani a copiilor bilingvi analizaţi a oferit un număr semnificativ mai mare al răspunsurilor de tip paradigmatic în denumirea imaginilor cu animale. Se pare că vârsta de 5 ani este o tranziţie în organizarea lexiconului mental al copiilor de vârstă preşcolară: această vârstă marchează intrarea în stadiul mai sofisticat al organizării semantice a lexicului, accentuăm încă odată, doar în clasa lexico-gramaticală a substantivelor. Pe de altă parte, în clasa verbului utilizat ca stimul, proporţia răspunsurilor de tip sintagmatic oferită de către grupa de vârstă mai mică de 5 ani, din punct de vedere statistic, nu diferă semnificativ de cea dată de către grupa de vârstă mai mare. Acest rezultat ne sugerează faptul că copiii bilingvi preşcolari, indiferent de vârstă, au probleme mult mai serioase în denumirea acţiunilor reprezentate pe imagini, fie prin verbele corespunzătoare acţiunii respective, fie prin sinonimele acelora.

În al treilea step de analiză am verificat gradul de relaţie între variabila dependentă *"proporţia relaţiilor sintagmatice/paradigmatice*" combinată separat cu variabilele independente *"limba dominantă în familia copilului bilingv"(maghiară sau română),"limba dominantă a mediului înconjurător (maghiară sau română, adică Miercurea-Ciuc sau Braşov), şi "limba de predare în grădiniţa frecventată (maghiară sau română)",* atât în clasa substantivului, cât şi în cea a verbului, utilizaţi ca stimuli.

Ieşirile testărilor (ANOVA unifactorială) au arătat că în clasa substantivului (utilizat ca stimul), unde au predominat răspunsurile paradigmatice, nici una dintre grupele de copii

analizate nu a fost „mai mult paradigmatică” din punct de vedere statistic în funcţie de următoarele variabile independente: limba dominantă în familia copilului bilingv, maghiară sau română (p=.212, p>0.05) şi limba de predare în grădiniţa frecventată, maghiară sau română (p=.195, p>0.05). O diferenţă semnificativă în clasa substantivului a fost observabilă doar în funcţie de limba dominantă a mediului înconjurător, cu un număr semnificativ mai mare al răspunsurilor paradigmatice (p=.041, p<0.05) în grupa copiilor din Braşov (limba dominantă a mediului mai larg fiind româna). Acest rezultat este explicabil prin faptul că numărul acestor copii a fost mult mai mic (24) în comparaţie cu al celor din Miercurea-Ciuc (76), şi cu toţii au dat doar răspunsuri paradigmatice în denumirile imaginilor cu animale.

În clasa verbului (utilizat ca stimul), unde au dominat răspunsurile sintagmatice, rezultatele testărilor au relevat diferenţe semnificative cu privire la numărul acestui tip de răspuns în funcţie de toate variabilele independente, cu următoarele valori: copiii bilingvi cu limba dominantă maghiară în familie (p=.003, p<0.05) şi cei care trăiesc într-un mediu cu limba dominantă maghiară, adică în Miercurea-Ciuc (p=.018, p<0.05) au oferit un număr semnificativ mai redus al răspunsurilor de tip sintagmatic. Tot în această clasă lexico-gramaticală a stimulului, în funcţie de limba de predare în grădiniţa frecventată, acei copii bilingvi au dat un număr semnificativ mai redus (p=.004, p<0.05) al răspunsurilor sintagmatice în denumirile imaginilor cu acţiuni, care au fost înscrişi în grădiniţe cu predare în limba română.

6. Concluziile analizelor

Datele cercetărilor noastre nu se apropie în totalitate de cele întâlnite în literatura de specialitate. Pe baza rezultatelor nu putem afirma foarte hotărât că *vârsta* subiecţilor noştri a fost factorul principal care a determinat proporţia relaţiilor sintagmatice şi paradigmatice în răspunsurile exerciţiului de denumire a imaginilor. Nu s-a demonstrat faptul că grupa de vârstă mai mică, indiferent de clasa lexico-gramaticală a stimulului utilizat, oferă întotdeauna mai multe răspunsuri de tip sintagmatic şi mai puţine răspunsuri de tip paradigmatic. Este important să accentuăm faptul că, aşa cum ne-au arătat rezultatele testării noastre, tipul de răspuns depinde foarte mult de clasa lexico-gramaticală a stimulului. Dacă privim problema transferului de la sintagmatic la paradigmatic *prin prisma clasei lexico-gramaticale a stimulilor utilizaţi*, putem constata că aceasta este factorul esenţial în această privinţă. Cu toate că acest transfer se pare că se produce până la vârsta intrării la şcoală doar în cazul substantivului utilizat ca stimul, când într-adevăr grupa de vârstă mai mare de 5 ani, adică copiii bilingvi din grupa mare şi cea pregătitoare de şcoală au scos în evidenţă abilităţi superioare de organizare semantică a lexiconului mental, asta nu însemnă că cei mici nu au dat nici un răspuns paradigmatic în această categorie. Când le-am arătat imaginile cu animale, la majoritatea copiilor, dar la cei mari într-un număr mai mare, s-au activat aceleaşi gânduri şi semnificaţii, ceea ce a rezultat în denumirea concretă a conceptului reprezentat pe imagine în cel mai mare număr prin *hiponime* (Ex.: **câine**-‘căţel’, ‘căţeluş’ în limba română; ‘kutya’, ‘kutyus’ în limba maghiară), mai rar prin *hiperonime* (Ex.: **rândunică**- ‘*pasăre*’ în limba română, ‘*madár*’ în limba maghiară) şi *meronime* (Ex.: **rinocer**- ‘*horn*’ în limba română, ‘*szarv*’ în limba maghiară), sau cuvinte care aparţin aceluiaşi *câmp lexical-semantic* (Ex.: **curcan**- ‘*cocoş*’, ‘*găină*’ în limba română; ‘*kakas*’, ‘*tyúk*’ în limba maghiară, toate acestea fiind exemple pentru câmpul lexical al păsărilor domestice). Răspunsurile de tip sintagmatic în această categorie au aparţinut în primul rând grupei de vârste mai mici de 5 ani (Ex. :

curcan- '*e un cocoş, dar e prea mare*' în limba română, '*pettyes tyúk*' în limba maghiară, cu sensul de '*găină cu buline*' în limba română).

În clasa verbului utilizat ca stimul acţiunile reprezentate pe imagini s-au lexicalizat cu mult mai puţin succes, adică cea mai mare parte a copiilor testaţi, indiferent de vârstă, nu au găsit verbele corespunzătoare în lexiconul lor mental pentru a denumi acţiunile exacte de pe imagini, mai mult, nu au prezentat tendinţa de a folosi alte verbe, ca sinonimele acţiunilor ilustrate. Ca urmare, mai rar am avut posibilitatea de a nota răspunsuri paradigmatice, adică verbe în limba maghiară şi română care au denumit corect şi exact acţiunile, cum a fost de exemplu în cazul stimulilor: **fotografiază**- *fotografiază/ lefényképez,* **greblează**- *greblează / gereblyézik,* **schiază**- *schiază / síel.* Majoritatea copiilor au preferat descrierea imaginilor cu cuvinte care au fost în relaţie sintagmatică cu cuvântul stimul, ori cu sintagme mai lungi. (Ex.: **piaptănă**- a atras în ambele limbi descrieri foarte asemănătoare, cum ar fi *'o fetiţă care face la cealaltă părul'* în limba română*, 'a kislány a másik kislánynak csinálja a haját'* în limba maghiară; **fotografiază**- am primit ca răspuns atât denumirea agentului cât şi a instrumentului acţiunii, iarăşi în ambele limbi, cum ar fi *'băiat'/ 'fiú'*, şi *'aparat fotografiat'/ 'fényképezőgép',* dar am găsit şi sintagme mai scurte sau mai lungi printre răspunsuri, de genul *'face poze' /'csinál képet'; 'un om care face poze'/'az ember fényképet csinál'; 'un băiat face poze'/'egy fiú fényképez'/*). Cu toate acestea, ar fi mai corect să afirmăm că atunci când stimulii utilizaţi au fost verbe, organizarea lexiconului mental bilingv a reflectat un proces în curs de dezvoltare care, cu mare probabilitate se va finaliza după debutul şcolar. Recomandăm organizarea mai multor testări asemănătoare în rândul copiilor bilingvi maghiari-români din nivelul primar al sistemului educaţional.

În urma analizelor statistice efectuate am constatat şi faptul că diversele variabile independente stabilite de către noi, cum a fost limba dominantă a familiei bilingve, a mediului înconjurător şi a grupei de grădiniţă frecventate (maghiară sau română), nu au avut o influenţă semnificativă din punct de vedere statistic asupra variabilei dependente, adică asupra distribuţiei tipului de răspuns, sintagmatic sau paradigmatic, în denumirea imaginilor cu animale. Clasa substantivului, utilizat ca stimul, a atras în mare parte alte substantive sub forma unor răspunsuri paradigmatice, indiferent de limba dominantă a mediilor mai sus amintite. Pe de altă parte însă, în categoria denumirilor imaginilor cu acţiuni aceleaşi variabile s-au dovedit a fi semnificative. Datele colectate în acest fel au dat naştere unor concluzii foarte evidente: acei copiii bilingvi care au fost testaţi în Miercurea-Ciuc (limba dominantă a mediului mai larg fiind maghiara) dar au frecventat grădiniţe cu predare în limba română în timpul cercetării au dat numărul cel mai redus al răspunsurilor sintagmatice, deci ei au oferit mai multe răspunsuri paradigmatice prin denumirea acţiunilor cu verbe propriu-zise. Cu privire la limba dominantă a familiei bilingve am văzut că cei cu limba dominantă maghiară au fost „mai puţin sintagmatici". Ţinând seama de faptul că foarte mulţi copii bilingvi cu limba dominantă maghiară frecventează grădiniţe cu predare în limba română, prezenţa lor mare în aceste grupe poate fi acceptată ca o posibilă explicaţie pentru numărul mai redus al răspunsurilor sintagmatice observat în grupele respective.

Ca concluzie finală, putem afirma că rezultatele analizelor, dincolo de caracteristicile de bază ale organizării lexiconului mental bilingv timpuriu, ne atrag atenţia asupra câtorva aspecte esenţiale ale dezvoltării limbajului de vârstă preşcolară: ne trimit către o problemă ce ţine de ordinea apariţiei şi frecvenţei diferitelor părţi de vorbire în limbajul copilului. S-a

demonstrat că substantivele, indiferent atât de vârsta copiilor analizaţi cât şi de caracteristicile mediului înconjurător, sunt mult mai frecvente în vocabularul lor, pe când verbele, datorită faptului că matricea lor semantică este mai complexă, sunt însuşite mai greu, apar mai târziu în lexiconul copilului, iar frecvenţa lor depinde în mare parte şi de caracteristicile mediului (să ne gândim la rolul modelului lingvistic şi al inputului pe care-l oferă părinţii copiilor de vârstă preşcolară, care în cazul copiilor bilingvi trebuie să fie motivatoare în ambele limbi). Această temă merită să fie abordată şi dezvoltată în alte articole.

Anexă1: Lista de cuvinte-stimul subgrupate în două clase lexico-gramaticale

Imagini cu animale **Clasa lexico-gramaticală a cuvintelor stimul: substantive**	**Imagini cu acţiuni** **Clasa lexico-gramaticală a cuvintelor stimul: verbe**
şarpe	Stă
câine	deschide
şoarece	piaptănă
rac	schiază
curcan	greblează
cosaş	râde
păianjen	cade
focă	taie
urs panda	consultă
şopârlă	plantează
rinocer	fotografiază
vultur	ciocăneşte
cerb	arată
cărăbuş	ridică
rândunică	serveşte

bliografie

Aitchison, J. (2003): *Words in the Mind: An Introduction to the Mental Lexicon*, Oxford: Blackwell.

Albert, M., Obler, L. (1978): *The Bilingual Brain*, New York, San Francisco, London: Academic Press.

Bialystok, E. (2001): *Bilingualism in Development. Language, Literacy, & Cognition*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cronin, V. S. (2002): «The syntagmatic-paradigmatic shift and reading development», *Journal of Child Language* 29/1, p. 189-204.

Dunn Lloyd, M., Dunn Leota, M. (1997): *Peabody Picture Vocabulary Test-III*, American Guidance Services Publishing.

Emerson, H. F.–Gekoski, W. L. (1976): «Interaction and Categorical Grouping Strategies and the Syntagmatic-Paradigmatic Shift», *Child Development* 47, p. 1116-1121.
Entwisle, D. R. (1966): *Word Associations of Young Children,* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Francis, H. (1972): «Toward an explanation of the syntagmatic-paradigmatic shift», *Child Development* 43, p. 949-958.
Gósy,M. (2005): *Pszicholingvisztika,* Osiris Kiadó: Budapest.
Grosjean, F. (1992): «Another View of Bilingualism», In: R.J. Harris (ed) «*Cognitive Processing in Bilinguals*», Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., p. 51-62.
Lőrik, J., Ajtony, P., Palotás, G., Pléh, Cs. (1995): *Az aktív szókincs vizsgálata (LAPP 3-8),* Budapest.
Masterson, J., Druks, J., Gallienne, D. (2008): «Object and action picture naming in three-and five-year-old children», *Journal of Child Language* 35, p.373-402.
Navracsics, J. (2007): *A kétnyelvű mentális lexikon,* Budapest: Balassi Kiadó.
Nelson, K. (1977): «Explorations in the Development of a Functional Semantic System», In: W. A. Collins, (ed.) *Children's Language and Communication* 12, Minnesota: University of Minnesota. Institute of Child Development, p. 52-79.
Nelson, K. (1996): *Language in cognitive development: The Emergence of the Mediated Mind,* Cambridge: Cambridge University Press.
Palermo, D. S. (1971): «Characteristics of word association responses obtained from children in grades one through four», *Developmental Psychology* 5/1, p. 118-122.
Snodgrass, J. (1993): «Translating versus Picture Naming: Similarities and Differences», In: Schreuder, R.–Weltens, B. (eds) *The Bilingual Lexicon,* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, p. 83-114.
Vančoné Kremmer, I. (2009): «The development of bilingual speech perception: a longitudinal study», In: Lengyel, Zsolt–Judit Navracsics (eds.) *Studies on the Mental Lexicon,* Budapest: Tinta Könyvkiadó, p. 135-155.
Wimmer, M. C.–Howe, M. L. (2009): «The Development of Automatic Associative Processes and Children's False Memories», *Journal of Experimental Child Psychology* 104/4, p. 447-465.

VIZIUNILE LUI G. IVĂNESCU ŞI E. COŞERIU ASUPRA SCHIMBĂRII LINGVISTICE

Drd. Cătălin NICOLAU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi

Am dorit, în această lucrare, să descriem (şi să comparăm) conceptul de schimbare lingvistică, după cum a fost înţeles de doi mari oameni de ştiinţă, şi anume G. Ivănescu şi E. Coseriu. Având în vedere că această noţiune este îndeaproape legată de modul în care lingvistul înţelege fenomenul diacronic, ne-am referit şi la ideile celor doi oameni de ştiinţă legate de dezvoltarea lingvistică. Pornind de la tipul de abordare pe care Ivănescu şi Coseriu l-au folosit în operele lor, am încercat să-l integrăm pe fiecare într-o metodologie specifică de cercetare ştiinţifică.

Cuvinte-cheie: *schimbare lingvistică, diacronie, metodologie*

În această lucrare vom încerca să prezentăm sumar conceptul de *schimbare lingvistică*, aşa cum a fost înţeles şi descris de către fiecare din cei doi mari savanţi, G. Ivănescu şi E. Coseriu. Felul în care este concepută schimbarea lingvistică este strâns legat de şi chiar decurge din modul în care cercetătorul înţelege devenirea istorică a unei limbi. Mai mult, în cazul lui E. Coseriu, unele aspecte ale schimbării lingvistice (cum ar fi *caracterul finalist* al acesteia) reprezintă o consecinţă nu doar a modului în care este imaginat fenomenul limbii, ci, mai ales, a naturii lingvisticii, ca disciplină a culturii. De aceea, definirea conceptului vizat trebuie precedată de o prezentare succintă a ideilor celor doi lingvişti în legătură cu istoria unei limbi.

În studiul intitulat *Principiile şi metodele istoriei limbii*[1], Ivănescu schiţează câteva modalităţi de abordare a istoriei limbii, folosite de diferiţi lingvişti ai secolelor al XIX-lea şi al XX-lea, modalităţi pe care le grupează în două categorii: prima dintre ele vizează începuturile studiului diacronic al limbilor, iar a doua se referă la perioada „de maturitate" a cercetării lingvistice evolutive. Analizând comentariile lui Ivănescu pe marginea acestor tipologii de istorii lingvistice, precum şi ideile enunţate în alte studii cu caracter diacronic, putem trage câteva concluzii referitoare la principiile care, în opinia savantului ieşean, ar trebui să stea la baza expunerii istoriei unei limbi. Astfel, o prezentare a istoriei unei limbi, pentru a putea fi considerată valoroasă, trebuie să îndeplinească câteva condiţii. În primul rând, ea trebuie să urmărească evoluţia limbii respective în mod etapizat, adică etapă cu etapă, de la limba de origine până în contemporaneitatea cercetătorului. Prin urmare, prioritară pentru cercetător trebuie să fie delimitarea unor faze de evoluţie sau epoci în dezvoltarea unei limbi, în care faptele de limbă trebuie încadrate. Aceasta presupune o cronologizare, adică o ordonare în timp, a fenomenelor diacronice: „Dar într-o istorie a limbii române, ca şi a oricărei alte limbi, marile subdiviziuni trebuie să plece numai de la fazele de evoluţie ale limbii, de la epocile

[1] G. Ivănescu, *Principiile şi metodele istoriei limbii*, text inedit, aflat la Biblioteca Filialei Iaşi a Academiei Române, fondul Ivănescu.

reale în care se descompune istoria ei. Atunci cînd vrem să scriem o istorie … a unei limbi, problema fazelor care se disting în dezvoltarea limbii este de o însemnătate capitală”[2]. Nu este suficientă, aşadar, simpla menţionare a transformărilor lingvistice înregistrate de-a lungul istoriei unei limbi, ci acestea trebuie clasificate în funcţie de epocile în care s-au produs. Gramaticile istorice şi dicţionarele etimologice, care au reprezentat prima etapă a studiilor diacronice, nu puneau accent pe stabilirea unei cronologii a fenomenelor lingvistice. Consecinţa a fost că ele ofereau doar o „imagine” vagă, incompletă a evoluţiei limbii. Pentru Ivănescu, numai istoria pe epoci este în măsură să ofere o prezentare adecvată şi corectă a unei limbi, aceasta fiind, după Ivănescu o condiţie *sine qua non*, chiar dacă presupune un oarecare risc: „o cronologizare a faptelor trebuie încercată chiar cu riscul de a greşi”. Un al doilea criteriu de clasificare care poate fi folosit apoi, după cel cronologic, este legat de categoriile unităţilor lexicale stabilite de gramatică. Aşadar, după repartizarea fenomenelor pe epoci, acestea trebuie ordonate, în cadrul fiecărei etape, în funcţie de nivelul căruia îi aparţin în cadrul lexicului, adică fonetic, lexical, morfo-sintactic, eventual şi stilistic.

În al doilea rând, în prezentarea istoriei lingvistice este necesar ca istoricul limbii să determine „*cauzele* reale ale faptelor lingvistice”[3]. Pentru Ivănescu nu este suficientă menţionarea ordonată a fenomenelor lingvistice înregistrate, ci este obligatoriu ca cercetătorul să încerce să le justifice, adică să identifice cauzele (posibile) care au dus la producerea lor. Acest interes pentru cauzalitatea faptelor de limbă îl înscrie pe lingvistul ieşean în metodologia pozitivistă, care identifică realităţile naturale cu cele ale culturii, pretinzând, prin urmare, o tratare similară, după aceleaşi principii, a celor două tipuri de obiecte. Asupra acestui aspect vom reveni mai jos.

Un al treilea aspect definitoriu pentru o istorie a limbii se referă la relaţia dintre evoluţia unui popor şi cea a limbii acestuia. În concepţia lui Ivănescu, istoria unei limbi este strâns legată de cea a poporului care o vorbeşte şi, în consecinţă, studiul celei dintâi trebuie pus în legătură cu viaţa socială şi culturală a naţiunii respective. Prin urmare, etapele de evoluţie a unei limbi trebuie stabilite în corelaţie cu etapele dezvoltării istorico-sociale ale vorbitorilor ei, nu independent de acestea. Istoria unui popor începe o dată cu istoria limbii sale, deci procesului de etnogeneză îi corespunde, implicit, şi cel de formare a unei noi limbi[4], cele două fiind strâns legate între ele: „procesul de etnogeneză se reduce la un proces de glotogeneză (glotogonie)”[5]. Nu se poate vorbi despre formarea unui popor fără a vorbi şi despre formarea limbii sale şi invers. Cele două procese sunt, aşadar, inseparabile şi se implică reciproc: formarea unui popor se reflectă lingvistic prin naşterea unei limbi proprii, iar limba nou formată reprezintă o marcă a identităţii etnice a poporului care o vorbeşte de-a lungul întregii sale existenţe. Ivănescu consideră că dintre cele două procese, cel esenţial este etnogeneza pentru că poporul este cel care îşi creează limba, nu invers.

Studiind istoria limbii române literare, Ivănescu postulează şi un al patrulea principiu de care istoricul limbii trebuie să ţină cont. Deşi limba literară reprezintă o componentă a istoriei limbii unui popor, lingvistul ieşean este de părere că aceasta trebuie tratată în capitole

[2] G. Ivănescu, *Istoria limbii romîne în lumina materialismului dialectic*, extras din „Buletinul Institutului de Filologie Romînă“, vol. XIII-XIV (1946-1947), Iaşi, p. 8.
[3] *Ibidem*, p. 3.
[4] Pentru a desemna procesul naşterii unei limbi, Ivănescu utilizează termenii de *glotogeneză* sau *glotogonie*.
[5] G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, ediţia a II-a, Junimea, Iaşi, 2000, p. 12.

separate de cele în care sunt studiate graiurile populare. Este vorba, aşadar, de principiul separării studiului limbii vorbite (populare) de cel al studiului limbii literare. Istoria limbilor populare nu se suprapune peste cea a limbii de cultură, deci cele două varietăţi trebuie cercetate şi prezentate separat. Factorii care stau la baza evoluţiei celor două tipuri de varietăţi lingvistice sunt diferiţi[6], deci avem de-a face cu evoluţii lingvistice diferite, ce trebuie tratate ca atare.

Din punct de vedere doctrinar, Ivănescu îşi mărturiseşte apartenenţa la şcoala lingvistică a profesorului său, Alexandru Philippide[7], continuată, între alţii, de G. Pascu, D. Găzdaru şi I. Iordan, şi la direcţia şcolii lingvistice ieşene[8]. Totodată, învăţatul ieşean respinge unele principii ale orientării structuraliste, considerându-le limitative în studiul istoriei limbii şi preferă să le coroboreze cu unele idei anterioare acestui curent. Astfel, structuralştii considerau limba ca un sistem izolat, necondiţionat de acţiunea unor realităţi exterioare, care evoluează conform unor tendinţe interne şi care trebuie, prin urmare, studiat ca atare. Ivănescu, însă, respinge această concepere a limbii ca o realitate autonomă, a cărei evoluţie este separată de acţiunea factorilor externi şi, implicit, de vorbitori, întrucât, în concepţia sa, tendinţa de a explica limba numai prin ea însăşi implică izolarea ei de „omul fizic, psihic şi spiritual şi de dezvoltarea societăţii”[9].

O componentă principală a viziunii sale asupra fenomenului lingvistic evolutiv se referă la factorii care dirijează dezvoltarea limbii. Neacceptând tendinţele interne limbii ca singurul factor determinant al dezvoltării limbii, Ivănescu pledează pentru acceptarea acţiunii factorilor externi alături de a celor interni. Dintre aceste două categorii de factori, este privilegiată cea dintâi, în interiorul căreia Ivănescu distinge trei tipuri de factori: factori de ordin social (structura socială a comunităţii lingvistice, adică clasele sociale ce intră în componenţa unei societăţi), factori de ordin mental (structura gândirii şi a culturii) şi, nu în ultimul rând, factori materiali, mai precis, fiziologici (conformaţia organelor articulatorii). Aşadar, în opinia sa, dezvoltarea unei limbi stă sub semnul unor tendinţe interne ale sistemului lingvistic, dar se datorează mai ales acţiunii unor influenţe externe acestuia. În încercarea de a explica cauzele externe ale schimbărilor lingvistice, Ivănescu este clar influenţat de teoriile lui Philippide legate de baza de articulaţie şi baza psihologică.

Factorul extern ce determină esenţial schimbările lingvistice este *baza de articulaţie*, un concept pe care Ivănescu îl preia, cu unele amendări şi completări, de la profesorul său, Philippide. Prin bază articulatorie, Philippide înţelegea specificitatea fizică a organelor fonatoare, cu alte cuvinte conformaţia acestora, care ar fi răspunzătoare de modul propriu în care oamenii dintr-o anumită colectivitate lingvistică pronunţă sunetele. Ivănescu, în schimb, este de părere că baza de articulaţie trebuie să cuprindă şi totalitatea deprinderilor articulatorii ale unui anumit popor, adică modul specific al vorbitorilor respectivi de a pronunţa sunetele. Baza articulatorie este răspunzătoare de evoluţia limbii sub aspect fonetic.

Evoluţia unei limbi se realizează în primul rând la nivel fonetic, şi abia apoi sub aspect gramatical. Schimbările fonetice sunt, aşadar, considerate de Ivănescu cele mai importante

---

[6] Ivănescu subliniază faptul că evoluţia limbilor populare, vorbite, are loc în mod diferit faţă de cea a limbilor literare. Dacă graiurile populare suferă o evoluţie oarecum „naturală”, neintenţionată, limbile literare stau sub semnul „voinţei” vorbitorilor; vezi *infra*.

[7] G. Ivănescu, *Istoria*, p. VII.

[8] Direcţia ieşeană este considerată de Ivănescu distinctă de cele ale şcolilor lingvistice de la Bucureşti şi Cluj.

[9] G. Ivănescu, *Op. cit.*, p. 3.

schimbări, întrucât ele modifică cel mai mult „aspectul" unei limbi, făcând-o de nerecunoscut, şi, totodată, destructurând şi sistemul morfologic. Faţă de Karl Vossler, care susţinea caracterul spiritual sau psihic al schimbărilor fonetice, Ivănescu este de părere că aceste evoluţii sunt de natură materială (nu spirituală), întrucât sunetele, care sunt vizate de aceste transformări, sunt de natură fizică, materială[10]. Ele se datorează adaptării unei limbi la o bază de articulaţie nouă. Exemplul cel mai elocvent în ceea ce ne priveşte este cel al limbii latine, care, sub acţiunea bazelor articulatorii ale popoarelor cucerite, a suferit anumite transformări fonetice, care au dus la naşterea limbilor romanice. Ivănescu îl contrazice pe Meillet[11], afirmând că transformările care au dus la apariţia acestor limbi noi nu îşi au originea în interiorul sistemului lingvistic însuşi. Ele nu sunt consecinţa unor tendinţe ale limbii, ci a tendinţelor vorbitorilor. Mai exact, schimbările fonetice reprezintă efectul trecerii limbii latine de la baza de articulaţie italică la bazele articulatorii ale popoarelor cucerite, adică la nişte moduri noi de articulare a sunetelor. În pofida faptului că au adoptat o limbă nouă (latina), popoarele cucerite şi-au păstrat anumite deprinderi articulatorii, care, ulterior, au modelat limba latină, transformând-o în diferite limbi romanice.

Pe lângă factorul material (baza de articulaţie), un alt element răspunzător pentru evoluţia limbii este reprezentat de acţiunea unor factori de ordin mental (spiritual), ce ţin de gândirea şi mentalitatea unei societăţi (pe scurt, de cultura ei).

Acţiunea factorului mental se bazează pe strânsa legătură dintre gândire şi limbă: limba a fost creată pentru a exprima gândirea, aşa că este normal ca structura ei să fie impusă şi modelată de cea a gândirii. Când vorbeşte de gândire şi de acţiunea ei asupra dezvoltării limbii, Ivănescu distinge două componente ale celei dintâi: o componentă formală şi una de conţinut. Elementul formal al gândirii vizează un număr de categorii logice, „reflexe ale celor ontologice"[12], prin intermediul cărora realitatea este făcută inteligibilă şi interpretabilă. Exemple de categorii logice sunt determinarea sau genul substantivelor. Componenta formală este aceeaşi pentru toate popoarele şi nu se modifică în timp. Componenta care ţine de conţinut se referă la noţiuni sau, în sens mai larg, la cultură. Spre deosebire de categoriile logice, acestea sunt variabile în timp şi în spaţiu (adică de la un popor la altul). Cu alte cuvinte, reprezentanţii unor culturi diferite gândesc la fel, adică utilizând aceleaşi categorii logice, însă folosesc mijloace de expresie diferite pentru a le reda lingvistic. Atunci când condiţiile istorice impun schimbarea culturii, apar cuvinte noi pentru a denumi noile noţiuni şi, în acelaşi timp, dispar cuvinte vechi. În opinia lui A. Meillet, şi trecerea termenilor de la o pătură socială la alta poate determina schimbarea sensului cuvintelor. Aşadar, limba evoluează în sensul adaptării continue la sistemul de categorii al gândirii umane şi la cultura ce variază de la o structură socială la alta.

Factorul mental este ceea ce Philippide numea *bază psihologică*, iar Ivănescu, într-un sens mai larg, *bază spirituală*; această sintagmă se referă la un cumul de trăsături ale psihicului, intelectului şi afectivităţii unui popor. Ea desemnează, aşadar, specificitatea psihologică, interioară, modul propriu fiecărui neam de a percepe, de a interpreta lumea şi de a reacţiona faţă de ea. Această bază este proprie fiecărui popor în parte şi are urmări, în

[10] Ivănescu respinge distincţia făcută de structuralişti între *sunet* şi *fonem*, considerând-o artificială.
[11] A. Meillet nu precizează cauza transformărilor fonetice, ceea ce îl face pe Ivănescu să deducă faptul că, pentru lingvistul francez, ele ar fi rezultatul unor tendinţe interne ale limbii.
[12] G. Ivănescu, *Istoria*, p. 4.

special, asupra morfologiei şi sintaxei limbii. Astfel, potrivit lui Ivănescu, viziunea diferită a popoarelor asupra lumii determină, între altele, tendinţa unor limbi spre parataxă şi a altora către hipotaxă, precum şi o anumită ordine a cuvintelor în propoziţii. Lingvistul ieşean adaugă aici şi deosebirile de temperament dintre popoare. Aceste deosebiri privesc afectivitatea (unele popoare sunt mai „afective" decât altele), iar aceasta se manifestă în limbă prin prezenţa a numeroase diminutive, augmentative şi superlative. Ivănescu îşi ilustrează ideea cu exemplul limbii italiene, ai cărei vorbitori manifestă un grad ridicat de afectivitate. Ideea influenţei viziunii lumii a unui popor asupra limbii sale este de origine humboldtiană.

Limba nu este o realitate statică, ci una dinamică, fiind în permanentă schimbare. Această evoluţie, însă, nu este constantă în timp, ci are loc cu intensităţi diferite în epoci diferite, în sensul că există perioade de timp în care se produc mai multe schimbări, deci evoluţia este mai rapidă, între alte etape de relativă stagnare. Acest ritm variabil al schimbării nu a fost pus în lumină de adepţii metodei comparativ-istorice, întrucât aceasta evidenţiază doar schimbările care s-au produs în decursul istoriei unei limbi, nemenţionând şi momentele în care acestea au avut loc. Ivănescu preia de la A. Meillet ideea că epocile de „revoluţionare lingvistică" coincid cu etapele de glotogeneză, adică de formare a limbilor. Exemplul latinei este din nou ilustrativ, aceasta în doar câteva secole dând naştere limbilor romanice. Aceste secole, care constituie perioada de formare a limbilor romanice, au fost caracterizate de transformări intense, în special la nivel fonetic, transformări puse pe seama adaptării sunetelor latinei la noile baze de articulaţie ale popoarelor cărora le-a fost impusă această limbă. Ivănescu subliniază că schimbările fonetice care au avut loc ulterior, deci după încheierea perioadei de formare a limbilor romanice, se datorează modificării în timp a bazelor de articulaţie ale popoarelor respective datorită schimbării „raportului cantitativ dintre tipurile umane componente[13], adică datorită schimbării configuraţiei etnice a diferitor popoare prin amestecul cu alte populaţii sau chiar prin mutaţii biologice.

Totuşi, această manifestare a bazei de articulaţie nu se produce oricând, ci doar în anumite etape de dezvoltare istorică. Factorul decisiv este, în concepţia lui Ivănescu, nu cel politic[14], cum susţineau Meillet şi Philippide, ci cel de ordin economic, care priveşte structura socială, relaţiile din interiorul unui anumit mediu social. Condiţiile economice specifice unei anumite structuri sociale dintr-o anumită etapă istorică sunt cele care favorizează sau, dimpotrivă, inhibă manifestarea bazei de articulaţie în direcţia apariţiei unor limbi noi. Astfel, procesul de formare a unor noi sisteme lingvistice, sub influenţa bazei articulatorii, este specific epocilor caracterizate de o economie naturală, adică în comuna primitivă şi în evul mediu. Acest lucru nu se întâmplă în perioadele caracterizate de o intensă circulaţie a oamenilor şi mărfurilor, cum sunt epocile socialistă şi capitalistă, când singurele predispuse schimbării sunt graiurile populare, nu şi limbile literare. În cazul nostru, bazele articulatorie şi psihologică traco-dacice s-au manifestat datorită schimbării condiţiilor economice, mai exact, datorită trecerii de la o economie de schimb, ce favoriza circulaţia oamenilor şi bunurilor dintr-o regiune în alta, la una locală, regională, specifică epocii feudale.

Reiese de aici şi importanţa factorului social în evoluţia lingvistică. Ivănescu pare a considera acest factor drept esenţial pentru istoria unei limbi, din moment ce această idee apare şi în unul dintre principiile sale de bază în descrierea evoluţiei lingvistice: cel al

[13] G. Ivănescu, *Istoria*, p. 9.
[14] Meillet şi Philippide înţeleg prin factorul politic disoluţia autorităţii Imperiului Roman.

corelaţiei dintre epocile istorice şi etapele istoriei limbii. Acest lucru reiese şi din monumentala sa *Istorie a limbii române*, în care fiecare capitol dedicat unei anumite etape din evoluţia limbii noastre începe cu câte o amplă prezentare a condiţiilor istorice (evenimente istorice importante, care au urmări în planul istoriei limbii) şi sociale (descrierea păturilor sociale şi a relaţiilor dintre acestea) ce caracterizau viaţa poporului român în perioada avută în vedere. Istoria limbii este tratată, aşadar, dintr-o perspectivă pronunţat sociologizantă asupra limbii şi societăţii.

Despre schimbările fonetice cercetătorul ieşean crede că au un rol negativ din perspectiva funcţiei primordiale a limbii (cea de comunicare); ele dăunează sistemului lingvistic, fiind astfel „nefuncţionale”[15]. Singurul aspect pozitiv al schimbărilor fonetice este faptul că acestea aduc „un plus de comoditate pe plan articulatoriu”[16]. Această idee aminteşte de opinia lui Ferdinand de Saussure, potrivit căreia schimbările fonetice ar avea un caracter asistematic, atentând la destabilizarea ordinii sistemului lingvistic.

În concepţia lui Ivănescu, limbile populare (vorbite) şi cele literare (de cultură) reprezintă varietăţi ale unei limbi naţionale, care evoluează, prin natura lor, în mod diferit (sub acţiunea unor factori diferiţi) şi care trebuie, în consecinţă, studiate separat. Cu referire la aceste două tipuri de varietăţi, Ivănescu se referă la o „stare de natură” (K. Vossler) şi de una de cultură. Starea naturală corespunde utilizării graiurilor populare, folosirea acestora făcându-se în baza unor „instincte articulatorii”. Starea opusă este cea de cultură, ce caracterizează exprimarea prin intermediul limbilor literare. Acest tip de exprimare nu mai este „instinctuală”, ci se face prin adoptarea şi aplicarea conştientă şi voluntară a unor norme.

În cazul limbilor populare, schimbările fonetice sunt determinate de nevoia de comoditate articulatorie, în timp ce, în cazul limbilor de cultură, inovaţiile sunt iniţiate din nevoia de claritate şi, eventual, din motive ce ţin de estetica limbii. O altă diferenţă dintre cele două tipuri de varietăţi constă în faptul că evoluţia graiurilor populare stă sub semnul cauzalităţii, adică este determinată de acţiunea unor factori (articulatorii, mentali, sociali; vezi *supra*), în timp ce dezvoltarea limbilor literare este îndreptată spre anumite finalităţi, adică scopuri. Această distincţie apare foarte clar într-o scrisoare adresată de Ivănescu lui Coseriu:

> „În special consider eronată ideea că lingvistul n-ar trebui să caute cauze, că nu va găsi cauze. Eu cred că scopurile domină limbile literare – în această privinţă concepţia ta este perfect valabilă –; dar, când e vorba de graiurile populare sau de orice limbă din faza ei preliterară, situaţia se schimbă: cauzalitatea e la ea acasă. Acolo avem factori materiali, ca organele articulatorii, şi cauze, exact ca în biologie.”[17]

Aşadar, dacă schimbările din cadrul limbilor populare sunt involuntare şi se datorează unor factori materiali, cum este baza articulatorie, în cazul limbilor literare, acestea (schimbările) sunt „cerute de spirit”. Acestea din urmă sunt schimbări „raţionale”, cerute de dorinţa (şi intenţia) de a perfecţiona limba. Concluzia este că evoluţia graiurilor populare este fundamental diferită de cea a limbilor literare, în sensul că se produce după alte principii şi legi.

[15] G. Ivănescu, *Istoria*, p. 12.
[16] Idem, *ibidem*, p. 13.
[17] Scrisoare adresată de G. Ivănescu lui E. Coseriu, text inedit aflat la Biblioteca Filialei Iaşi a Academiei Române, fondul Ivănescu, p. 2.

Demersul lingvistului ieşean, atunci când cercetează evoluţia graiurilor populare, este caracterizat de o pronunţată dimensiune „deterministă”, orientată către identificarea cauzelor fenomenelor lingvistice. Ca în domeniul oricărei ştiinţe a naturii, el încearcă să justifice fenomenele cercetate, adică schimbările lingvistice, prin evidenţierea unei relaţii de cauzalitate între factori (în special) extralingvistici şi planul lingvistic.

E. Coseriu este un cercetător care abordează schimbarea lingvistică într-o manieră originală şi diferită de cea a cercetătorului ieşean. Pentru a înţelege modul în care Coseriu concepe schimbarea lingvistică, trebuie pornit de la distincţia pe care acest cercetător o face între ştiinţele obiective sau ale naturii şi ştiinţele umaniste sau ale culturii[18]. Ştiinţele naturii studiază obiectele naturale, pe care le privesc dintr-o perspectivă a necesităţii sau a cauzalităţii; potrivit acestei perspective, cauzele produc efecte, aşa că cercetarea trebuie să se axeze pe evidenţierea cauzelor care au dus la apariţia obiectului studiat. Ştiinţele culturii, pe de altă parte, se ocupă de obiectele culturale; acestea sunt creaţii ale omului ca subiect universal, liber şi, în consecinţă, aparţin unei lumi a libertăţii, din care „necesitatea” (specifică lumii naturale) este exclusă. Aici, „faptele <<create>> nu sunt determinate de cauze, ci se produc în vederea unei finalităţi”[19]. Obiectele de cercetare diferite impun celor două tipuri de ştiinţe abordări metodologice distincte: „domeniul culturii nu admite abordări cauzale, ci doar abordări finaliste”[20]. Întrucât produsele culturale nu au cauze exterioare libertăţii şi sunt create de om cu un anumit scop, nu ne interesează cauza unui fapt cultural, ci *finalitatea* acestuia, adică *scopul* pentru care a fost creat. Limbajul, ca spaţiu de manifestare a libertăţii fiinţei umane, se înscrie în sfera obiectelor culturale şi trebuie, deci, abordat conform principiilor şi metodelor specifice ştiinţelor culturii.

Concepţia lui Coseriu în legătură cu schimbarea lingvistică trebuie privită „din perspectiva înţelegerii dinamice a limbajului drept creativitate”[21]. Până la Coseriu, schimbarea lingvistică a fost văzută ca un fenomen negativ, ca un efect de alterare a semnelor lingvistice în timp, ceea ce perturbă ordinea sistemului lingvistic, atentând la destabilizarea sa (vezi *supra*, la Ivănescu şi la Saussure). Ceea ce a unit părerile „pre-integraliste” a fost conceperea schimbării ca „problemă”. Coseriu arată că schimbarea lingvistică nu trebuie văzută ca „problemă”, ci ca pe un atribut firesc al tuturor limbilor, ştiut fiind că toate limbile se schimbă în decursul istoriei lor. Mai mult, el respinge înţelegerea schimbării ca deteriorare a limbii şi susţine că aceasta este, dimpotrivă, „reconstrucţie” a limbii şi, implicit, o condiţie necesară funcţionării limbilor. Nu trebuie pornit de la sistem, ca de la ceva dat, pentru a înţelege schimbarea, ci invers, trebuie să pornim de la schimbare pentru a înţelege formarea sistemului. Deci schimbarea nu este, după Coseriu, un element distructiv (sau cu potenţial distructiv), ci un element constitutiv al limbilor, este procesul prin care se constituie limba („limba pe cale de a se face”[22]).

Coseriu nu este de acord cu perspectiva retrospectivă din care a fost privită schimbarea până la el, ci susţine necesitatea adoptării unei perspective prospective: schimbarea lingvistică

---

[18] E. Coseriu, *Principiile lingvisticii ca ştiinţă a culturii* şi *Antipozitivismul* în vol. *Lecţii de lingvistică generală*, editura ARC, Chişinău, 2000.
[19] E. Coseriu, *Lecţii de lingvistică generală*, editura ARC, Chişinău, 2000, p. 51.
[20] Idem, *ibidem*, p. 52.
[21] E. Coseriu, *Nu există schimbare lingvistică*, în vol. *Omul şi limbajul său*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, p. 317.
[22] Idem, *ibidem*, p. 320.

trebuie abordată nu din perspectiva dispariţiei unui fapt anterior, ci din cea a apariţiei elementului nou. După Coseriu, trebuie „să privim înainte, nu înapoi”[23]. Coseriu nu urmăreşte să explice schimbările lingvistice prin căutarea cauzelor, ci prin identificarea tipurilor celor mai frecvente de motivaţie finală. Pentru el nu este important ce determină o schimbare lingvistică, ci în vederea cărei finalităţi se produce ea.

Tradiţional, schimbarea lingvistică a fost concepută ca „produs”, ca rezultat final al substituţiei unui fapt de limbă mai vechi cu unul nou. Coseriu consideră că s-ar sugera aici un caracter brusc, „instantaneu” al schimbării, ceea ce nu corespunde realităţii. El concepe schimbarea nu ca rezultat, ci ca *proces*, arătând că acesta include o perioadă de coexistenţă a celor două fapte de limbă, deci susţine un caracter mai degrabă gradual al schimbării. Schimbarea, ca proces, are 4 etape: 1) adoptarea – apariţia unei inovaţii la nivelul unui singur individ; 2) difuzarea – „adoptarea ei de către mai mulţi vorbitori”[24]; 3) selectarea – folosirea în paralel a tradiţiei vechi cu cea nouă şi 4) mutaţia – reţinerea uneia dintre cele două posibilităţi.

Majoritatea schimbărilor lingvistice sunt plasate la nivelul normei[25] limbii, însă acestea nu modifică sistemul (adică nu schimbă limba), ci, dimpotrivă, se realizează în conformitate cu procedeele existente deja în sistem. Schimbarea de la nivelul normei este o simplă aplicare (sau funcţionare) a sistemului. Într-un mod similar, tipul lingvistic este aplicat în schimbarea ce are loc la nivelul sistemului. Coseriu îşi exemplifică teoria aplicând un principiu general al tipului limbilor romanice[26]: „determinări interne (paradigmatice) pentru funcţionări interne (non-relaţionale) şi determinări externe (sintagmatice) pentru funcţionări externe (relaţionale)”[27]. Acest principiu, arată Coseriu, a dirijat anumite schimbări lingvistice încă din timpul latinei populare: pentru funcţiile non-relaţionale, cum sunt numărul, genul sau timpurile primare ale verbului, s-a menţinut exprimarea acestora prin procedee sintetice („expresia paradigmatică a fost menţinută”[28]), iar pentru funcţiile relaţionale cum este comparaţia, expresia sintetică a fost înlocuită cu cea analitică, proces care este vizibil chiar şi astăzi.[29] Conform acestei demonstraţii, schimbarea lingvistică de la nivelul normei nu afectează limba, adică sistemul, cu alte cuvinte „schimbarea lingvistică nu există”[30].

Consecinţa metodologică a acestei teorii este suspendarea opoziţiei saussuriene *sincronie/ diacronie*, cel puţin la nivelul obiectului de cercetare: distincţia dintre sincronie (funcţionare) şi diacronie (schimbare) sau, dintre aplicarea regulilor şi, respectiv, schimbarea lor nu este reală, întrucât diacronia (adică schimbarea) normei are loc doar în interiorul sincroniei (adică funcţionării) sistemului. Nu trebuie să vorbim de sistem şi de „mişcare” ca de două lucruri distincte, ci trebuie să vorbim mai degrabă de „sistem în mişcare”. Schimbarea nu este asistematică, cum susţinea Saussure, ci trebuie înţeleasă ca o permanentă (re)sistematizare.

---

[23] Idem, *ibidem*, p. 321.
[24] Idem, *ibidem*, p. 232.
[25] Este vorba de unul dintre cele trei niveluri ale tehnicii lingvistice: sistem, normă şi tip.
[26] Acest tip nu include însă şi franceza modernă.
[27] E. Coseriu, *Nu există schimbare lingvistică*, în vol. *Omul şi limbajul său*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, p. 330.
[28] Idem, *ibidem.*
[29] Ne referim la tendinţa actuală a înlocuirii dativului sintetic cu cel prepoziţional (ex. „dau pământ *oamenilor*” este înlocuit cu „dau pământ *la oameni*”).
[30] Acesta este, de fapt, titlul unuia dintre articolele lui Coseriu pe tema schimbării lingvistice.

În concluzie, concepţia lui Ivănescu în legătură cu schimbarea lingvistică (adică schimbarea lingvistică ca „produs”, cercetată în direcţia „cauzalităţii” şi atribuită unor factori de ordin material) îl plasează pe lingvistul ieşean în sfera cercetării pozitiviste, dominată de asimilarea faptelor lingvistice obiectelor naturale şi de studierea lor ca atare (adică din perspectiva cauzelor care le produc). Coseriu se înscrie într-o altă metodologie de cercetare pe care o numeşte „antipozitivistă”[31], în special prin atenţia acordată aspectelor funcţionale, în detrimentul celor ce ţin substanţă, prin distincţia clară între obiectele naturale şi cele culturale şi, în ceea ce priveşte tema acestei lucrări, prin perspectiva finalistă adoptată, în opoziţie cu cea „cauzalistă” a lui Ivănescu.

Bibliografie

Vasile Arvinte, *Studii de istorie a limbii române*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2006.

E. Coseriu, *Lecţii de lingvistică generală*, traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga, ARC, Chişinău, 2000.

E. Coseriu, *Introducere în lingvistică*, traducere de Elena Ardeleanu şi Eugenia Bojoga, editura Echinox, Cluj, 1999.

E. Coseriu, *Omul şi limbajul său*, traducători: Emma Tămîianu, Dumitru Irimia, Eugen Munteanu ş.a., Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2009.

E. Coseriu, *Sincronie, diacronie şi istorie*, traducere de Nicolae Saramandu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1997.

G. Ivănescu, *Istoria limbii romîne în lumina materialismului dialectic*, în „Buletinul Institutului de Filologie Romînă“, vol. XIII-XIV (1946-1947), Iaşi, p. 3-48.

G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, Junimea, Iaşi, 2000.

G. Ivănescu, *O nouă teorie despre formarea limbilor romanice şi despre cauzele schimbărilor limbii,* în *„*Revista de filologie romanică şi germanică“, Bucureşti, V, 1961, nr. 2, p. 361-371.

Eugen Munteanu, *Introducere în lingvistică*, Polirom, Iaşi, 2005.

Carmen-Gabriela Pamfil, *Alexandru Philippide*, Litera Internaţional, Bucureşti, 2008.

F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, traducere de Irina Izverna Tarabac, Polirom, Iaşi, 1998.

Profesorul Gheorghe Ivănescu la 70 de ani. Omagiul elevilor şi colaboratorilor, Centrul de multiplicare al Universităţii din Iaşi, 1983.

Funding Acknowledgement

This work was supported by the the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646].

[31] Avem în vedere aici tipul de cercetare pe care Coseriu îl defineşte în studiul *Antipozitivismul* din vol. *Lecţii de lingvistică generală*.

THE TRUTHFULNESS OF NEWS TRANSLATION

Drd. Ramona-Agneta CIORANU (NEDEA)
"Dunarea de Jos" University of Galati

When referring to "news translation", although we use the term "translation", it is clear that the process of transfer from one language to another is not that of translation proper as generally understood. Bringing information from one cultural context into another involves interlingual transfer, but the focus is on the transposition of information in a way that it fulfills the demands of the target readership. Huge networks of foreign correspondents working for news agencies write and shape stories and the result is the creation of completely new texts which exceed the definition of translation.

Key-words: *translation, news, cultural context, interlingual transfer*

The substantial overcoming of spatial barriers and the centrality of knowledge and information gave rise to an increased mobility of people and objects and consequently heightened contact between different linguistic communities. This contact is known as the phenomenon of globalization. Globalization is generally associated with the shrinking of our world and with the possibility to instantly communicate across the globe. Thus globality is manifested in the creation of supraterritorial spaces for finance and banking, commodity production, global markets and also in the increased significance of travel and international movements of people such as mass tourism, business travel, migration and exile, all these demanding the consolidation of a global communication system which distributes images and texts to virtually any place in the world.

In spite of the predominance of English as a global lingua franca, these developments signal an exponential growth in the significance of **translation** which becomes a **key mediator of global communication**. It is important to understand the significance of translation in a global context, analyzing its place and its key role in the articulation of the global and the local. As already mentioned, globalization is associated with the shrinking of our world, with instant communication all over the world and with an accelerated mobility. This focus on mobility and deterritorialization has made the role of translation in global communication invisible, obscuring the complexities involved in overcoming cultural and linguistic barriers. Translation is definitely **a key process** in the development of global correctedness and **the central core** for an understanding of the material conditions that make possible this global connection.

Globalization has caused an exponential increase of translation. The global dominance of English came together with a growing demand for translation as people's own language continues to be the preferred language for access to information.

1. Global media and news agencies

Global news agencies gather, process and transmit news to subscribing institutions around the world. News agencies produce raw information and also more elaborate ready-to-print news reports, analysis or comments for the subscribing news organizations which they can freely reproduce, fully or partially, introducing other pieces of information or rewriting

them without even mentioning the source. It is important to remark that news processing includes significant amounts of translation, fully integrated in the production of news. Actually it is not an exaggeration to say that news agencies are huge translating organizations having the technology and skills required for the production of fast and accurate translation. They offer a variety of linguistic products designed to meet the needs of the most consistent news markets and to facilitate global news circulation.

Global news agencies traditionally produce news in the major European languages. Reuters and Agence France Press provide newswires in English, French, Spanish, Portuguese and German. Associated Press does not offer a Portuguese service but produces a Dutch wire. To this only Arabic has been added by Reuters in 1954 and by Agence France Press in 1969. In the case of other languages, it is the subscribing news organizations which assume the task of translating the information provided by the news agencies. Consequently the need to deal with linguistic diversity makes translations an important part of news agency work. What is important to know is the fact that news agencies do not tend to employ translators as such because news translation is not conceived as separate from other journalistic tasks of writing up and editing. This job is assumed by the news editor who is usually part of a team or a desk where news reports are edited, translated and sent to a specific newswire. Edition and translation imply both the selection process, correction, checking, completion, addition or reduction that will give texts the final form.

Translation is thus an important part of journalistic work and is subject to the same requirements of genre and style that govern journalistic production in general. News organizations employ journalists rather than translators because it's the journalist who has the specific skills needed for the job. As for news translators if they are not journalists, they must work as if they were.

News translation challenges the role of the translator perceived as an active participant in this context. News agencies use mainly multilingual journalists who may not have specific training in translation but they are often experts in news translation. They are able to produce fast and reliable translations on a wide range of subjects that cover the journalistic medium.

News agencies usually hire agents in different locations throughout the world and they are British in the case of Reuters or France Press. They produce news reports in their own native language. On the other hand there are local journalists employed in the agencies offices worldwide. They also write news reports in their own language and translate news reports from the other wires to make them available to the local market. We speak here of two different kinds of journalists, local and global, producing news in different languages for different newswires. For example Reuters office in Madrid employs Spanish journalists who write original reports in Spanish and translate English written reports for the Spanish market, and international journalists who produce English reports about Spain for the English newswire. This dual structure, local and global reduces the need for translation practically minimizing the time needed for the news circulation worldwide. But in spite of these strategies and methods developed by certain news agencies to minimize the need for translation, we find it still central in all the stages involved in the production of the news.

2. Common strategies in translation

Nowadays, translation has taken a significant role in the communication process. In terms of communication, translation can be seen as a kind of tool connecting two or more

different languages and, thus, connecting people with different languages. The closest thing related to translation is text, or written media. Today, written media is going global. Big novels, newspapers, magazines and other written media are being distributed almost all around the world. Along with the rapid growth of written media, people's interest and need to read has also grown. However, translating written media is not easy at all. Each type and genre requires different techniques or strategies.

As mentioned before, the translation process of news is not separate from the other operations and practices involved in the production of news. In order to analyze the translation practices of news agencies we should pay attention to the main processes involved in news production in these organizations.

After an analysis of journalistic text types we see they are different and we can classify them in genres:

- The informative genre – the typical news report which contains factual descriptions of events
- The interpretative genre – here we speak about reportage in which the information is selected, interpreted and narrated by the journalist
- The argumentative genre – here the opinion of the author prevails and he is often not a journalist; we speak about opinion articles or columns.

It's only natural that different journalistic styles need different translation rules and strategies. While informative genres in which the author's personal style is reduced and so it offers space for intervention upon the original text, the translation of argumentative genre, much closer to literary translation, is more restrictive, demanding subordination to the author's style. Reading news, watching news, we quickly realize that news agencies mostly produce texts of the first type, that is informative, and so, translation of agency news is generally characterized by a high degree of transformation of the source text.

We can speak about translation rules also with respect to the style, which is kept simple and clear, emphasizing consciousness in order to maximize the informative content. Sentences and paragraphs must be short and economical, the use of active rather than passive verbs is preferred and the presence of adjectives limited. These stylistic rules are supposed to fit the agencies norms of objectivity and neutrality, an expression of the fact that news is a market commodity to be sold to a whole range of different media.

What kind of textual changes do translators make in order to language and the cultural gap? Most often they are summed up together as strategies. Strategies are also known as shifts, or procedures or techniques. There have been early classifications made by Nida, mentioning changes of order, omission, structure and addition, or by Vinay and Darbelnet, identifying calque, literal translation, transposition, modulation, total syntagmatic change and adaptation.

Among many others, I find Newmark (1988) and Fawcett (1997) worth mentioning here. Newmark makes a difference between translation methods and translation procedures. He states that translation methods refer to the whole text and translation procedures are used for smaller units, like sentences. His classification of the translation methods comprises the following types:

- Word-for-word translation – Here the source language word is translated in another language by its most common meaning, which can also be out of context at times, especially

in idioms and proverbs, the word order being preserved as well.

▪ Literal translation – In this case, the source language grammatical constructions are translated into the nearest target language equivalent, however, the lexical words are translated singly, out of context.

▪ Faithful translation – Here the translation provides the exact contextual meaning of the original within the constraints of the grammatical structures of the target language.

▪ Semantic translation – Semantic translation is not very different from the faithful translation type, but takes more into account the aesthetic value of the source language text.

▪ Adaptation – Adaptation refers to that type of translation which is used mainly for plays and poems. The text is rewritten considering the source language culture which is converted to the target language where the characters, the themes and the plots are usually preserved. (probably the freest form of translation)

▪ Free translation – This method of translation produces the target text without preserving the style, the form or the content of the source text.

▪ Idiomatic translation – It translates the message of the original text but tends to distort the original meaning at times by preferring colloquialisms and idioms.

▪ Communicative translation – This method displays the contextual meaning of the original text in a manner where both content and language are easily acceptable and comprehensible to the readers.

Peter Fawcett's translation techniques list (1997:34-41) mentions

▪ Direct translation techniques – used when structural and conceptual elements of the SL can be transposed in the TL

- Borrowing
- Calque
- Literal translation

▪ Oblique translation techniques – used when the structural or conceptual elements of the SL cannot be directly translated without altering meaning or upsetting the grammatical and stylistic elements of the TL

- Transposition
- Modulation
- Reformulation or Equivalence
- Adaptation
- Compensation

Borrowing. Borrowing is the taking of words straight into another language without translation, because the TL has no equivalent or because the borrowed word would sound better in the SL or because the translator wishes to retain some "feel" of the SL. Many English words are "borrowed" in other languages; for example *software* in the field of technology or *funk* in culture. English also borrows words from other languages as *café*, *resume* from French or *hamburger* or *kindergarten* from German.

Calque. A calque or loan translation is a literal translation at phrase level. Sometimes calques work, sometimes they don't. An unsuccessful calque can be extremely unnatural, and can cause unwanted humor, often interpreted as indicating the lack of expertise of the translator in the target language.

Literal translation. A literal translation is just what it is. A word-for-word translation can be used in some languages depending on the sentence structure. Just like calque, sometimes it works, sometimes it doesn't.

e.g. Acestea urmează a fi livrate către dealer în perioada următoare, potrivit oficialilor companiei.

e.g. These are due to be delivered to dealers in the following period, according to the company's officials.(Ziarul Financiar)

Transposition. Transposition is the process where parts of speech change their sequence when they are translated. It is in a sense a shift of word class. Grammatical structures are often different in different languages, and also the word order. The translator needs to know how to replace a word category in the TL without altering the meaning of the ST.

e.g. ochi albaştri – blue eyes

e.g. lucrat manual – hand-made

Modulation. Modulation is slightly more abstract than transposition and consists in using a phrase that is different in the SL and the TL to convey the same idea.

e.g. Păstrează-l! – You can have it!

This type of change of point of view makes the reader feel at ease with the text, as the modulation technique is a kind of text domestication.

Reformulation or Equivalence. The reformulation process is a creative one and also quite difficult. Here the translator has to express something in a completely different way, for example when translating idioms or proverbs or advertising slogans.

Adaptation. Here something specific to the SL culture is expressed in a totally different way that is familiar or appropriate to the TL culture. Sometimes it is valid, and sometimes it's problematic. It involves changing the cultural reference when a situation in the source culture does not exist in the target culture (for example the French has the Belgian jokes and the English have the Irish jokes)

Compensation. In general terms compensation can be used when something cannot be translated, and the meaning that is lost is expressed somewhere else in the translated text. Peter Fawcett defines it as "making good in one part of the text something that could not be translated in another" and gives example the problem of translating the nuances of formality from languages that use such nuances, as French and Spanish as compared to English. Romanian language offers the same problem in translating the informal *tu* or the formal *dumneavoastră* into English.

Considering the translation strategies classified by the above mentioned, we can try including them in three categories:

Syntactic changes	**Semantic strategies**	**Pragmatic changes**
• Literal translation • Calque (loan) • Transposition • Unit change • Structural change • Cohesion change	• Using a synonym • Using an antonym • Using a hyponym • Using a hyperonym • Condensing • Expanding	• Addition • Omission • Explicitation • Implicitation • Domestication • Foreignization

	• Modulation	• Formality change • Speech act change • Transediting

3. Strategies used in translating news

When translating news, journalists must rewrite texts to make them suitable for their context according to the conditions imposed by the medium in which they work. News translation supposes a considerable amount of transformation of the source text, resulting a considerable different content or aspect of the target text. But the process of news translation cannot be separated from the other operations and practices involved in the production of news. Through editing news reports are checked, corrected, modified, polished up and prepared for publication. Acknowledging that a certain amount of editing has always been part of the work of a news translator, Karen Stetting proposed the concept of transediting to cover "the grey area between editing and translating" (1989:371). The news translator indeed needs to incorporate cultural and situational variations, and in many cases has to deal with poor manuscripts, but rather than accepting this concept as another form of translating news, we should just refer to news translation as to a combination between editing and translating, a special form of translation designed for the journalistic field.

Journalistic texts are of different genres, they can be informative, interpretative or argumentative. The informative genre is found in the typical news report which contains factual descriptions of events. The interpretative genre is found in reportages where the information is selected, interpreted and narrated by the journalist. In the argumentative genre the opinion of the author prevails, and it often happens that the author here is not a journalist. We speak here about opinion articles or columns. It becomes obvious that different journalistic styles need different translation rules and strategies. The big variety of journalistic texts allows us to say that generally all the translation strategies apply to news translation as well.

Analyzing several translated news of different genres and with a variety of topics, we found the most frequent textual changes that characterize news translation, be they syntactic, semantic or pragmatic.

▪ The changing of the title and the lead (informative subtitle) – titles and subtitles are often replaced with new ones to better suit the needs and expectations of the target audience.

e.g. Traian Băsescu: 2010 va fi un an al reformelor şi al solidarităţii
President Băsescu: 2010 will be a year of reforms and solidarity

Traian Băsescu →President Băsescu; disambiguation, for the foreign public, instead of the first name, the function "president" was used. All the Romanians know the name of their president, it's not the same for a foreign public and so this information was mandatory. Otherwise, the news could have been of no interest for the foreign readers, not knowing from the title what to expect, they would have skipped the article.

▪ The cutting out of unnecessary information – information can become redundant either because it is already known by the readers (especially in the case of daily newspapers) or it becomes to specific and difficult to digest by the mass audience.

e.g. Un purtător de cuvânt al Forţei Navale a Uniunii Europene (EU NAVFOR) a menţionat că nava, construită în 1993, a fost capturată în timp ce se afla în

Coridorul Recomandat de Tranzit Internaţional (CRTI) şi se îndreaptă în prezent către coasta somaleză.

A European Union Naval Force spokesperson said the ship √ was seized while traveling through the International Recommended Transit Corridor (IRTC) √.

▪ Adding important background information – when the target readers change it becomes mandatory to add background information that might not be known in the new context.

e.g. Bucureşti, 1 ian /Agerpres/ - Anul 2010 este un an care trebuie dedicat reformelor, "în care românii trebuie să fie solidari cu aspiraţiile lor, trebuie să fie solidari cu ei şi, toţi la un loc, solidari cu ţara", a spus preşedintele Traian Băsescu în mesajul său de Anul Nou transmis ***românilor din Sinaia****.*

Bucharest, Jan 1 /Agerpres/ - 2010 is a year that need to be dedicated to reform, a year when the Romanians must identify with their aspirations, 'join in solidarity with each other and with the country,' said President Traian Basescu in the Year New message he conveyed to ***the Romanians from the mountain resort of Sinaia (center-south)****.*

Romanilor din Sinaia →the Romanians from the mountain resort of Sinaia (center-south); again disambiguation. The town was disambiguated, Sinaia, a mountain resort and also the geographical location, center-south.

▪ Reordering paragraphs – the relevance of the information in a new context and the style of the publication might make it necessary to change the order of the paragraphs.

▪ Summarizing information – this method is often used to fit the source text into the space available and to reduce long paragraphs of no relevance for the target readers.

e.g. Adrian Mihălcioiu a spus că din echipajul de 26 de membri ai petrolierului sub pavilion britanic fac parte şi doi marinari români - un secund şi un cadet. El nu a putut oferi alte detalii despre cei doi marinari.

Alături de marinarii români, la bordul navei se mai află ruşi, ucraineni, georgieni, bulgari, filipinezi, polonezi, indieni şi turci.

The other sailors that make up the captured ship's 26-strong crew are from Russia, Ukraine, Georgia, Bulgaria, the Philippines, Poland, India and Turkey.

Such interventions on the source text have the purpose of making the translated version more like an original new text, specifically tailored for the needs of the publication in which they appear. With respect to the classical debate between equivalence and non-equivalence in translation, in translating news the equivalent effect is not preserved and this seems to be a perfectly normal operation in journalism, on condition of properly justifying the new angle. This change of news angle is not only usual in translation of news reports but is also a frequent practice in news agencies especially when different source texts are combined with the purpose of setting them up in a single target text. It appears that this change of angle is the spice needed to make a successful translation for a different public, and pushes the very notion of equivalence to its limit, revealing how different versions of global news events can function in very diverse local contexts.

4. Shaping and reshaping news material

Any news story is subject to spatial and temporal constraints. The worthiness of a story is determined by its timing and by the circumstances within it emerged. There are editorial decisions whether to publish the story immediately or to hold it and in the second case the circumstances might slightly change. There are also spatial constraints including word length, position on page,

front page or middle. Part of the process of news shaping may involve stories that have originated in another language. Editors have two possibilities with these stories, they can use direct translation of a text written in a different language and this is the least common form of news translation or they restructure the material in a form tailored specifically for the target readership. In the case of direct translation of a published text, though there may be a relatively straightforward transmission of content, there may have to be a series of adjustments in terms of stylistic conventions.

An even more difficult job for an editor-translator is when there is no published text to be translated for publication. There is only a mass of material assembled in different ways and from different sources. After assembling the pieces together, cutting out the unnecessary and adapting to the need of the target readers the story is sent round the world and it is again translated into other language for local use. All these happen at high speed, fighting for the first place all the time. A story born like this may have gone through different translations before reaching destination, being reshaped at every stage according to the linguistic and stylistic constraints. There are millions of words moving around the world every day undergoing translation and all kinds of other transformations like cutting, adding, synthesizing several different sources.

From the translation perspective regarding news, it's worth mentioning that many journalists prefer to call themselves journalist-translators, international reporters or just journalists with knowledge of a foreign language. This preference clearly emphasizes the importance they give to the cultural understanding and knowledge of the target norms rather than to the interlingual transfer. Journalists see translators as someone who provides a literal version of a text, for them there is no such thing as just translation, for all translated texts involve manipulation of an original and reshaping for a new audience.

5. Conclusions

Globalization has caused an exponential increase of translation. The global dominance of English came together with a growing demand for translation as people's own language continues to be the preferred language for access to information.

Global news agencies traditionally produce news in the major European languages, consequently the need to deal with linguistic diversity makes translation an important part of news agency work. Translation is thus an important part of journalistic work and is subject to the same requirements of genre and style that govern journalistic production in general. Different journalistic styles need different translation rules and strategies challenging the role of the translator perceived as an active participant in the context. Although the common strategies in translation can be used in news translation as well, the dominant strategy is absolute domestication, the news material being tailored to suit the expectations of the target audience. Former debates about formal and stylistic equivalence find no place in a mode of translation primarily concerned with the transmission of information. Although research into the strategies of news translation is still relatively underdeveloped there is interest in examining the process of exchange and transfer in the media.

Research in translation studies up to now has focused mainly on text types and has tended to ignore news translation. Research into news translation has tended to fall between other fields of investigation that have received probably much more attention such as media studies and journalism, focused mainly on language cases, paying less or no attention to the interlingual transactions. Because news transmission around the world is a continuous process, happening every minute and its importance is increasing every day with advances in

technology ensuring a greater speed of communication, it has become important to have a clear understanding of what happens between the occurrence of an incident somewhere in the world and the time when we hear about it locally. The term "breaking news" has entered everyday language. Regular updated become of outmost importance with breaking news, and the speed in transmitting information is vitally important in a highly competitive new market.

References:

Baker, M., 1996. *Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies*

Bassnett, S., 1994. *Translation Studies, revised edition,* Routledge.

Croitoru, E., 1996. *Interpretation and Translation*, Galati: Editura Porto – Franco.

David, K., 2004. *Translating Cultures (An introduction for Translators, Interpreters and Mediators),* St. Jerome Publishing.

Deslisle, J.; Woodsworth, J., 1995. *Translators through history*, Amsterdam: J. Benjamins.

Fawcett, P., 1997. *Translation and language. Linguistic Theories Explained*, St. Jerome Publishing

Garzone, G., 2003. *Domain-Specific English and Language Mediation in Professional and Institutional Settings,* Arcipelago Edizioni.

Gambier, Y., 1996. *Translating for the Media, Papers from the International Conference Languages & The Media*, Berlin, University of Turku, Centre for Translation and Interpreting.

Giddens, A., 1991. *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Polity Press.

Newmark, P. 1988. *A Textbook of Translation,* New York

Reah, D., 2006. *The Language of Newspapers, second Edition,* London.

Schaffner, C., 2004. *Translation Research and Interpreting Research*, Multilingual Matters Ltd.

Stetting, K., 1989. *Transediting – A New Term for Coping with the Grey Area Between Editing and Translating*.

Venuti, L., 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge.

Wagner, E., 2002. *Translating for the European Union Institutions*, St. Jerome Publishing

CORPUS

*** Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, 2005, Hornby, Seventh Edition, Oxford University Press.

*** Longman Dictionary of Contemporary English, 1995, Third Edition, Longman Group Ltd.

*** Webster's Third New International Dictionary Unabridged, 1993, Merriam – Webster, Incorporated, USA

*** Jurnalul national, ediţia online, http://www.jurnalul.ro/

*** Ziarul financiar, ediţia online, http://www.zf.ro/

*** Agenţia Naţională de Presă AGERPRES, http://www.agerpres.ro/

*** Agenţia de Presă MEDIAFAX, http://www.mediafax.ro/

*** Agentia de Presa ROMPRES, http://www.rompres.ro/

INDICATIVE AND SUBJUNCTIVE COMPLEMENT CLAUSES IN ROMANIAN: SOME RELEVANT ASYMMETRIES

Assist. PhD Maria Aurelia COTFAS
Academy of Economic Studies, Bucharest

The paper will look at indicative complements versus subjunctive complements in Romanian with respect to the selecting (matrix) predicate as well as type of complementizer (i.e., introductory element) and will discuss differences thereof in terms of subject licensing (overt or null) and temporal specification. Furthermore, on the basis of two important recent studies in the literature (Landau 2004 and Alboiu 2007), a distinction will be shown to obtain within the class of Romanian subjunctives as well, depending on the type of complementizer involved (i.e., să vs. ca (…să)).

Key-words: *indicative complements, subjunctive complements, predicate, complementizer*

0. Introduction

In the present paper, we aim to show two important things. First, that indicative complement clauses differ from subjunctive complement clauses in Romanian not only in point of type of introductory element selected (*că* vs. *ca (..să)),* but also in point of the type of embedded subject and temporal specification. Second, we want to point out that this asymmetry is maintained even within the class of subjunctive clauses (*ca* vs. *să*). The premise to start from is that on selectional grounds, the type of (matrix) verb selects a specific type of complementizer C (i.e., introductory element), determining not only the type of subordinate clause (indicative (*că*) vs. subjunctive (*ca …să*)), but also its transparency with respect to elements in the Main Clause.

As such, 'transparent' complement clauses are those which are not closed, available for processes outside the subordinate clause. This means that elements in the subordinate clause can 'entertain' relations with elements in the Main Clause – such as in the case of subjunctive clauses. Conversely, 'opaque/non-transparent' complement clauses will be described as closed domains, unavailable for further 'computation' from the Main Clause. In other words, elements in the complement clause are 'locked' within, without being able to entertain relations with elements in the Main Clause - the case of indicatives.

The paper is divided into three sections: *Section 1* offers an overview of the asymmetries obtaining between subjunctive Clauses on the one hand and indicatives on the other in terms of subject licensing and temporal interpretation. *Section 2* then goes on to discuss identical asymmetries within the class of Romanian subjunctives, showing that the type of subject allowed in the complement clause as well as the latter's temporal specification ultimately depend on the type of matrix verb selecting the subjunctive clause. Finally, a brief *Section 3* draws the relevant conclusions.

1. The Indicative / Subjunctive Cut

2. The notion of 'transparency" is not new in the literature, but it has been used extensively in recent articles by Gallego (2007; 2009) to discuss the distinction between the indicative and the subjunctive in Spanish. Proportions kept, the authors' assumptions can also be extended to other languages, including Romanian.

What he shows is that both syntactically and semantically the subjunctive is more 'transparent' than the indicative. Syntactically, due to its 'defective' nature, the subjunctive has to 'agree' with the matrix tense, unlike the indicative (see (1b) and the ex. under (2)):

(1) a. [$_{CP}$ [C-T Indicative$_{[T: present/past/future]}$…. ...[$_{CP}$ C-T Indicative$_{[T: present/past/future]}$ ..]]

b. [$_{CP}$ [C-T Indicative$_{[T: present/past/future]}$ ……[$_{CP}$ C-T Subjunctive$_{[T——]}$….]]

(2) a. Borges dice [$_{CP}$ que {admira/admiro/admirara} a Quevedo]

'Borges spune [că îl admiră/l-a admirat/ îl va admira pe Quevedo]

b. Borges quiere [$_{CP}$ que {admire/*admirase/ *admirare} a Quevedo]

'Borges vrea [să-l admire/ ?să-l fi admirat pe Quevedo] (Gallego 2009: 6-7)

For Romanian, the lack of syntactic independence of subjunctive clauses could also explain why some extraction phenomena work better with subjunctives than indicatives:

(3) a. Ştie să scrie poezii frumoase.

b. Ce ştie să scrie?

(4) a. Ştie că a scris câteva poezii.

b. ?? Ce ştie că a scris?

2.1. On the Indicative vs. Subjunctive in Romanian / *că* vs. *ca (să)*

Motapanyane (1995) points out that in Romanian indicative complements introduced by *că* display distinct semantic and syntactic behaviour from subjunctives (introduced by the string *ca…să*). Thus, *că* is only compatible with indicative verbs (cf. (5a), it can acquire hypothetical interpretation (i.e., be replaceable by *whether*) (5b), it cannot be deleted (5c) and – most importantly - functions as barrier for the licensing of poliarity elements by elements in the main clause (5d). Furthermore, indicatives allow their subjects to surface both pre-verbally (i.e., in between C° (că) and the embedded verb) and post-verbally (5c). All of the above point out that indicative complement domains are opaque, i.e., indicatives are closed to elements from the Main Clause.

(5) a. Mi-a spus că studenţii pregătesc o grevă./ Căuta (*că) a mă convinge./

I-am dat (*că) de citit o carte.

b. Că vine sau nu, noi tot mergem.

c. Mi-a spus *(că) Maria va veni mâine // * Mi-a spus *(că) va veni Maria.

d. * N-am spus [că Maria a invitat pe nimeni]

d'. N-am spus [*că* Maria **n**-a invitat **pe nimeni**]

(adapted from Motapanyane 98-100)

The subjunctive particle *ca* on the other hand is only compatible with subjunctive verbs (6a), it can also function as a prepositional element (6b), it can be deleted[1] (6c) – unlike *că* –

[1] The deletion of *ca* in Romanian subjunctive complements is an intricate matter and not of direct interest for the purposes of the present presentation. Suffice it to say that most studies connect the presence or otherwise absence of *ca* to what has been termed in the literature left-dislocation phenomena.

and (again unlike its indicative counterpart) does not constitute a barrier for polarity elements. This means that such elements within the complement domain can be licensed by elements in the Main Clause (6d) and shows that the subjunctive complement domain is more 'transparent'.

(6) a. Vreau *ca* Maria *să* vină. //* Vreau *ca* Maria vine.
b. E inteligentă *ca / *că* tine
c. Vroiam *ca* Maria să vină (SVO)// Vroiam să vină Maria. (VSO)
c'. ? Voiam Maria să vină. // *Voiam Maria ca să vină.
d. Nu vroiam [*ca* Maria să invite **pe nimeni**]/[să invite **pe nimeni** Maria]
d'. *Voiam [ca Maria să invite **pe nimeni**] / [să invite **pe nimeni** Maria]

2. The asymmetry within Subjunctive Complement Clauses in Romanian

2.1. Some empirical evidence

If we consider relevant data, we shall notice that function of the selecting predicate, subjunctive complements in Romanian behave differently with respect to subject reference, temporal specification and the type of C° selected:

a. with **control verbs** (modals: *a putea 'can', a trebui'have to'*; aspectuals: *a începe 'begin', a continua 'continue'*; implicative: *a reuşi'succeed', a încerca 'try'*), the null subject of the subordinate is not interchangeable with lexical NPs (7a) (i.e., the subordinate has to share the same subject with the matrix clause verb), the subordinate does not allow the 'conjunctiv perfect' or adverbs with a different time specification from that of matrix tense (7b) and also disallows *ca* as complementizer (7c)

(7) a. Maria poate să cânte *Petru.
* 'Mary can sing Peter'
b. Am început **ieri* să citesc **azi*. //* Încerc / am încercat să fi venit.
*'Yesterday I started to sing today.// I'm trying to have come.'
c. *Ion a încercat ca pe Mihai să-l pedepsească. (Dobrovie Sorin 1994: 60-61)
*'John tried to punish Mihai'.

b. with **volitional verbs** (*a vrea/a(-şi) dori 'want/wish'*), the null subject of the subordinate freely alternates with lexical NPs (6a) (i.e., the subordinate can have its own subject, different from that of the matrix clause verb), it allows both 'conjunctiv perfect' and adverbs with a different time specification from that of the matrix tense (8b) and allows *ca* as introductory element (see fn. 4) (8c)

(8) a. Maria vrea să cânte.// Maria vrea să cânte Petru.
'Mary wants Peter to sing'
b. *Acum* vreau să plec la Chicago *pe 14 aprilie*. (Farkas 1984: 362)
'Now I want to leave for Chicago on April 14th'
c. Ion vrea ca Mihai să plece mâine.
'John wants Mihai to leave tomorrow'

Importantly, we find supporting evidence for this asymmetry also in Gramatica Academiei (2005: 674 -77)**,** where four types of modal markers are identified, as follows: 1) the verbs' mood itself; 2) lexico-grammatical markers (adverbs/adverbial expressions, ***modal***

verbs (modal operators); 3) lexical markers (***verbs with modal reading*** (epistemic, ***volitional***, deontic) and 4) prosodic markers: intonation[2]

For the purposes of the present discussion, mainly the elements under 2) and 3) above are of interest for us, in that they stand proof that there is a distinction at work between modal verbs/ modal operators and verbs with a modal meaning. This difference mirrors the difference we have pointed at above between control verbs and volitional verbs (regarding the subjunctive complements they select).

Let us therefore see what exactly are the differences between modal operators on the one hand and verbs with modal reading on the other, as documented in GALR I (2005).

Modal verbs are analysed as grammaticalized *operators* (*semi-auxiliaries*) (GALR I: 675). As such, the sequence [modal operator + 'support' verb] forms a *complex predicate* (semantical-syntactic unit). There can be several modal operators in one sentence, according to a specific syntactic hierarchy: [modal operator $_3$ [aspectual operator$_2$ [copula/passive operator$_1$[semantic support (i.e., the lexical verb)]]]]:

(9) Profesorul trebuie$_3$ să înceapă$_2$ să fie/ a fi$_1$ mai exigent. // pare$_3$ să înceapă$_2$ a fi$_1$ascultat. (GALR I: 253)

There are also different degrees of grammaticalization of the modal verb/operator, as shown below:

a) it lacks semantic and grammatical autonomy: *a putea/a trebui* cannot appear without a support verb and cases of ellipsis are always recuperable in context, see (10a)

(10). a. "Crezi să o să poată să vină Ion?" "Sigur o să poată __"

b. * "Crezi că o să poată __ Ion?" "Sigur o să poată __"

b) with '*a putea*', the infinitive 'competes' with the 'conjunctiv'

(11). Poţi *să pleci*. // Poţi *pleca*.

However, when pronominal clitics appear, they can be left-dislocated only with the infinitive:

(12) a. Pot să-**l** văd. // **Îl** pot vedea.

b. * **Îl** pot să văd. // * Pot **îl** vedea.// ? Pot a-**l** vedea.

Relevant for the present discussion is the following observation, which actually brings to mind the difference between the type of selecting predicate:

c) control phenomena are involved: "*<u>a putea</u>* controls the subject of the support verb, which is always null and obligatorily identical to that of the modal operator"; *<u>a trebui</u>* – with agreement markers in colloquial language – necessarily shares the same subject with its support verb:

(13) a. Maria$_i$ poate Ø$_i$ să citească. // Ei$_i$ trebuiau Ø$_i$ să meargă. (GALR I: 675)

b. El începe să mănânce.//Ion dă să plece./se apucă să lucreze.

b'. Ion începe *să mănânci tu. (GALR I: 70)

[2] Emphasis mine

The other type of modal markers, namely *Lexical verbs with modal meaning* listed as epistemic, deontic, volitional, evaluative verbs**.** They may function as modal markers, but "their use does not always enter the realm of modality " (GALR: 677). This might account for the different behaviour of the (subjunctive) subordinates they select (as compared to those selected by the so-called 'control' verbs), illustrated in (7) and (8) above.

2.2. Types of subjunctive complements. The asymmetry within the class of subjunctive complements in Romanian

Two studies will prove relevant for this sub-section, both of which discuss asymmetries within the class of (Balkan and Romanian) subjunctives.

Landau (2004) starts from the premise that subjunctive complements in Balkan languages pattern the behaviour of infinitival complements in English. As such, the author divides the class of (Balkan) subjunctives into two sub-classes (on the model of English infinitives that give rise to Obligatory Control structures on the one hand and Non-Obligatory Control constructions on the other)

One first class is made up of subjunctive complements selected by control verbs (*know (how), learn, dare, manage, begin, stop, continue*), which – as the infinitives they are likened to - are Obligatory Control structures (OC) which Landau dubs Controlled Subjunctives or C-subjunctives.

The second class comprises those subjunctive complements selected by *believe, decide, arrange, persuade, wish, want, hope*. These are called Free Subjunctives (F-subjunctives).

C-subjunctives differ from F-subjunctives in a number of non-trivial ways:

With C-subjunctives, the null subject is analyzed as PRO (the null subject has to be identical to the subject of the main clause verb, see (5a) above). Furthermore, they describe a sigle event via the subordinating verb ('support vb' cf. GALR I (2005))

(14) a. Pot să plec (e = the leaving, not the ability)

b. Am început să citesc. (e = the reading; the matrix verb is a mere inchoative)

c. Trebuie să învăţ. (e = the learning, not the necessity to do so)

F-subjunctives on the other hand do not impose any restrictions on the type of NP subject of the subordinate. Their null subject is this time analyzed as a *pro* element and as such it can be interpreted as disjoint in reference from the subject of the main clause (15a, a', a''). Moreover, these clauses describe two separate events (aspectually), which means that they define their own temporal domain (16):

(15) a. Ion vrea să plece.

a'. Ion_i vrea să plece pro_i. *(Ion_i vrea să plece Ion_i)*

a''. Ion_i vrea să plece pro_j. (Ion_i vrea să plece musafirii_j)

(16) a. Aş vrea să plec (e_1= the wishing; e_2 = the leaving)

b. Sper să reuşesc. (e_1 = the hope; e_2 = the succeeding)

c. Am decis să plecăm devreme. (e_1 = the decision; e_2 = the leaving)

Basically, C-subjunctives differ from F-subjunctives in point of both temporal specification and the type of (null) subject licensed, but they are nonetheless similar in that both are subject to a selection process (17):

(17) selecting predicate → selected tense → anaphoric (C-subjunctives)
(matrix verb) [+ SUBJ]
→ dependent (F-subjunctives)

Needless to say that both types of subjunctives differ from indicative complements in that indicative complements are 'independent' and their selecting verb does not impose any sort of restrictions on the structure of the complement clause. (i.e., with indicative subordinates, there is no selection process involved)

Looking more closely at the Romanian data, Alboiu (2007) roughly makes the same assumptions as Landau (2004), though they have a different stance on the interpretation of what the latter termed the F-subjunctives.

In the same vein as Landau (2004), Alboiu (2007) shown that subjunctive complements selected by control verbs (which she dubs *să-subjunctives*) are transparent/not closed for elements in the Main Clause because: 1) they do not allow *ca* as complementizer (the subordinating element does not function as a blocking category) (18) and 2) they do not have their own time specification and no Nominative case position (since they cannot have their own subject) (19)

(18) a. Victor încearcă / pare [(*ca pe Mihai) să-l ajute].
b. Victor încearcă / pare [să-l ajute pe Mihai] (Alboiu 2007: 197)
(19) a. Încearcă$_{\theta 1}$ [să cânte$_{\theta 2}$ Mihai$_{\theta 1,\theta 2}$ la violoncel]
b. *Încearcă$_{\theta 1}$ Victor$_{\theta 1}$ [să cânte$_{\theta 2}$ Mihai$_{,\theta 2}$ la violoncel]

Contrary to Landau (2004), the author points out that subjunctive complements selected by volitionals *(ca-subjunctives)* can be both transparent as well as opaque to elements in the Main clause. In other words, volitionals can select both *să*-subjunctives and *ca*-subjunctives:

(20) a. Mihai vrea *să* citească romanul săptămâna viitoare.
b. Mihai vrea *ca* săptămâna viitoare să citească romanul.
c. Mihai vrea *ca* romanul să-l citească săptămâna viitoare.

In the absence of *ca* therefore, subjunctive complements selected by volitional verbs are ambiguous: they can be either transparent for elements in the main clause (and share with it the same subject and temporal interpretation, see (21a, b), or opaque to elements in the main clause (and hence have their own subjects and time specification, see (22 a, b):

(21) a. Vrea [să cânte Mihai la violoncel]
b. Vrea$_{\theta 1}$ [să cânte$_{\theta 2}$ Mihai$_{\theta 1,\theta 2}$ la violoncel] (OC)
(22) a..pro$_{*i/j}$ vrea [să cânte Mihai$_i$ la violoncel]
b. El/ea$_j$ vrea [să cânte Mihai$_i$ la violoncel] (NOC)

To sum up, the type of complementizer selected by the main verb (*să* or *ca*) has consequences on the transparency of the subordinate (whether and what type of restrictions are imposed on the complement clause): whenever *să* is selected (Obligatory Control structures), the complement clause is more transparent for elements from outside (it has to share with the

matrix the same subject and the same time specification). Conversely, whenever *ca* is selected (Non Obligatory Control structures, (here) with volitionals), the complement clause is opaque for further operations by elements in the Main Clause (it can have its own temporal specification).

3. Concluding remarks:

In the present paper we have dwelt on some important ditinctions both between subjunctive and indicative complements as well as between types of subjunctive subordinates. First of all, we have shown that there is wide consensus in the literature that indicative complements - unlike their subjunctive counterparts – are not transparent for elements from outside (specifically, Matrix Clause elements). As such, indicative complements are said to be opaque domains (both semantically & syntactically).

Secondly, there is also considerable evidence to suggest that the class of subjunctive complements is not unitary, i.e. that there is an asymmetry dictated by the type of selecting predicate. Thus, within the class of subjunctive complements, some (those selected by OC verbs) are more transparent than others (those selected by voilitionals (here) and giving rise to NOC structures).

The two studies we have taken into account (Landau 2004 and Alboiu 2007) capture this asymmetry along (more or less) similar lines: C-subjunctives vs. F-subjunctives in Landau (2004), *să*-subjunctives vs. *ca*-subjunctives in Alboiu 2007. Roughly, the representation below in meant to illustrate the points made above:

Indicative >> F(ree) –Subjunctives >> C-subjunctives (cf. Landau 2004)

>> *Ca*- subjunctives >> *Să* - Subjunctives (cf. Alboiu 2007)

că | | *(ca) ....să* | | *să*

| | | |

opaque / ⌟⌞ *opaque or transparent* ⌟⌞ *transparent*

Selected bibliography:

Alboiu, G. 2007. Moving Forward with Romanian Backward Control and Raising. In William Davies & Stanley Dubinsky (eds.), New Horizons in the Analysis of Control and Raising: 187-211, Springer

Chomsky, N. 2000. Minimalist Inquiries. The Framework. In R. Martin, D. Michaels & J. Uriagereka. *Step by Step. Essays on Minimalist Syntax in Honour of Howard Lasnik*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 89-155

Chomsky, N. 2008. On Phases. In C. Otero et al. (eds.), *Foundational Issues in Linguistic Theory*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1-52

Dobrovie Sorin, C. 1994. *The Syntax of Romanian. Comparative Studies in Romance*. Mouton de Gruyter: Berlin, New York

Gallego, A. 2007. Phase Theory and Parametric Variation. PhD Thesis, Universitat Autonoma de Barcelona

Gallego, A. 2009. Subjunctives and Reprojection. (Cyclic Transfer and Reprojection). Conference on Minimalist Approaches to Syntactic Locality. Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences. Budapest, 26-27 August 2009
Landau, I. 2004a. The scale of finiteness and the calculus of control. *Natural Language and Linguistic Theory 22*: 811 – 877
Motapanyane, V. 1995. *Theoretical Implications of Complementation in Romanian*. Padova: Unipress

ASPECTE TOPONIMICE DE PE VALEA MOLDOVEI

Drd. Maria – Loredana PENTELESCU (BUCULEI)
Universitatea „Ştefan Cel Mare”, Suceava

Drd. Neculai MUSCALU
Universitatea „Ştefan Cel Mare”, Suceava

Acest studiu, ce are caracter teoretic şi aplicativ, oferă o definiţie a termenului entopic, în general, şi o definiţie a apelativelor existente în bazinul superior al râului Moldova, mai precis în comunele Pojorâta şi Sadova, care constituie baza unor toponime.

Majoritatea toponimelor sunt nume comune care se identifică cu entopicul din care s-au format, dar în timp, din cauza necesităţii pentru o utilizare de specialitate, au primit caracteristici distinctive, pierzând sensul iniţial şi astfel, s-au încadrat în noua clasă de nume topice care nu se mai referă la o clasă de obiecte, ci la un singur obiect, diferit de cel entopic, subliniind relaţia existentă între nume şi denumirea de la baza formării sale.

Cuvinte-cheie : *termen entopic, apelativ, toponim*

În întregul „înveliş toponimic al Terrei”[1], format din nume de locuri, zona bazinului superior al râului Moldova reprezintă părticica toponimică care realizează continuitatea acestui înveliş în spaţiul românesc şi est - european.

Cercetarea noastră cuprinde o parte a arealului din bazinul superior al Moldovei, care include comunele Pojorâta şi Sadova, din judeţul Suceava.

Comuna Pojorâta este situată în partea de nord - est a României, între $47^0 27'$ şi $47^0 32'$ latitudine nordică şi între $25^0 01'$ şi $35^0 33'$ longitudine estică şi în partea de vest a judeţului Suceava. Se învecinează la est cu oraşul Câmpulung Moldovenesc, la nord - est cu Sadova, la nord - vest cu Fundu Moldovei, la sud - vest cu Iacobenii şi la sud cu Dorna Arini şi oraşul Vatra Dornei, fiind situată la confluenţa râurilor Moldova, Putna, pârâul Colbului şi pârâul Pojorâta, ceea ce face să fie o „adevărată piaţă de adunare a apelor”[2].

Aşezat în partea de vest a judeţului Suceava, la intersecţia paralelei de $47^0 30'$ latitudine nordică cu meridianul de $25^0 39'$ longitudine estică, spaţiul geografic al comunei Sadova se suprapune peste bazinul hidrografic al pârâului Sadova, afluent al râului Moldova. Teritoriul comunei Sadova se întinde de-a lungul pârâului cu acelaşi nume, încadrat la nord - est de Obcina Feredeului, în partea de sud şi vest de satele Pojorâta şi Fundu Moldovei, la nord face hotar cu satul Breaza, iar spre sud-est se învecinează municipiul Cîmpulung Moldovenesc.[3]

[1] Ion Nicolae, Bogdan Suditu, *Toponimia românească şi internaţională*, Editura Meronia, Bucureşti, 2008, p. 10;
[2] Nicolae Barbu, *Obcinele Bucovinei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucuresti, 1976, p.38.
[3] Poziţia a fost determinată pe harta topografică sc. 1:250 cu ajutorul hărţii judeţului Suceava la scara 1:100.00, Editura Institutul de geodezie, fotogrametrie, cartografie şi organizarea teritoriului în colaborare cu O.C.O.T. Suceava, 1973;

Având în vedere originea etnică a locuitorilor din judeţul Suceava, toponimia acestei zone reflectă evoluţia şi geografia locurilor respective, cu implicaţii istorice în trecutul şi prezentul acestei arii.

Ca elemente ale lexicului, toponimele reprezintă „o clasă de termeni ai cărei membrii au ca principală caracteristică faptul că, indiferent de sensul pe care-l au în limba comună, constituie numele unui loc, indică un loc spre a-l deosebi de celelalte în limitele unei colectivităţi sociale”.[4]

Numele topice, ca elemente care au ca principală funcţie denominaţia, devin părţi componente ale *lexicului* curent „care printr-o întrebuinţare specială în împrejurări determinate au devenit nume proprii”.[5] Numeroşi termeni topici sunt astăzi cuvinte arhaice, la început constituindu-se în apelative care desemnau o realitate astăzi dispărută, iar alţii au la bază o serie de cuvinte care particularizează anumite aspecte dialectale. Toate acestea au un rol important în îmbogăţirea vocabularului.

Prin intermediul unor toponime se pot prezenta o serie de particularităţi fonetice specifice graiului în care se utilizează anumite nume topice. În graiul respectiv se regăsesc aspecte care pot fi dovezi ale existenţei unei populaţii într-un anumit loc şi a modalităţii în care aceasta şi-a lăsat amprenta asupra populaţiei locale. În cadrul unor comunităţi lingvistice învecinate există împrumuturi care vizează elemente dispersate ale unor câmpuri toponimice, care au drept scop preluarea unor structuri toponimice dintr-o zonă în alta.

La baza formării unui toponim, de cele mai multe ori, apare un entopic (un apelativ) care desemnează o unitate geografică (deal, munte, pârâu, culme, etc.), iar aceste entopice au dat în zona cercetată un număr mare de unităţi toponimice şi în acelaşi timp lexicale, acest fapt datorându-se acţiunii asupra mediului înconjurător şi denumirii aspectelor acestuia printr-o serie de apelative.

Datorită evoluţiei în timp, multe apelative şi-au pierdut sensul iniţial, chiar dacă o perioadă au fost folosite cu dublă valoare: „de cuvinte obişnuite şi de toponime”[6], însă atâta timp cât ele se mai păstrează în graiul local, vorbitorul stabileşte o legătură între apelativul respectiv şi toponimul în devenire. Multe apelative au fost toponimizate din necesităţi practice, deoarece omul a dorit o diferenţiere a aspectelor desemnate de apelative, iar odată cu apariţia dreptului de proprietate acesta a trecut la individualizarea unui munte, a unui deal, a unei câmpii, a unui râu, a unei văi, a unei păduri, etc.

În zona cercetată au fost identificate numeroase toponime provenite din apelative, cele mai multe fiind utilizate şi astăzi în lexicul zonal.

Din bogăţia termenilor entopici, înregistraţi în anchetele toponimice efectuate în zona cercetată, vom reda etimologia şi definiţia unor structuri toponimice şi apelative geografice care intră în componenţa acestor structuri. Ca urmare, în continuare, vor fi prezentate alfabetic apelativele cu funcţie toponimică existente în toponimia bazinului superior al Moldovei.

Bâtcă < magh. *bötkó, bötk, bötök* – „măciulie”; „munte mai mic, vârf al unui deal, loc arid de soare” (cf. MDA, I, 249); „înălţime pe coasta unui munte, ridicătură de pământ

[4] Gheorghe C. Moldoveanu, *Nume de locuri din Valea Milcovului*, Focşani, Editura Neuron, 1996, p. 66.
[5] Ilie Dan, *Toponimie şi continuitate în Moldova de Nord*, Iaşi, Editura Junimea, 1980, p.145.
[6] Ilie Dan, *Nume proprii româneşti*, Iaşi, Editura Timpul, 2006, p.88.

împădurită, măgură" (cf. DM, 83); „vârf rotunjit de munte"[7]; „deal, dâmb singuratic în mijlocul uni şes" (cf. CADE, 151); „cf. *bütika*, pisc izolat mai mic decât runcul, fr. *butte*, „deal" (cf. Scriban, D., 176): „*Bâtca Aniţanului*" localizată în sectorul estic al Muntelui Giumalău; „*Bâtca Neagră*" sau „*Obcina lui Gheronde*", pădure situată în sud - estul Masivului Giumalău.

Bobeică - „provine de la apelativul *bobeică* (var. *bobeaucă*, *bobeucă*), atestat în zona muntoasă a Bucovinei şi în jumătatea nordică a Moldovei cu sensul „vârf de deal rotunjit" sau „deal cu vârful rotunjit"[8]: „*Bobeică"*, deal situat în nord - vestul Pojorâtei;

Cârjoi < slav (v.sl. *kryžĭ*, „cruce"), „(rar), cotitură a unui drum, serpentină" (cf. DM, 153; DLRL, 451); *„Cârjoi",* pârâu, afluent pe parte stângă, dinspre vest, al pârâului Putnişoara, care udă teritoriul comunei Pojorâta.

Dâmb < magh. *domb,* „formă de relief mai mică decât dealul; colină" (cf. DEXI, 594; DM, 254); „ung. *domb*" (cf. CADE, 422; Şăineanu, D., 190; Scriban, D. 436); „muchie a unui deal", „ridicătură de teren mai mică decât dealul, deluşor, colină, colnic" (cf. DLRL, 641): „*Dâmbul Covăţălor*", semn de hotar sau parte de hotar.

Dosul < din lat. pop. *dossum – dorsum*; „lat. vulg. *dossus* < *dorsus* – coasta unui munte care priveşte spre miază - noapte, loc apărat de soare, de ploaie" (cf. CADE, 430); „lat. *dossum* – loc unde nu bate soarele; loc ferit, ascuns, adăpostit" (cf. DM, 259); „lat. vulg. *dossum/dorsum*" (cf. Şăineanu, D., 218); „lat. *dorsum* şi *dŏssum*" (cf. Scriban, D., 443); „versantul umbrit al muntelui cu expunere nordică, lăsat împădurit"[9]: „*Dosul Obcinei*" – ţarină, pădure pe teritoriul comunei Pojorâta.; „*Dosul Opcina Floceascâ*" – cătun (sec. XIX), în comuna Pojorâta.

Faţa < lat. pop. *facia* < *facies* – „partea dealului (sau a muntelui, etc.) îndreptată spre soare sau spre miazăzi" (cf. DM, 294; DLRL, 265), „versantul însorit al muntelui cu expunere sud - estică, preferat pentru culturi, păşuni, aşezări"[10]: *"Faţa Runcului", "Faţa Hâgii", "Faţa Muncelului"*, partea însorită a munţilor care străjuiesc comuna Sadova.

Fundoaia < *fund* + suf. - *oaie*; fund < lat. *fundus* (cf. DA, II, partea I, 192); „înfundătură în munţi" (cf. CADE, 518; Şăineanu, D., 263); „drum înfundat" (cf. Scriban, D., 533; DM, 322); „loc ascuns printre munţi, dealuri, păduri" (cf. MDA, I, 483): „*Fundoaia*", semn de hotar sau parte de hotar, în comuna Pojorâta.

Gura < lat. *gula* „gâtlej, gât" (cf. DA, II, partea I, 329; CADE, 504; Şăineanu, D., 285 – 286; Scriban, D., 581; DM, 350), desemnează „sfârşitul văii, râului sau al pârâului" când acest apelativ este însoţit de un determinant în genitiv (cf. TR, 72): „*Gura Chişti*", parte de hotar, „*Gura Pojorâtei*", parte de sat sau târlă (1939), „*Gura Putnii*", parte de sat.

Hatna, hat < ucr. *zam* „zăgaz"; „fâşie îngustă de pământ nearat care serveşte drept hotar (şi potecă) între două terenuri agricole aparţinând unor gospodării diferite; câmp nelucrat, pârloagă;" (cf. DEXI, 839), „fâşie îngustă de pământ nearat care desparte două ogoare; răzor, hat" (cf. DM, 355; DLRL, 443): „*Hatna*", hotar între localităţile Pojorâta şi Sadova.

---

[7] Mihai Ielenicz, Laura Comănescu, Alexandru Nedelea, Bogdan Mihai, Răzvan Oprea, Ileana Pătru, *Dicţionar de geografie fizică*, Bucureşti, Editura Corint, 1999, p. 47.
[8] Dragoş Moldovanu, *Resemantizarea toponimelor*, în ALIL, XXX,. 1985, A, p. 26.
[9] Mihai Ielenicz, ş.a., *op. cit.*, p. 138.
[10] Mihai Ielenicz, ş.a., *op. cit.*, p. 161.

Iezer < sl. *jezerú*, „lac adânc (de munte)” (cf. DEX 2009, 489; Şăineanu, D., 383): „*Lacul Iezer* - un lac de tip montan, situat în nordul satului Sadova, format prin bararea pârâului Iezer, în urma unei alunecări de teren” (cf. informator Moroşan Dumitru, Sadova): „*Pârâul Iezer*“, afluent pe partea stângă a pârâului Sadova.

Iurugă, Iorugă, Ierugă < sb. *jaruga*, (reg.) „canal prin care se abate apa de la moară; locul unde se strânge apa care cade de pe roata morii” (cf. DM, 373; DLRL, 488), „canal mic ce duce apa la moară” (cf. DAR, I, 226), „pârâu efemer ce apare doar când plouă, ca un pârâiaş de obârşie, care bălteşte prin livezile de pe teritoriul satului Pojorâta, izvorăşte din munţii Adam şi Eva, afluent al râului Moldova (a dispărut în anii 1968)”, (cf. inf. Cernăuţean Viorica, Pojorâta).

Jgheab < v.sl. *zliebu, zlebi, zlibi,* srb., bg., *zleb,* ung. *zsilip, zselep, zsilib*, „uluc, canal de dus apa la moară; drum îngust între dealuri; jghebătură” (cf. Scriban, D., 713); din. v. sl. *žlebŭ* „scobitură în stânca unui munte formată de ape” (cf. CADE, 678; DM, 436); „termen regional acordat şanţurilor de şiroire, canalelor de scurgere înguste” (cf. DGF, 227), „depresiune, groapă, adâncitură de teren în formă de jgheab pe coasta unui deal sau munte”[11]: „*În fundul Jgheabului*”, semn de hotar; „*Pârâul Jgheabul Covăţălor*”, parte de hotar, în comuna Pojorâta.

Măgură < alb. *magullë*; „movilă, deluşor izolat; ridicătură de pământ” (cf. CADE, 738); „alb. *magullë* – deal, muncel izolat, dâmb” (cf. Scriban, D., 785); cf. alb. *magullë* „deal mare, munte” (cf. DM, 484); „masiv conic montan, ridicat deasupra unor culmi joase; deal mare ridicat sau izolat ca un trunchi de con” (cf. DEXI, 1109); „formă de relief relativ izolată într-un ansamblu de culmi montane sau deluroase”[12], „movilă, pădure situată pe un deal înalt” (cf. TR, 321): „*Măgura Pojorâtei*”, munte (1167 m) situat în partea estică a satului Pojorâta; plai; deal; cătun (sec. XIX).

Muchie < lat. *mutila* = *mutulus*, „partea cea mai înaltă, ascuţită şi alungită a unei forme de relief; creastă, coamă; *ext.* coastă a unui deal sau a unui munte; pantă, povârniş” (cf. DEXI, 1202; DM, 519): „*Muchea Obrejii*”, semn de hotar; „*Muchea Orugii*”, parte sau semn de hotar; „*Muchea Piciorului*”, semn de hotar, în comuna Pojorâta.

Muncel < lat. *monticellus* „munte mic, deal, colină” (cf. CADE, 809; DM, 521); „lat. *monticellus,* it. *monticello,* sp. *montecillo*, „munte mic, deal mare”, (cf. Scriban, D., 841); „formă de relief convexă sau plată, situată între două văi, care face parte din treapta mai coborâtă a unui masiv sau a unui lanţ muntos; munte puţin înalt; deal în formă de căciulă, cu locuri de păşune, de arat şi de cosit” (cf. DEXI, 1207): „*Muncelul Străjii*”, munte localizat în nordul Pojorâtei; vârf (1303 m); „*Runcul Muncel*”, cătun în comuna Pojorâta.

Obcina < din sl. *občina*; „termenul apare comparat cu ceh. *občina*” – culmea, coama munţilor care continuă lanţul de munţi de la un pisc la altul” (cf. CADE, 898); ceh. *občin* „hotar de ogor al unei comune”, *občina* „imaş comunal”, (cf. Scriban, D., 903); „culme, coamă de deal sau de munte care leagă împreună două piscuri şi pe care se poate umbla cu carul; munte sau deal prelung”, (cf. DM, 552); „culme muntoasă sau deluroasă, netedă, rontujită, prin care din loc în loc se găsesc vârfuri domoale, are înălţimi de 900 –

[11] Dumitru Loşonţi, *Toponime româneşti care descriu forme de relief,* Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000, p. 176.
[12] Mihai Ielenicz, ş.a., *op. cit.*, p. 256.

1600 m şi este specifică Carpaţilor Orientali" (cf. DGF, 288), „*obcină, opcină* în V. şi N. Moldovei, culme de deal sau de munte care desparte două văi şi care formează limită între moşiile satelor din cele două văi < sl. de est *občina*, cf. ucr. *opčina,* numele unui munte", rus. *občina "*proprietate comună"[13]: „*Obcina Armeneasa*", localizată în nordul satului Valea Putnei, comuna Pojorâta; „*Opcioara (Opcionara)",* pârâu, afluent pe partea stângă, dinspre sud, al pârâului Putna Mică.

Piatră < lat. *petra*, (cf. CADE, 930; Şăineanu, D., 479; Scriban, D., 956; DM, 612), „rocă solidă, dură, răspândită la suprafaţa sau în interiorul pământului", (cf. DEXI, 788): „*Piatra Albastră"*, stâncă şi peşteră situată în stânga pârâului Valea Putnei pe cursul său inferior; „*Piatra Găunoasă",* semn de hotar;

Picior < lat. *petiolum* (cf. CADE, 931; DM, 613); lat. *petioles* (Şăineanu, D., 480; Scriban, D., 976); „partea de jos a unui munte, zona mai largă aflată la baza acestei forme de relief" (cf. DEXI, 1446): „*Piciorul Bouărie*", pădure şi poiană, situate în sectorul sud - estic al Masivului Giumalău; „*Piciorul cel Mare*", parte de hotar; „*Piciorul Lat*", ţarină; pădure localizată în sectorul vestic al Masivului Giumalău;

Plai < lat. pop. *plagius,* „versant al unui munte sau al unui deal; creastă, culme, vârf al unui munte sau al unui deal; regiune de munte sau de deal aproape plană, acoperită în general cu păşuni; drum sau cărare care urmează o culme sau care face legătura între poala şi creasta unui munte; potecă" (cf. DEXI, 1474); bulg. *planina* – „munte" (cf. Şăineanu, D., 661); *„Plaiu Florii",* situat în satul Sadova, între pârârul Slatina şi pârâul Ardeloaia, *„Plaiu Ioanii"* situat în satul Sadova, în imediata vecinătate a pârâului Ioanii.

Prelucă < srb. *preluka*, ucr. *прилука* „poiană mică, înconjurată de munţi sau de dealuri, pe valea unei ape" (cf. DEXI, 1543); ucr. *pryluka* „poiană mică" (cf. DM, 656); bg. *proluka,* „poiană mică într-o pădure" (cf. CADE, 994); rut. *preluka,* din *luka* „pajişte", v. sl. *lonka* „luncă", bg. *proluka* „crăpătură"; „poiană, trecătoare îngustă" (cf. Scriban, D., 1039); „poiană mică într-o pădure, poiană de pe coastă; poiană fără locuri umede" (cf. TR, 529): „*Priluca Burduhosului"*, poiană; parte de hotar şi „*Priluca Schiopescului",* parte de hotar, ambele situate în comuna Pojorâta.

Rarişte < lat. *rarus, rar* + suf. - *işte,* „loc (într-o pădure) unde copacii sunt rari" (cf. Şăineanu, D., 741; DEXI, 1625; DM, 689): „*Rarişte*a *Muncel"*, deal situat în nordul satului Pojorâta.

Runc < lat. *runcus*, „loc despădurit într-o pădure, care este folosit ca teren sau ca păşune" (cf. DEXI, 1706); lat. *runcus*, „curătură, laz, izlaz ori ogor pe unde a fost pădure" (cf. Scriban, D., 1143; DM, 729); lat. vulg. *runcus* < *runcare*, „parte de loc unde s-a tăiat pădurea, spre a sluji ca loc de păşune" (cf. CADE, 1087); „derivă de la lat. *runcare*, care înseamnă a plivi, a curăţi, a despăduri; prin urmare runcul este muntele despădurit"[14], „odinioară cuvântul avea un înţeles comun, însemna curătură, loc curăţit de pădure spre a fi întrebuinţat la păşuni ori la arătură"[15]: „*Runcul*", pădure; ţarină localizată în satul Valea Putnei, comuna Pojorâta; „*Runcul Poştei*", localizat în satul Valea Putnei;

[13] Emil Petrovici, *Studii de dialectologie şi toponimie*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970, p. 189.
[14] Teodor Balan, *op. cit.*, p. 20, Cf. şi Nicolae Drăganu, *Toponime şi istorie*, Cluj, Institutul de arte grafice "Ardealul", 1928, p. 120.
[15] Ion Nicolae, *Toponimie geografică*, Bucureşti, Editura Meronia, 2006, p. 13.

Săhăstria < v. sl. *sihastrija*, „loc pustiu; singurătate; pustietate” (cf. DEXI, 1800), sl. *sihastrija,* gr. med. *isyhastirion*, „loc singuratic, izolat; singurătate în care trăieşte cineva; pustietate, pustnicie; (cf. Şăineanu, D., 859), „loc, schit unde trăieşte un sihastru”, (cf. DM, 768): „*Săhăstria Dodului*”, pădure situată în Masivul Rarău.

Scăldătoare < lat. *excaldare*, (cf. DM, 744); „loc de scăldat; scaldă; pop. albie”, „loc într-o apă, într-un râu unde se poate scălda cineva” (cf. DEXI, 1738): „*La Scăldătoare*”, „locul mlăştinos unde se scăldau porcii mistreţi”, (cf. inf. Cernăuţean Viorica, Pojorâta).

Sforac < magh. *forras*, „smârc care se formează la obârşia unui izvor, a unui pârâru, etc.” (cf. DEXI, 1793); ung. *forrás,* „smârc pe coasta unui munte; (reg.) confluenţa a două râuri; locul unde se întâlnesc două văi” (cf. Şăineanu, D., 855); sb. *svor*, „(reg.) loc mocirlos, smârc”, (cf. DM, 766), “loc de unde ţâşneşte din pământ apă, formând o mocirlă; curent în mijlocul unei ape curgătoare” (cf. inf. Străjeru Petru, Pojorâta): „*Sforac*”, semn de hotar (izvoraş la obârşie) situat în comuna Pojorâta.

Smidă < v. sl. *svida,* pn. *swid* şi *swidwa,* rus. *svidina* „corn”, înrudit cu ngr. *simyda* „mesteacăn”; „desiş de corni, aluni, porumbi, zmeură” (cf. Scriban, D., 1215); (reg.) „pădure tânără şi foarte deasă (de molid, de jnepeni şi alte tufe)”; „pădure cu copaci doborâţi de vânt şi printre care au crescut mărăcini, aluni, corni şi prin care cu greu se poate străbate”, fără a preciza etimologia acestuia (cf. CADE, 1165); „desiş format din copaci tineri sau din tufe de spini” (cf. DM, 778; DEXI, 1829), „pădure tânără crescută în locul alteia care a ars, luminiş mic sau tufăriş crescut între copaci”, (cf. TR, 61): „*Muntele Smizii*”, situat în Masivul Giumalău.

Stârpari (*sterp* + *- ar,* din alb. *shterpë*), „loc îngrădit la stână, pentru oile sterpe, miei şi berbeci”, (cf. DEXI, 1885): „locul unde erau vărate oile sterpe în satul Pojorâta” (cf. inf. Cernăuţean Viorica, Pojorâta).

Stegi < sl. v. *stena,* sb. *stenje* „colţ (ascuţit) de stâncă; bolovan mare de piatră”, (cf. DEXI, 1880); „colţ de stâncă” (cf. DM, 798): „*Vârful Stegei*”, „numele acestor stânci este dat de ciobanii care păşteau oile prin aceste locuri, ca urmare a faptului că, altădată, ştefia, numită şi stege, stegie, steghe (măcriş), ocupa suprafeţe întinse pe pajiştile subalpine”, (cf. inf. Străjeru Petru, Pojorâta): „*Poiana Stegilor*”, situată în Masivul Giumalău.

Strâmtura < lat. *strinctura* (= *strictura*), „loc strâmt, îngust; strâmtoare între munţi sau între dealuri; defileu, cheie, trecătoare”, (cf. DM, 809; DEXI, 1905); lat. *strinctus* (< *strictus, stringo*), *strâmt* + *-ură,* „loc strâmt, strâmtoare; trecătoare; îngustime” (cf. Şăineanu, D., 928 - 929), „strâmtoare, loc îngust, pas” (cf. DAR, II, 319): „*Cheile Pojorâtei*” sau „*Strâmtura*”, aflate pe teritoriul comunei Pojorâta.

Surduc < tc. *surduk,* magh. *szurdok,* „vale strâmtă între doi munţi, coastă râpoasă şi pietroasă” (cf. DM, 824), tc. *surduk*, „potecă îngustă între doi munţi”, ung. *szurdok*, „vale strâmtă, râpoasă, între doi munţi” (cf. Şăineanu, D., 955), „coastă râpoasă şi pietroasă, vale strâmtă cu versante repezi şi prăpăstioase” (cf. DAR, II, 338), „vale strâmtă cu versanţi prăpăpstioşi”, „trecătoare îngustă pe o vale” (cf. DEXI, 1941): „*Pârâul Surducului*”, udă o parte a teritoriului comunei Pojorâta.

Tarniţă < ucr. *марниця*; „(reg.), culme, coamă de munte sau de deal în formă de şa”, (cf. DEXI, 1982); rut. *tarnića* (cf. CADE, 1278); srb. *tarnice* (cf. Scriban, D., 1299); ucr. *tarnic'a,* reg. „culme, coamă de munte sau de deal în formă de şa; drum de munte

bătut de oi sau de vite (cf. DM, 847); „sinonim cu *şea*; lăsătură domoală între munţi sau dealuri”[16], reg. „termenul are sensul de „curmătură, adâncitură între munţi”: *„Tarniţa Lupului”*, situată în satul Sadova, în Obcina Feredeului, înspre localitatea Vatra Moldoviţei.

Tihărăi < magh. *cihere*; „povârniş pe coasta unui munte; râpă abruptă; loc râpos, acoperit cu vegetaţie deasă”, (cf. DEXI, 2014); origine necunoscută, cf. ung. *Cihere,* „râpă, coastă abrupt; loc râpos acoperit cu vegetaţie deasă; pădure tânără şi deasă” (cf. Şăineanu, D., 1005), „râpă, coastă, povârniş; pădure tânără şi deasă” (cf. DAR, II, 402), „stufărie, păpuriş”, (cf. DM, 859): „*Pădurea Tihărăi*”, pădure localizată în partea vestică a Masivului Giumalău; „*Tihărăi”* pârâu, afluent pe partea dreaptă al pârâului Frumosu.

Tîniş, tinos (tină) < sl. v. *tina*; „care este plin de tină; noroios” (cf. DEXI, 2016 – 2017; DM, 860), sl. *tina,* (*tină + os*), „noroios, plin de tină, cu tină multă” (cf. Şăineanu, D., 1006): „*Pârâul Tîniş*” şi „*Pădurea Tîniş*”, aflate pe teritoriul comunei Pojorâta.

Vad < lat. *vadum*; „porţiune îngustă din albia unei ape curgătoare, cu malurile joase şi cu apa puţin adâncă, permiţând trecerea prin apă, cu piciorul, cu căruţa, etc. de pe un mal pe altul” (cf. DEXI, 2136), lat. *vadum*, „loc în albia unei ape curgătoare, cu maluri joase şi adâncime scăzută, prin care se poate trece de pe un mal pe altul cu piciorul, căruţa; albie minoră a unei ape curgătoare; matcă” (cf. Şăineanu, D., 1062), “loc pe cursul unui râu unde malul e jos şi apa puţin adâncă, permiţând trecerea prin apă de la un mal la altul”, (cf. DM, 915): „*Pârâul Văduţului*”, aflat pe teritoriul comunei Pojorâta.

Zăvoară, zăvoi < megl. *zăvoi,* sl. v. *zavoj* „învârtire”; „pădurice la marginea unei ape, formată din diverse specii de salcie, plop, de arin, etc.; loc (inundabil) pe care creşte această pădurice” (cf. DEXI, 2220; DM, 951): „*La Zăvoară*”, luncă situată în comuna Pojorâta.

Orice nume topic de pe valea superioară a Moldovei nu poate fi prezentat decât în relaţia sa individualizantă cu obiectul geografic denumit, încercând astfel să realizeze o serie de delimitări în realităţile înconjurătoare, deoarece „identificarea obiectelor geografice nu se poate realiza arbitrar, ci trebuie să se pornească de la caracteristicile geografice ale obiectelor”.[17] Datorită faptului că fiecare toponim se încadrează într-o mapă geografică determinată, acesta are un rol esenţial în „crearea unei fizionomii onomastice distinctive” [18] care caracterizează un anumit areal geografic. Considerat a fi o structură semantică complexă, toponimul este definitoriu pentru istoria locurilor şi oamenilor, a limbii şi vieţii lor materiale şi spirituale.

SIGLE ŞI ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

CADE – Candrea, I.A., Damescu, Gh., *Dicţionarul enciclopedic ilustrat*, Bucureşti, 1931.

[16] Iorgu Iordan, *op. cit.* p. 45.
[17] Vlad Cojocaru, *Toponimia Văii Mijlocii a Trotuşului*, Iaşi, Casa Editorială „Demiurg’’, 2005, p. 8.
[18] Mircea Ciubotaru, *Oronimia şi hidronimia din Bazinul Superior al Bârladului*, Iaşi, Casa Editorială „Demiurg’’, 2001, p. 5.

DA – *Dicţionarul limbii române* (sub redacţia lui Sextil Puşcariu), Bucureşti, Academia Română, 1913 – 1941.
DAR – Bulgăr, Ghe., Constantinescu – Dobridor, Ghe., *Dicţionar de arhaisme şi regionalisme*, Bucureşti, Editura Saeculum Vizual, 2005.
DLRL – *Dicţionarul limbii române literare contemporane*, vol. I, A – C, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1955.
DM – *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, Editura Academiei R.S. R., 1958.
DEX – *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", 2009.
DEXI – *Dicţionar explicativ ilustrat al limbii române*, coord. Eugenia Dima, Bucureşti, Editura Arc/Gunivas, Chişinău, 2005.
DGF – Ielenicz, Mihai, Comănescu, Laura, Mihai, Bogdan, Nedelea, Alexandru, Oprea, Răzvan, Pătru, Ileana, *Dicţionar de geografie fizică*, Bucureşti, Editura Corint, 1999.
MDA – *Micul Dicţionar Academic*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Al. Rosetti", Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002.
Scriban, D., Scriban, August, *Dicţionarul limbii româneşti*, Iaşi, 1939.
Şăineanu, D., Şăineanu, Lazăr, *Dicţionar universal al limbii române*, Craiova, 1925.
TR – Iordan, Iorgu, *Toponimia românească*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963.

BIBLIOGRAFIE

Balan, Teodor, *Din istoricul Cîmpulungului Moldovenesc*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1960.
Barbu, Nicolae, *Obcinele Bucovinei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucuresti, 1976.
Ciubotaru, Mircea, *Oronimia şi hidronimia din Bazinul Superior al Bârladului*, Iaşi, Casa Editorială „Demiurg'', 2001
Cojocaru, Vlad, *Toponimia Văii Mijlocii a Trotuşului*, Iaşi, Casa Editorială „Demiurg'', 2005.
Dan, Ilie, *Nume proprii româneşti*, Iaşi, Editura Timpul, 2006.
Dan, Ilie, *Toponimie şi continuitate în Moldova de Nord*, Iaşi, Editura Junimea, 1980.
Drăganu, Nicolae, *Toponime şi istorie*, Cluj, Institutul de arte grafice "Ardealul", 1928.
Grigorovitza, Em., *Dicţionarul geografic al Bucovinei*, Bucureşti, 1908.
Ielenicz, Mihai, Comănescu, Laura, Nedelea, Alexandru, Mihai, Bogdan, Oprea, Răzvan, Pătru, Ileana, *Dicţionar de geografie fizică*, Bucureşti, Editura Corint, 1999.
Iordan, Iorgu, *Toponimia românească*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963.
Loşonţi, Dumitru, *Toponime româneşti care descriu forme de relief*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000.
Moldovanu, Dragoş, *Resemantizarea toponimelor*, în ALIL, XXX,. 1985, A, p. 23-29.
Moldoveanu, Gheorghe, C., *Nume de locuri din Valea Milcovului*, Focşani, Editura Neuron, 1996.
Nicolae, Ion, *Toponimie geografică*, Bucureşti, Editura Meronia, 2006.

Nicolae, Ion, Suditu, Bogdan, *Toponimia românească şi internaţională*, Editura Meronia, Bucureşti, 2008.
Petrovici, Emil, *Studii de dialectologie şi toponimie*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970.

PRAGMATIC ASPECTS OF BUSINESS COMMUNICATION

Drd. Brînduşa DODIŢĂ-FARCAŞ
Universitatea Babeş-Bolyai , Cluj-Napoca

Communication helps people go beyond the sea of misunderstanding and brings them closer. It is a bridge that connects countries and people; it is the most powerful tool human beings have in order to express their ideas and feelings.

In my paper I will speak about communication within the dynamic business environment and I will focus on the written communication with internal and external orientation. Internal communication's purpose is to help people in an organization work together to accomplish common objectives. External communication's purpose is to improve communication with stakeholders, namely with all those who can affect or are affected by the achievement of the company's objectives

Key-words: communication, *business communication, pragmatics, dynamics*

.

1. Definition of Communication

I.A. Richards (English literary critic and author) established in 1928 one of the first and maybe still the best definition of communication as a *discrete aspect of human enterprise*: "*Communication takes place when one mind so acts upon its environment that another mind is influenced, and in that other mind an experience occurs which is like the experience in the first mind, and is caused in part by that experience*" (Encyclopedia Britannica).

Communication comes into being when there is a meaningful exchange between two or more human beings. This exchange does not refer strictly to information, but data, as data becomes information when it elicits some form of meaning. It may also refer to transfer of knowledge, skills and wisdom.

The communication process assists people in an organization to work together, to develop themselves and to accomplish the common goals and objectives. And this because it is a collaborative process based on people sharing information and waiting for others to respond. Every person working in an organization needs to link his work to that of the others, and he can do this only through communication. People at their workplace develop their skills and their education, while knowledge is enriched by connecting with other people's education and knowledge. Not a single person knows everything, so they need the others to learn from them and also to be able to adapt to changes that might appear.

Communication is defined by Clutterbuck as "*a contract between individuals, the organization and each other. Communication only works when people are willing to engage with others. The quality of communication depends on whether the 'contract' is one of listening, discussing or genuine dialogue*" (Clutterbuck: 2002:13-15).

In my paper I will focus on the communication with the two most important categories of people related to a company's activity, namely its customers (external communication) and its employees (internal communication).

Internal communication has blossomed in the last years, although employees' satisfaction with communication within their organizations is around 50%. However,

communication is not just making information available, but it requires interaction. The majority of people complaining about communication that does not work well in an organization refer to the quality of interactions between people. Large organizations, for example, are seen as one-way communicators due to impact and often lack of feedback. The managers perceive communication as a tool for getting messages across to the employees so that they understand the company's expectations as well as the business guidelines. But the communication process is efficient if it develops a mutual understanding.

The communication process needs to be aligned with clear business goals and priorities. Managers need to make strategy happen, face change effectively, sustain people's commitment and not lose authority, as people, due to recent technological developments, can communicate easily, and often manage without any help from their managers. On the market a company's brand and reputation are important assets and efficient communication is the pillar they stand on. On the other hand, referring to internal environment, the big challenge for business is to retain people. They can do so by keeping them informed and also by giving them the chance to express their opinions and knowledge, without being afraid of negative consequences. Powerful businesses need strong people.

Therefore internal communication's role is nowadays considered to be more and more important and is not just about informing employees that their salaries will not be increased or about writing a speech to be delivered by the chief executive officer at a company Christmas party. Companies may use communication for their competitive advantage, especially for *internal consultancy* – as this is considered in some studies to be the challenge to internal communication for the next decade.

The different types of written communication used in the business environment are: business letters; memoranda/ internal memos; reports; emails; minutes of the meetings/ notices; business plans; mission statements, newsletters

External communication involves the communication process between companies with their representatives and the external environment, customers, suppliers, shareholders – all known as stakeholders.

Communicating with stakeholders, namely with all those who can affect or are affected by the achievement of the company's objectives, should be proactive and thoroughly analyzed.

One of the definitions of selling states that *to sell is to help people to buy* (Forsyth: 2008: 32). It is the same if a company wants to sell or to buy something, to negotiate a contract or a commitment, because any persuasive process is considered to be a tool which assists people to make a decision.

Companies face more and more difficulties in guiding people to make a decision as there are hundreds of possibilities and information is easily accessible to everybody. Therefore businesses need solid strategies and efficient measures to make the others consider them always the best choice on the market. They need to maintain a good relationship with their competitors, as good relationships do not occur only between individuals, but also between organizations.

Companies have been subject to change all the time, but nowadays due to technological developments and also economical and political factors, the business environment is more dynamic than ever and change has become a common word within any

organization. Effective communication helps each company to recognize and accept change, but in the same time also to implement any necessary measures in order to remain competitive on the market.

2. Objectives of Communication

In the business environment good communication can make success more certain and help in achieving excellence. Within an organization people and communication are very important; of course there are other aspects to be considered too such as hard work, commitment, but if we take the people and communication out of an organization there is little, if anything, left.

So managers, as leaders and supervisors, must always remember that people create success and that in a company everyone is dependent on other people. But for this they need communication to oil the wheels and make things run smoothly.

Communication is inherent to the managing of businesses and it directly affects performance. If someone wants to indicate a direction to be followed, to generate ideas, change attitudes, stimulate creativity, improve efficiency or to increase productivity he or she needs to communicate.

But generally speaking communication may be used to:

- Inform;
- Motivate;
- Instruct;
- Prompt discussion.

Although some may consider communication easy, it is not so. Most of the time we spend in our offices is to communicate with the others in order to make things work. So it is easy to take communication for granted. Often people do not analyze the methods, objectives and the results of communication and the consequences of their actions can affect the quality of work and the efficiency, but the most important is that they can affect the success of the company. So the responsibility for effective communication lies in each actor of this complex process.

2.1 Making communication work

One of the theories of the current management gurus speaks about "*the value of communication as the glue that holds the organization together*". Many important studies in the field confirm that communication matters; they also show that the two essential stakeholder groups for a company are first its customers and second its employees (Clutterbuck: 2002:19).

Communicating to people is an important part of the process of making an organization work. **So we need to make sure that people**:

a. **hear our message, listen to us or that they read our message;**
b. **understand us;**
c. **accept our message;**
d. **respond and begin to act.**

Each of these **objectives** includes the following difficulties:

a. People will hear or listen to us, but not for a very long period of time. They will not like monologues but to have an active role in the conversation. Also people will not like written communication with no headings, underlined ideas and without breaks. The ideas must be clearly expressed and the text must contain only the information necessary for the respective target group. So the communicator, either in oral or written communication, needs to highlight the important aspects, repeat them and not to give unnecessary information to people.
b. A target group will understand the communicator if he uses the information appropriately, without assuming a greater competence than actually exists and if the message contains elements that people can relate to their past experience. Jargon, 'professional slang', should be therefore used only when communicating with people used to it. For example a production worker will not understand a balance sheet or a quality assurance audit report. This does not mean that a communicator cannot transmit new information, but in this case he should pay attention to other aspects as well.

   Lewis Carroll's character, Alice, from *Alice's Adventures in Wonderland* said: "*What is the use of a book without pictures or conversation?*" (Sherrin: 1995). And she was right. A message presented with a few slides or a text with pictures, charts, diagrams, etc., will be by far better understood than a message containing only lot of words.
c. Will people easily accept change? For sure not. They will happily accept things they know than changes or shifts towards new trends; and this because the majority of us are reluctant to change. It is indeed difficult to make them understand and accept something new, but if it is made clear to them that change is for everybody's best, their deeds will be directed towards another destination.
d. Especially at work people are reluctant to answer to their managers or to other colleagues and even if they do so, they often hide their real feelings and their reactions are deliberately camouflaged. But the feedback is important; only after the communicator receives feedback, he will know for sure if his message was understood or not and what still needs to be done to make people act.

3. Elements of Communication

The process of communication involves the following elements:

a. the sender or the communicator

It is the one that generates the transfer of information or skills and it may be an individual or a company. The communicator chooses its target group (a team, a department, a third party), as well as the way his message will be sent (oral or written message). The feedback should return to him, in order to be sure that the message was delivered according to his intentions. It is considered to be the most important element of the communication chain, because without communicator/ sender the communication process does not take place.

b. the message

It is the information or skills that the communicator wants to transfer to somebody else. With an organization there are oral messages (dialogues, telephone calls, meetings,

interviews, presentations, speeches, seminars) or written messages (reports, newsletters, minutes of the meeting, letters, internal memos, press releases).

c. the receiver

It represents the person or entity chosen as destination of the message. It has an important role because it needs to understand the message, to process the information and to generate feedback, closing this way the circle of communication. Processing the information will involve certain filters, assumptions and other elements specific to each individual, such as education, experience, preferences, etc.

d. the feedback

It is defined as the return message generated by the receiver, necessary for the original sender to be sure that the message was received, understood and followed by action. It is the reversed process: receiver becomes sender and sender becomes receiver. And if we look at the word itself we see that it refers to the activity of feeding back (or putting something back into the process of communication), as a response to some stimulus, in order to make something different. After receiving the feedback, the original sender decides the next steps. If the message was understood, the sender is responsible for watching the follow-up actions of the receivers. If the message was not understood, then the sender prepares the message differently and sends it once again.

4. FORMS OF BUSINESS COMMUNICATION

The ability to communicate well is a key to business effectiveness and this is applicable for both written and verbal communication. Internal documents such as business letters, memos, reports, etc., often provide one-way communication due to the fact that the recipient is not able to ask questions, to clarify certain confusing aspects or to respond immediately to the sender. Therefore written communication needs to be carefully planned and clearly expressed to ensure full understanding of the message. Although in case of written communication the feedback rarely returns to the sender, using this type of communication has certain advantages:

- written communication is more formal than verbal communication and carries an innate authority;
- the written messages are longer and contain more information that can be traced back in time;
- no personal contact is involved, so there are no emotions and feelings that can distort the content of the message, as in verbal communication. So when there are a lot of recipients written communication is the best solution for saving time and money.
- the risk of changing the content or the information during transmission is reduced, as *verba volant scripta manent*.

CONCLUSION

Communication is essential to human condition. Human beings use their communication skills because of a need. They need to share their ideas with people around them.

For the communication process to take place certain elements are needed: the sender, the message, the receiver and the feedback.

The two forms of communication are: verbal and non-verbal. We mainly use the verbal communication, which can be split into spoken or written. Internal communication's purpose is to help people in an organization work together and accomplish the common goals and objectives; external communication's purpose is to improve communication with stakeholders.

It takes time and effort to improve the quality of communication; this process needs to come to maturity so that people involved in it see the expected result of their work and that is success. For the communication to be effective, the sender needs to plan the process and analyze all the important details such as recipients, core message, channel, understanding of the message, resending the message differently if the first communication attempt failed.

Business communication is more "expensive" than other types of communication, and this because a message sent out wrongfully or not received as it was intended can generate huge losses. The written word is an important tool in business organization and development. It builds the image of the company in the eyes of the stakeholders. This is why every message issued by a company needs to be planned, well structured, logical, correct and clear. Written documents are often recorded to be traced back in time, therefore no mistake is permitted.

The different types of written communication generated by an organization can be used for internal and for external communication. They are written in formal style and use a standard format; their purpose needs to be clear to the recipients.

Developments in information technology in the last years represent an important helping hand for both internal and external communication.

In a knowledge-based economy, progress is measured by such factors as increased innovation, improved productivity, or better financial performance. As a result, implementing best practices is not merely a matter of collecting facts and data, but rather of identifying and disseminating knowledge. And that requires clear, effective, flexible communication (Sant: 2008:3).

Bibliography:

Clutterbuck, D. & Hirst S. – *Talking Business – Making Communication Work,* Butterworth-Heinemann, Great Britain, 2002; Encyclopedia Britannica: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/129024/communication

Forsyth, P. – *The Art of Successful Business Communication*, The Institution of Engineering and Technology, London, 2008;

Forsyth, P. – *Business Communication*, ICSA Publishing, 2005

Naterop B., Weis E., Haberfellner E. - *Business Letters For All*, Oxford University Press, 2002;

Sant, T. – The Language of Success, Amacom, New York, 2008.

Sherrin, N. - *The Oxford Dictionary of Humorous Quotations*, Oxford University Press, 1995;

Sharma, R. – *Lider fără funcţie*, Finmedia, Bucureşti, 2010;

Yeager P. – "*Literally, The Best Language Book Ever*", a Perigee Book – Penguin Group, 2008

ON EDITORIALS

Emanuela Cristina PORUTIU, Ph D Candidate
Laura Adina MURESAN, Ph D Candidate
Universitatea „Babeş Bolyai" din Cluj Napoca

Every major newspaper, with regional or national coverage, has an editorial section or page. Wherever printed, an editorial is a distinct type of newspaper article. It can be approached as a specific type of journalistic (media) discourse, consequently it should be given separate consideration. This paper takes into discussion the definition of the editorial, its main characteristics as well as the differences between editorials and news reports as two representative newspaper articles, with an emphasis on the former.

Key-words: *editorial, news, journalistic discourse*

Newspapers still matter. People of all proffesions still read them on a regular basis. There is a great variety of news sources nowadays: newspapers and magazines in print press, radio, television and Internet in electronic media; neither the advent of television, nor the Internet led to the ’death’ of the newspaper.

There are voices which regard the newspaper as ’a thing of the past’. It is, indeed, one of the oldest forms of mass media, which does not mean that it needs replacement. Due to the current economic crises, the media business started to stagger. A large number of newspaper companies have been forced either to close their doors, or to modernize by keeping up with the technological developments. This meant providing their readers with a modern, online version of the traditional print form.

Still, newspapers are relevant and essential to society, being culturally-bound. They give us news and views. In print or online version, they cannot be easily replaced by another ’product’, as complex as this one. As the term ’newspaper’ suggests, the content of any newspaper consists of the news of the day, but also of analysis and comment on this news. However, surprisingly enough, large part of the newspapers nowadays contains many other items, other than those previously mentioned, such as advertising, TV listings, sport and entertainment.

A clear distiction is drawn in journalism between news writing (or reporting) and opinion writing as two representative types of newspaper articles. While the first category has to mirror the reality, ’just the facts’, the editorials are restricted to expressing opinion, either of the editorial writer’s or of the newspaper’s editorial board (the governing body of the newspaper).

Objectives

The overall aim of this paper is to expose the main characteristics of editorials, as well as to put in contrast editorials and news reports. Every major newspaper, with regional or national coverage, has an editorial section or page. Wherever printed, in Romania or Great Britain, an editorial is an editorial, and it can be approached as a specific type of journalistic

(media) discourse and should be given separate consideration because it renders a number of distinct characteristics.

We will focus on essential aspects such as: definition of the term, basic principles and practices as well as the differences between editorials and news reports. We have mainly considered editorials from British and Romanian press. We will also highlight those rules which are fairly strict and general, as well as those of a more particular nature which make the editorials differ from newspaper to newspaper, from culture to culture.

The Editorial: Definition

Broadly speaking, an editorial is a newspaper or magazine article which presents the publication's opinion on an issue, reflecting the majority vote of the editorial board (the editorial board is the governing body of the newspaper or magazine, usually made up of editors and business managers, or/and owners). Rivers et al. (1988: 13) consider the editorial 'the thought of an institution testifying before the bar of public opinion', a presentation of opinion more than of fact, 'opinion that interprets significant news and influences public thoughts.'

Editorials enjoy universal prevalence in publications of all types: broadsheets or tabloids, dailies or weeklies, for general public or specialised in a particular field of study (business newspapers, health and lifestyle publications etc.). It may be clearly marked as 'editorial' (see the *Guardian* online edition, *Adevarul, Romania libera*), but it may also be referred to as a 'leading article' (generally in UK, see *The Independent*), or simply 'leader', published on the 'Opinion and comment page' (American press) inside the newspaper or in the 'Opinion section' of the on-line editions (*The Independent, Adevarul, Romania libera*). Specialists make a distinction between personal editorials which are by-lined with the writer's name, and institutional editorials which are unsigned. The newspapers consulted for the present study contain both personal and institutional samples of editorials.

The editorial page has a complement 'op-ed page' (abrreviated from 'opposite the editorial page'), which consists of article or articles, usually written by journalists who are not affiliated with the newspaper's editorial board and sign their articles. The first modern op-ed page is attributed to the American journalists of the 1920s, who realized that the page opposite the editorial page was full of potential and was not entirely exploited. As readers regarded opinion as more interesting than news, the journalists provided them with what they wanted. In the context of the rise of other forms of mass media (radio and television) which somehow threatened the print media, more and more newspapers began including subjective and opinionated journalism, improving even growing their op-ed pages. They have served to expand or to complement the editorial page of a newspaper.

It is beyond doubt that editorials have a singular, privileged position among newspaper articles. Danuta Reah (2002: 45) argues that they exist in order to 'allow the newspaper (usually in the person of its editor) to comment, give news and draw conclusions from the day's event.' As opinion articles and as official views of the newspaper, we can state that editorials represent the 'backbone' of the respective newspaper, defining its direction. Paradoxically, the editorial writer's medium is ephemeral as it is written for the public of the same hour. Moreover, the language of an editorial published in a broadsheet is generally regarded as 'a model of press language', as Fowler (1991: 40) underlines.

If in the past the editorials were not always assigned a special position or page in the newspaper, nowadays this particular type of newspaper article is usually located in a fixed position, always on a left-hand inside page, referred to as the 'leader page', 'editorial page' or 'opinion page', as previously mentioned. It has particular typographic characteristics (being set in larger-than-normal type, frequently inside panel rules), which makes it stand out of from the rest of the page and thus be easily found. Regarding the length of the editorials, it varies depending on the newspaper, though the chosen newspapers contain editorials that have 5 to 8 paragraphs, which seems to be a standard length.

While in the British broadsheets the editorials are published anonimously, the situation is totally different in the Romanian press as the majority of editorials are signed. The decision of publishing editorials anonimously may suggest that the owners and publishers of the newspapers want their editorials 'to speak for someone or something other than an individual writer' (Rystrom 1983: 84). On the other hand, anonimity may impose greater authority. An array of arguments may be advanced in favour of both unsigned and signed editorials.

The metamorphosis from prominent to anonymous editorial writers came gradually in Britain. The editorial page started to become a significant, serious and respectable portion of the daily newspaper in the 19th century, conjointly with readers becoming more and more literate and sophisticated. The famous editorial writer began to be replaced by anonymous corporate editorial staffs, while newspapers claimed increasing independence. The second half of the 20th century marked the emergence of a younger, more educated, more aggressive and more pragmatic editorial writer, committed to a general editorial philosophy. Their position is highly respected, but the person may remain unknown to the public. The situation is not the same in our press; Romanian editorial writers are known to the public, but sometimes their position does not impose sufficient respect. The image of the editorial writer is extremely important for the Romanian readers as it gives the piece of writing (editorial or other type of article) a kind of power: the power to be believed and trusted. It offers more authoritativeness to the writing as the image of the person is reflected in and by its writing product. On the other hand, the editorial writer's authority may be augmented by the prestige of the newspaper (age, history of achievements), or of the institution to which the newspaper belongs to. And there are situations when the newspaper takes full advantage of this fact.

Those in favour of unsigned editorials consider that they generally represent more than a single person's point of view. The opinion reflects to a certain extent the policy of the newspaper's owner or of the publisher. In the large context of media business, publishers may influence, even settle editorial policy, consequently, imposing their views on major issues. In this case, it is extremely difficult, if not impossible, to define who the editorial 'we' is. On the other hand, the editorial may be the result of the editorial staff's debate over a topic, the editorial writer being in this case the technician responsible for expressing the conclusions in a suitable form, for putting ideas into words. Even though the editorial is the result of a group work, it does not make too much sense to put on the paper the name of every participant into discussion.

There are voices who promote the notion of 'editorial policy' as representing more than the sum of the opinions of the members of the editorial page stuff, but a set of guiding principles, the editorial 'we' being the expression of a certain newspaper addressing its

readership. Editorial writers may come and go, but the set of principles that distinguish a respective newspaper stay there, surviving personnel changes. However, the main reason why newspapers run unsigned editorials is to indicate to their readers that they express not the views of a single person, but of the newspaper's.

We could notice in Romanian editorials shifts from 'I' to 'we', from 'I believe' to 'everybody believes'. The reason of such shifts could be that the opinion of the editorial writer gains more weight if supported by 'larger' agreement ('everybody considers/believes'), on the other hand, he wishes to convince the audience of the universal, generalized dimension of his personal beliefs. In the Romanian context, a famous journalist and editorial writer gives confidence to readers as they know exactly who is behind 'we', or 'I'. It is also beneficial for the writer as those who write their name are more likely to take pride in their work directly, gain public recognition, and even struggle more in their research not to disappoint his readers as they are thoroughly aware of the fact that they are directly associated with what they write. The disadvantage of such a choice would be that the editorial writer is thus directly responsible for his words, directly exposed to his readers.

Newspapers, in their historical development needed an astute understanding of the readership in order to survive financially; they had and still have to appreciate correctly the needs of their readers and even consider their requirements. Whether at its beginnings the primary function of a newspaper was to inform the people, in time it developed another one, which seems of great importance nowadays, to engage the public. Obviously, the strategies and techniques employed are in accordance with the type of the newspaper. As mentioned earlier, newspapers are generally divided into two main categories: broadsheets (*The Independent*, the *Guardian*, *Adevarul*, *Romania libera*), and tabloids (*The Sun*, the *Mirror*, *Cancan, Click*).

Both British and Romanian national press is mainly divided into 'popular' and 'quality'. The 'quality press', sometimes called 'the serious press', describes papers with a long tradition, following 'the journals of record and opinion of the 18th and early 19th century' (Hodgson,1997: 3). The 'quality press or journalism' aims at the elite audiences interested in the main issues (political, social, ecomonic) of the community they belong to. The 'popular' or 'tabloid press' is associated with spectacle journalism, as it seeks out those aspects which are sensational and emotional. It is represented by those papers published after the launch of the Daily Mail at the end of the 19th century and strongly influenced by the approach promoted by this paper, aiming at the working-class and lower middle-class. There exists a small number of newspapers of intermmediate type, though the polarization of the national papers is basically between 'quality' and 'popular', between 'broadsheets' and 'tabloids'.

Irrespective of the type of newspaper or the cultural context in which it occurs, the editorial page follows the front page regarding its importance in the economy of the newspaper, which is not surprising at all considering its basic purposes: to explain and analyze. The editorial must transmit a message to its readers, hence its significance and a widespread effort along history to attract famous journalists and transform the editorial page into a page of reference, into a landmark of the newspaper.

Editorials vs. News Reports

The term ’newspaper’ itself suggests that a newspaper’s content is ’primarily devoted to the news of the day, and some analysis and comment on this news’ (Reah, 2002: 2). However, newspapers, irrespective of the type, contain wide variety of items: news (local, national and international), opinion and analysis, advertising, sport and entertainment. An important point is to be made here: nowadays, the news reporting does not represent the major content of the newspaper anymore; advertising (the vital source of revenue for all newspapers), sport, and entertainment occupy a greater number of pages than news does.

The editorial, unlike the news report, must take a stand regarding a matter of public concern, already signalled in the press and known to the readers. This means that, without any exception, the editorial comments on a piece of information already familiar to the audience, piece of information which is only the starting point of the text or simply, the pretext. The editorial writer attempts to re-interpret it, to offer a new perspective on the approached topic, to reveal the hidden threats, and even to warn. Newspaper readers do not have to read the editorial if they want to find out the news of the day; they are presented in detail in the news column.

The news stories represent the main sourse of inspiration for the editorial writer who generally approaches and analyses issues raised by such stories. Bovee (1999: 70) points out the main distinction between the two types of newspaper articles: while explicit opinion must be excluded from news reports, news is generally not excluded from opinion articles. What the editorial writer needs to do is to step back a little in order ’to take a broad view of the stream of news that rushes through the pages of a newspaper’, as Rystrom (1983: 56) puts it, and place the interpretation of the meaning of events in context. Unlike a news article writer, an editorial writer has to choose the most relevant aspect from the block of events, slow down the information flow with detailed and relevant explanation, and relate these events to the readers; it is more than just presenting the information in depth, it is step-by-step analysis, it is, as Rystrom says, ’digging into a subject, and figuring out something meaningful, often controversial to say about the subject’. The way writers evaluate events depends on their preferences and abilities.

When it comes to deciding on a certain topic to write about, the editorial writer may have difficulties of selection, not on discovery. In comparison to the old-fashioned editorial page which was almost entirely political, today editorials are mostly suggested by the news of the day, and when they do not approach current events, they can be related to any subject already existent in the public consciousness.

Flint (1920) considers that the editorial writer can go to any field for his subjects, unlike the news writers who are constrained by the world of events. This does not mean that one category has an easier task than the others. Even though the editorial writer skips the hard labour of gathering events, usually done by reporters, he still needs to verify information, to decide which details are relevant and of interest and, moreover, be accurate in every single detail. Interestingly enough, a good reporter does not make a good editorial writer, or the reverse way. The great Charles Dickens proved how a marvellous reporter became a poor editor in his London News (Flint, 1920: 4).

Moreover, Van Dijk (1988) argues that press editorials have a different structure from that of the news reports to which they make reference or which represent the starting point of a related editorial. From a formal point of view, they exhibit particular properties

related to length restrictions (between 300 and 500 words), fixed placement in the newspaper and specific typographic features, different from one newspaper to another. From a semantic point of view, they may be defined especially in terms of newsworthy socio-political and economic topics.

We can conclude the editorials always include some news, functioning as a generating elements, and some explanatory material which forms the most consistent part of it. The news report is meant to inform the readers, the editorial to 'enlight' them, to express instructive opinion on a variety of topics, covering all the fields of interest.

Conclusions

Irrespective of the type of newspaper, they all host a journalistic genre called 'editorial' which has a priviledged position among newspaper articles and has become an essential part of the conception of any newspaper. News reports and editorials are two main different but interrelated newspaper articles. While the former are objective pieces of writing containg facts of the world, the latter are opinionated newspaper articles meant to expand ideas, to foreground opinions, to cast light upon issues, to state positions, no matter whether they belong to individuals, or to institutions. Editorials are always based on a familiar topic to the reader, already approached in the news report, the editorial writer offering a reinterpretation or a new perspective on it.

Whether they are read or not, whether they are signed or not, they are a landmark of the newspaper, bringing more prestige to it. They are perceived as prominent, superior expressions of journalism, superior forms of newspaper articles, the 'Interpreter's House', as Flint (1920: 22) calls it, by supplying 'a thought element necessary to its completion'. That's why neither the editorial nor the editorial page will ever atrophy as it is 'a vital organ of the journalistic body' (Flint, 1920: 12).

We will end with a quotation from Flint (1920: 2) which we consider to render the essence of the editorial: 'It is the flower of journalism, not the root. News is the root and stem. Interpretation of that news is the flower and seed, giving significance and worth to the whole plant.'

Bibliography:

Bovee, W. G. (1999) *Discovering Journalism*, Westport: Greenwood Press

Fink, C. C. (2004) *Writing Opinion for Impact*, 2nd edition, Oxford: Blackwell Publishing

Flint, L. N. (1920) *The Editorial: A Study in the Effectiveness of Writing*, D. Appleton & Company

Fowler, R. (1991) *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*, London: Routledge

Franklin, B, (ed.) (2008) *Pulling Newspaper Apart: Analysing Print Journalism*, New York: Routledge

Hodgson, F. W. (1997) *Modern Newspaper Practice: A Primer on the Press*, 4th edition, Oxford: Focal Press

Lanson, J., Stephens, M. (2008) *Writing and Reporting the News*, 3rd edition, New York: Oxford University Press

Preda, S. (2006) *Tehnici de redactare in presa scrisa*, Iasi: Polirom
Reah, D. (2002) *The Language of Newspapers*, second edition, New York: Routledge
Rivers W. L., McIntyre B, Work, A. (1988) *Writing Opinion: Editorials*, Ames: Iowa State University Press
Rystrom, K. (1983) *The Why, Who and How of the Editorial Page*, New York: Random House
van Dijk, T. A. (1988) *News as Discourse*, Hillsdale, NJ: Erlbaum

TEACHING CREATIVE TRANSLATION

Drd. Andreea NĂZNEAN
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iaşi

The main objective of this paper is to demonstrate that translation is not an ordinary activity when teaching a foreign language but it involves our creativity as well. A creative translation must be characterised by unforeseen elements of surprise and remarkable characteristics, but it must also achieve definite requirements and integrate in reality.

Key-words: *translation, teaching, creativity*

The aim of my paper is to prove that translation can contribute to the development of the students' creativity provided that the texts selected for translation are appropriate to the students' level of mastering the target language. I will also highlight the idea that the ability to find synonyms for a given expression, the self-confidence and the self-awareness are typical features for creative translation.

Speaking, writing and translating texts are typical creative activities which should be used during the foreign language class as often as possible since they are a successful means of improving the students' knowledge of the target language. I will present the impact that these creative activities have on my students and the extent to which they are useful in their attempt of learning a foreign language.

Another important factor in teaching translation in class is to make students aware of the processes they make use of during the creative activities and translation tasks. Ideally creative translation is defined as a rewriting process which meets three independent requirements: accuracy, naturalness and communication.

The first is bound up with transmitting the overall meaning of the ST accurately, the second with applying suitable natural forms of TL to the ST, while the third with carrying the meaning and emotional force of the ST to the target reader, as much effectively as they are communicated to the ST readers.

The following examples can be kept in mind and used as models to show the possibilities that are offered for translator training:

- Questionnaires
- Chat
- Forum
- Glossary
- Workshop
- Comparisons

Questionnaires

This activity allows teachers to create questionnaires with closed or open responses. Choosing the option "short answers" (open responses) one of the exercises we can think of is

to revise text parts of an imperfect translation by comparing it with a source text. The chunks can be contiguous parts of one text, but they would be presented comparatively as the working interface of a translation memory. Therefore, the errors have to be clearly identified as linguistic or cultural ones, and a collection of model solutions for each sentence or paragraph has to be offered. The difficulty of the exercise can be increased by emphasizing stylistic or grammar aspects. As learners can be given the chance to make several attempts, this type of exercise is suitable for self-training. Besides a general point system which assesses the learner after successfully finishing the exercise, there will be automatic feedback on the performance in each presented text unit. In the case of a bad performance, the checking, the related grammar topics in referred bibliography or supplied additional texts will be suggested. In addition, learners will be given the chance to repeat parts of the units. A variant of this exercise could be suggesting different alternative translations of which learners have to select the version they consider to be the best. In this case, the skill focused on is the critical view of correcting and revising target texts.

Chat

Chat is a synchronous means by which communication among people can take place while they are at different places. Teams of not more than five learners translate a short text, but each member communicates with the rest of the group through the chat effectiveness and explains why he or she would make this translation decision, and no other, and suggests how to research or look up terminology and where. In this way, learners are forced to think carefully about and become aware of the different steps of the translation process. Besides, instructors can observe translation as a process and examine it closely, although the result will be distorted up to a certain point, as learners will not have the same level of spontaneity as in a conventional translation process. Before beginning the exercise, learners have to know that their chat conversations will be recorded. A variant of this exercise could be the participation of the instructor in order to give feedback or a new idea. Exercises like this one emphasize collaborative learning and construction of knowledge, but they also make the students see the translation process as a series of problem-solving and decision-making steps.

Forum

Forums, like chats or emails, can be used as class tools. Instructors work also as chair people and as motivators to facilitate contacts and debates. Basically, it is a tool that has to do with social interaction and attitudes. That is why it is often used as an element of collaborative learning. Translator training can hereby be developed in several ways. Instructors can hand out a source text where problems are already marked, or with an imperfect translation to be corrected. Another variant would be to have the learners correct each other's work. Solutions proposed on the forum have to be discussed and justified. When working with a forum, learners have enough time to decide what to write, and so their contributions are much more reflected.

Glossary

The aim of this activity is to create a list of similarities or definitions that works like a dictionary. The instructor can arrange the settings so that the defined terms will be marked by hyperlinks leading to the glossary entry, wherever the term appears in texts used in the fundamental school grounds. The requirements of the glossary entries can be as strict as the teacher wishes, comprising the consulted sources such as dictionaries, corpora, and web sites,

definitions, grammar and other linguistic information, context examples, visualizing figures and pictures, and much more. The glossary does not only work as an information instrument, but also assures quality as it standardizes the terminology that should be used in certain texts.

Workshop

The workshop is an activity that allows a great number of various group tasks. The most common one is the suggestion of a text, which can be accompanied by questions which the teacher raises, with the assignment of a proper translation done in teamwork. This teamwork may simulate an authentic project translation such as in a virtual translation company, where each member has to carry out different tasks like previous thematic and terminological research previous to bringing together parallel texts, translating, editing and post-editing, revising linguistic and content accuracy, terminology and consistency checking as part of the quality assurance. The groups can discuss problems that arose and explain why they chose a certain solution. During the whole process, the teacher must be available to the learners and give them advice. The assessment of colleagues' translations can be included as an element to construct the final grade.

The increasing importance of electronic communications and instruments for translators, as well as of teamwork and social abilities, should lead us to rethink our teaching models and to integrate electronic tools and collaborative learning not only as means, but also as an objective in language teaching.

There is no definite "proof" to reveal that translation in the classroom can help learners in their learning process. Nevertheless, with the material that is tried out by some teachers, it is hoped that more people will consider the prospective efficacy of translation as a characteristic of language learning, work with it, and suggest more information that will enable teachers to make a more knowledgeable decision about it.

Comparisons

Learner groups work on short texts then regroup and compare their translations, before creating a final text. This text can then be compared with an "authorized" version. Different learners translate the same part of a text, then compare versions and talk about the differences. Learners find the "bad" translations and study the causes of errors. Translation software programmes and web pages can also be good sources of these. Teachers can ask learners to find different kinds of texts for comparison and translation, for instance recipes, e-mails, technical texts, brochures, etc. Learners can also bring in short texts, proverbs, poems and present them to the class, giving explanations of why they like them. These are then used for translation.

Difficulties encountered in translation activities

Difficulties related to students

Although translation does teach learners about language, it does not teach them how to use it and it also does not help them develop their communication skills. Some of the difficulties that can be encountered when developing translation skills in classroom are:

- it encourages learners to use L1, often for long periods of class time and the skills implicated in translation may not be appropriate for all kinds of learners.

- learners may not observe the importance of translation as an activity to help them learn or improve English, but they will perceive it as a specialised and difficult activity instead.
- translation involves a whole motivated class.

Translation is a complex skill which must be done well in order to be creative and satisfying. Students and teachers not only have to take into account meaning but also a range of other concerns, including form, register, style, and turn of phrase.

Difficulties related to teachers

- translation activities are delicate to set up and take a lot of research, especially when predicting possible problems.
- the teacher needs to master a sophisticated knowledge of the L1 and also of the L1 culture. Without these characteristics, translation can produce more disadvantages than advantages. But this level of understanding is almost impossible in a multi-lingual class.
- translation takes a long time to be done properly and sometimes it is also intricate, but the teacher must be gifted in order to be able to deal with the activity in a successful way.

Benefits of translation activities

Many teachers now see the value of translation as a significant activity in communicative classrooms. If the activities are designed accordingly to the students' level of studying the foreign language, then translations can have a positive impact. Also, if they are planned well, translation activities in the classroom can practise all the 4 skills. In terms of communicative competence, they require accuracy, clarity and flexibility. According to Duff, it "trains the reader to search (flexibility) for the most appropriate words (accuracy) to convey what is meant (clarity)".

Translation is by its nature a highly communicative activity, the challenge is to make sure that the matter being communicated is appropriate and that we make use of all possibilities for communication during the activity.

If translation is done in groups, it can encourage learners to discuss the significance and use of language at the deepest possible levels as they work through the process of understanding and they look for equivalents in another language only after this process has definitely been completed.

Especially at lower levels, translation can be a support for the writing process because learners often seem to be able to access more information in their own L1, which they can translate afterwards.

Conversation about the differences and similarities during the translation process can help learners comprehend the interaction of the two languages and the problems caused by their L1. It also helps learners appreciate the strengths and weaknesses of the L1 and L2, for example in the comparison of idiomatic language such as metaphors.

Teachers can make use of translation activities on specific learning aims, for instance practice of vocabulary, grammar aims or even styles. For many learners developing skills in translation is a common and reasonable part of proficiency, and being able to do this well is highly motivating.

Conclusion

In order to have success in a translation class, it is necessary to plan it carefully and to identify the right kinds of aims. Teachers should ensure that their source material really does focus on these, and has not been introduced just because they like it. They should try to integrate translation with other skills where possible. It is important to recognise the problems associated with traditional approaches to translation and find solutions to these, such as ensuring these tasks are short, but not necessarily easy, always working in groups, encouraging students to explore translation further by themselves since it is a captivating, complex and praiseworthy process.

References

Baker, Colin, *Foundations of bilingual education and bilingualism*, available online at: http://books.google.com/books?id=lJd-27Vu66AC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false, viewed on 11th September 2009

Baker, Mona, 1992, *In Other Words, A Coursebook On Translation*, Routledge, Abingdon, Oxon

Cummins, Jim, *Language, power, and pedagogy: bilingual children in the crossfire*, available online at http://books.google.com/books?id=fM4KdFOicGcC&printsec=frontcover&dq=pedagogy&lr=#v=onepage&q=&f=false, viewed on September 12th 2009

Davies González, Maria, 2004, *Multiple Voices in the Translation Classroom. Activities, tasks and projects*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia

Harmer, J. 2007, *The Practice of English Language Teaching* (4th edition), Pearson Education Limited, Harlow, England

Kelly, Dorothy, 2005, *A Handbook for Translator Trainers. A Guide to Reflective Practice* St. Jerome Publishing, Manchester, UK & Northampton, USA

Kussmaul, Paul, 1995, *Training the Translator*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia

Kuhiwczak, Piotr, Littau, Karin, (ed.), 2007, *The Companion to Translation Studies*, Multilingual Matters Ltd, UK

Samuelsson-Brown, Geoffrey, 2004, *A Practical Guide for Translators* 4th ed. Multilingual Matters Ltd, UK

Schäffner, Christina, Adab, Beverly (ed.) *Developing Translation Competence*, vol. 38, 2000, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia

Superceanu, R. 2009, Translating Pragmatic Texts Timişoara: Orizonturi Universitare

Translation procedures, strategies and methods, available online at http://accurapid.com/journal/41culture.htm, viewed on September 1st 2010

Translation. Getting it right. A guide to buying translations. American translators association available online at http://www.atanet.org/docs/Getting_it_right.pdf, retrieved on 16th September 2009

CONTRAR, POTRIVIT ŞI *CONFORM*. ADVERBE ŞI/SAU PREPOZIŢII?

Drd. Valeriu-Nicolae NICHITEAN
Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca

În stadiul actual, interpretarea gramaticală a cuvintelor neflexibile contrar, potrivit *şi* conform *pune probleme din cauza unor anumite ambiguităţi. Ediţia a II-a a* Dicţionarului ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române *nu le consemnează decât statutul de adverbe, însă pe baza unor distincţii subtile, dar cât se poate de reale, vom încerca să le recâştigăm recunoaşterea şi ca prepoziţii. Existenţa a două statute pentru acestea, cel adverbial şi cel prepoziţional, nu trebuie să fie privită ca o îngreunare a sistemului gramatical "oficial", ci ca o reflectare cât mai fidelă a realităţilor lingvistice din limba română.*

Cuvinte-cheie: *adverb, prepoziţie, sistem gramatical*

§1. Cu toate că în analiza gramaticală a unui enunţ oarecare în limba română, circumscrierea fiecărui element într-o parte de vorbire nu pune, în majoritatea situaţiilor, probleme, excepţii totuşi există, fapt deloc anormal pentru o limbă al cărui sistem gramatical este în tranziţie între caracterul sintetic şi cel analitic. Situaţia pe care o vom urmări în cele ce urmează este cea a cuvintelor *contrar*, *potrivit* şi *conform*, pe care le vom discuta în ordinea respectivă. Atenţia noastră se concentrează în primul rând pe interpretarea acestora în calitatea de cuvinte neflexibile, caz în care diferenţierea între părţile de vorbire – neexistând o flexiune care să contribuie la clarificare – se face mai greu. Şi în ceea ce priveşte cuvintele neflexibile avem criterii limitative (cum ar fi raporturile sintactice în care intră), ceea ce ne conduce la concluzia că într-un număr relativ mare de ocurenţe, identificarea corectă a părţii de vorbire poate decurge cu uşurinţă.

Eliminând acele părţi de vorbire care în mod de la sine înţeles nu intră în această serie de confuzii (verbul, substantivul[1], interjecţia, conjuncţia), rămânem cu trei clase: adjective, adverbe şi prepoziţii. Dintre acestea, adjectivele au un avantaj care permite o recunoaştere facilă, anume prezenţa unei flexiuni care actualizează categoriile gramaticale ale genului, ale numărului şi ale cazului. Este vorba, bineînţeles, de acord, care subordonează adjectivul unui substantiv: „Dacă *potrivit, contrar, conform* sunt în relaţie prin acord cu un substantiv, ele sunt adjective şi nu se mai pune problema de a fi nici adverbe şi nici prepoziţii."[2] Aşadar, într-un exemplu ca *o părere* ***contrară*** *majorităţii,* termenul *contrară* nu poate fi decât adjectiv, de vreme ce nici adverbele, nici prepoziţiile nu sunt variabile după gen, după număr şi după caz. Însă în ciuda existenţei acestor trei părţi de vorbire în care se pot încadra cuvintele analizate de noi, mai degrabă decât o confuzie trihotomică „adjectiv/adverb/prepoziţie", ne confruntăm cu două confuzii distincte dihotomice, anume „adjectiv/prepoziţie", respectiv

[1] Evident, omiţând instanţe ale metalimbajului, ca *„Potrivit" are trei silabe.* De asemenea, se va discuta şi despre *potrivit* ca formă nepersonală a verbului.
[2] G.G. Neamţu, *Teoria şi practica analizei gramaticale. Distincţii şi ... distincţii*, Piteşti, Ed. Paralela 45, [2007], p. 39.

„adverb/prepoziţie”. Criteriul prin care o instanţă individuală va fi încadrată într-o confuzie dihotomică sau în cealaltă este termenul regent cuvântului supus confuziei[3]: dacă termenul regent este un nominal (precum în exemplul de mai sus, în care regentul este un substantiv; aici, în schimb, se evită ambiguitatea prin prezenţa unei forme indiscutabil adjectivale – *conformă*), atunci confuzia dihotomică poate avea loc între adjectiv şi prepoziţie; în caz contrar – când regentul este un verb – potenţiala confuzie are loc între adverb şi prepoziţie. Argumentul nostru este faptul că dintre aceste trei părţi de vorbire, adjectivul se va subordona unui nominal, iar adverbul în mod tipic unui verb. Pe de altă parte o prepoziţie poate să introducă un termen subordonat atât pe lângă un substantiv (încât termenul subordonat să fie atribut prepoziţional), cât şi pe lângă un verb (încât termenul subordonat să fie circumstanţial). Puţinele situaţii când un adverb se poate subordona unui nominal - neluând în considerare adverbele introduse de o prepoziţie, precum în *urgenţa de acum*, care nu au relevanţă pentru discuţia noastră – se produc sub condiţii stricte, neîndeplinite în cazul de faţă. Acele situaţii ar cere ca substantivul regent să fie de origine verbală, iar adverbul să nu fi fost obţinut prin conversiune dintr-un adjectiv corespunzător, din raţiuni pe care le vom lămuri în cele ce urmează. Pentru a oferi un exemplu, când în sintagma *a pleca* ***târziu*** încercăm să înlocuim verbul cu un substantiv derivat, adverbul *târziu* se va transforma obligatoriu înapoi în adjectiv, dovada fiind acordul cu substantivul feminin *plecare*: *plecare* ***târzie***. În contrast cu acestea, un adverb neobţinut prin conversiune nu se va putea transforma înapoi în adjectiv, rămânând ca adverb pe lângă substantivul nou format: *a pleca acasă* versus *plecarea acasă*. Conform GALR, „O particularitate a limbii române constă în conversiunea în adverb a formei de masculin singular a adjectivului. În situaţia identităţii formale, distincţia între cele două clase este posibilă numai pe baza criteriului sintactic, adjectivele determinând substantive, iar adverbele verbe şi adjective”.[4] Prin urmare, un adverb care are un adjectiv corespunzător nu va putea să se subordoneze unui substantiv, pentru că adjectivul ar avea pur şi simplu precedenţă în poziţia respectivă. Iar situaţia tipică[5] (de altfel, şi singura) în care adverbele sunt obţinute prin conversiune din adjective este subcategoria adverbelor circumstanţiale de mod, din care nu fac excepţie nici *contrar, potrivit* şi *conform*. Odată ce am arătat că posibila calitate prepoziţională a acestor trei cuvinte lasă loc confuziei fie cu cea adjectivală, fie cu cea adverbială, dar nu simultan cu ambele, atragem atenţia că am stabilit deja că statutul adjectival este mai uşor de reperat, în baza declinării. Prin urmare, contextul care este cel mai susceptibil ambiguităţilor este cel în care termenul regent este un verb, întrucât confuzia se va realiza între două părţi de vorbire neflexibile, adverbul şi prepoziţia.

După cum am menţionat şi mai înainte, mai există un criteriu limitativ care blochează ambiguitatea. Este vorba despre prezenţa sau absenţa unui termen în dativ (fie că în urma analizei îl considerăm dativ 1 sau dativ 3) după aceste cuvinte. Mai exact, în absenţa unui regim[6], varianta de interpretare ca prepoziţie iese din discuţie, astfel încât vorbim fie de un adjectiv, fie de un adverb, în funcţie de termenul regent: *un procedeu* ***contrar***, respectiv *a procedat* ***contrar***.

---

[3] În cazul în care cuvântul supus confuziei este prepoziţie, nu va fi vorba, bineînţeles, de un „regent al prepoziţiei”, ci de regentul termenului introdus prin prepoziţie, faţă de care aceasta acţionează ca relatem.

[4] GALR, vol. I, p. 603.

[5] „*Adverbele de mod* constituie o clasă numeroasă, lărgită prin conversiunea adjectivelor calificative.” GALR, vol. I, p. 596.

[6] Exemplele de faţă se referă la un dativ, însă există şi posibilitatea unui regim de *cu* + acuzativ.

§2. Limitându-ne, aşadar, pe moment la distincţia „adverb/prepoziţie” în singurul context posibil, anume obligatoriu în prezenţa unui regim, notăm în cele ce urmează interpretarea „oficială” a celor trei cuvinte, aşa cum apare ea exprimată în ediţia a doua a *Dicţionarului ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române”*, respectiv în *Gramatica limbii române*, cunoscută, neoficial, şi ca *Gramatica Academiei*. DOOM2 are o abordare uşor asimetrică asupra celor trei, întrucât recunoaşte pe *contrar* şi *conform* ca adjective şi ca adverbe, dar pe *potrivit* doar ca adverb[7], lăsându-ne să înţelegem că în situaţiile când acesta este acordat cu un nominal, îl consideră un simplu participiu al verbului *a potrivi*, problemă pe care o vom dezvolta în momentul când analizăm individual fiecare dintre cele trei cuvinte. Cât despre o potenţială valoare prepoziţională pentru *contrar, potrivit* şi *conform,* aceasta nu este recunoscută de DOOM2. Pe de altă parte, GALR, în ceea ce priveşte distincţia dintre valoarea adverbială şi cea prepoziţională, cu toate că recomandă interpretarea adverbială în toate situaţiile, admite poziţia „intermediară” a acestor cuvinte neflexibile, făcând chiar observaţii legate de interpretarea trecută a acestora: „Statutul adverbial al elementelor menţionate este discutabil. În general, cele care cer dativul au fost considerate prepoziţii [...].”[8] În acelaşi loc, în capitolul dedicat adverbului, se menţionează două argumente care trag în direcţia interpretării prepoziţionale:

- Existenţa unor exemple de tipul ***Conform*** *declaraţiilor martorului, acuzatul nu este implicat.* şi *Acţionează* ***potrivit*** *indicaţiilor*., în care caracterul adverbial ar fi mai greu sesizabil.
- Echivalenţa cu un grup prepoziţional, pentru care se dă exemplul *Ia medicamentul potrivit indicaţiilor medicului / ~ după indicaţiile medicului.*

Pentru a consolida, totuşi, interpretarea adverbială a acestor cuvinte, se menţionează în capitolul dedicat prepoziţiilor că „Aceste elemente prezintă însă şi trăsături comune cu ale adverbului, cum ar fi *corespondentul adjectival* sau *forma negativă*.”[9] *[italicele noastre]* În continuarea acestor raţionamente, se declară interpretarea finală a volumului, în favoarea valorii adverbiale: „Pentru unificarea interpretării, *conform, contrar, potrivit* [...] sunt încadrate în clasa adverbului.” Am aborda cu precauţie această justificare, anume „pentru unificarea interpretării”. După un raţionament asemănător, am putea să căutăm o interpretare unificată pentru un cuvânt ca *acesta* în două exemple precum *Omul* ***acesta*** *nu mai vine.* [adjectiv pronominal] şi ***Acesta*** *este omul care nu mai vine.* [pronume]. Similar am putea aplica principiul şi în ***Cum*** *a acţionat?* [adverb] şi ***Cum*** *a acţionat, inamicii s-au împrăştiat.* [conjuncţie].

§3. Vom începe cu *contrar*, întrucât dintre cele trei adverbe/prepoziţii, este cel care are, aparent, cea mai mare capacitate de a constitui şi altă funcţie decât circumstanţialul de mod. În fapt, valoarea concesivă de necontestat a lui *contrar* în unele situaţii este enumerată de G.G. Neamţu ca unul dintre argumentele puternice în favoarea statutului prepoziţional al acestuia: „Sensul concesiv clar al lui *contrar*, echivalent cu cel din locuţiunile prepoziţionale *în ciuda, în pofida*, evidenţiază o deplasare semantică faţă de adverbul de mod *contrar*, nemailăsând loc unei funcţii concesive. (Altfel spus, dacă aici *contrar* este adverb urmat de un complement indirect în dativ, dispare complementul concesiv, căci nu avem un adverb

[7] V. DOOM2, s.v. *contrar*, *conform*, respectiv *potrivit.*
[8] GALR, p. 593.
[9] GALR, p. 629.

concesiv *contrar*, ci doar unul de mod, ceea ce este mai greu de acceptat.)”[10] Pe de altă parte, există situaţii când valoarea circumstanţială de mod a lui *contrar* este de necontestat, ceea ce ne permite să îl considerăm, în condiţiile respective, adverb de mod: *S-a comportat **contrar** aşteptărilor.* Nu poate fi vorba de altceva decât un circumstanţial de mod, pentru că *a se comporta* este un exemplu rar de verb ce este însoţit în mod obligatoriu de această funcţie: **S-a comportat.* Suplimentar, propunem următorul test: orice adverb de mod obţinut prin conversiune sau prin derivare de la un adjectiv cu sufixul *-eşte* ar trebui să poată fi înlocuit prin „*într-un mod* + adjectivul corespunzător” sau prin „*ca un (om)* + adjectivul corespunzător”: *Vorbeşte engleza **satisfăcător.** → Vorbeşte engleza **într-un mod satisfăcător.*** sau *Aleargă împrejur **nebuneşte.** → Aleargă împrejur **ca un (om) nebun.*** În cazul de faţă, înlocuirea este posibilă: *S-a comportat **contrar** aşteptărilor. → S-a comportat **într-un mod contrar** aşteptărilor.* Prin urmare, aici este vorba de un adverb de mod care îndeplineşte funcţia de circumstanţial de mod. Cu toate acestea, funcţia concesivă nu îi poate fi negată global lui *contrar*, afirmaţie în favoarea căreia poate fi adusă aplicarea testului precedent asupra unui alt exemplu: ***Contrar** aşteptărilor noastre, el a plecat totuşi acasă*[11]*. → *Într-un mod **contrar** aşteptărilor noastre, el a plecat totuşi acasă.* De vreme ce în primul exemplu funcţia modală este singura posibilă, iar în al doilea funcţia concesivă nu poate fi negată (iar aici nici nu poate fi avansată cea modală), tragem concluzia logică a necesităţii decelării celor două interpretări, renunţându-se la ideea că trebuie găsită o „interpretare unitară”. Validitatea ambelor funcţii este demonstrată într-o propoziţie ca *[**Contrar** speranţei] [noastre], [străinii] [s-au comportat] [**contrar**] [legislaţiei] [locale].*, exemplu în care doar al doilea *contrar* poate fi înlocuit convingător cu *într-un mod contrar.* Tragem concluzia că în cazul lui *contrar*, apartenenţa la categoria adverbelor sau a prepoziţiilor este condiţionată de valoarea semantică modală sau concesivă, mai exact valoarea concesivă într-un exemplu oarecare obligă interpretarea lui *contrar* ca prepoziţie în acea situaţie; valoarea modală este obţinută prin excludere şi se confirmă prin aplicarea testului.

§4. Situaţia lui *potrivit* este mai dificilă, întrucât apare şi problema diferenţierii între participiul verbului *a potrivi* şi un ipotetic adjectiv propriu-zis *potrivit*, nerecunoscut ca atare de DOOM2. Considerăm că existenţa unui adjectiv *potrivit*, diferit de participiul lui *a potrivi* este un fapt, deoarece de multe ori, folosit acordat, diferă semantic de verbul corespunzător. Ediţia din 1998 a *Dicţionarului explicativ al limbii române* îi recunoaşte, pe de altă parte, patru sensuri ca adjectiv:

1. „Care are însuşiri comune cu altcineva sau cu altceva, care se armonizează cu cineva sau cu ceva; asemenea.
2. Corespunzător (scopului urmărit), adecvat, nimerit. (Adverbial). Conform cu ..., în concordanţă cu ..., în raport cu .... Bine ales, indicat.
3. Aranjat, aşezat; întocmit, meşteşugit. [...]
4. Moderat, temperat; de mijloc, acceptabil. [...]”[12]

Dintre cele patru sensuri, considerăm că #3 se apropie cel mai tare de sensul verbului *a se potrivi*, prin urmare este mai bine să fie pe drept cuvânt analizat ca participiu.[13] Cel puţin

[10] G.G. Neamţu, *op. cit.*, p. 40.
[11] Un alt semn al valorii concesive este prezenţa lui *totuşi* în propoziţia regentă.
[12] http://dexonline.ro/definitie/potrivit .
[13] Argument suplimentar: în DEX, la explicaţiile pentru sensul #3 apar oricum doar participii.

sensurile #2 şi #4 ale adjectivului pot fi transferate şi adverbelor corespunzătoare obţinute prin conversiune, cu toate că în DEX valoarea adverbială este menţionată doar pentru #2. De exemplu, pentru #4 avem: *Unii invitaţi au vorbit prea mult, alţii prea puţin, dar noi, din fericire, chiar* ***potrivit.*** Pentru înţelesul #2 se potriveşte chiar un exemplu din G.G. Neamţu: *Ei au procedat* ***potrivit.***[14] Dacă este să aplicăm testul enunţat la *contrar,* obţinem un enunţ valid: *Ei au procedat* ***într-un mod potrivit.*** Însuşi acest din urmă sens este cel relevant pentru demersul nostru, pentru că este cel ce se poate vehicula în contextele în care apar ambiguităţile constatate în această lucrare, în vreme ce #4 nu are implicaţie în această direcţie. Precum sugerează şi definiţia din DEX, acest sens poate fi probat folosind în loc de *potrivit* pe *adecvat*, atât când acestea ar fi adverbe, cât şi când sunt adjective: *Ei au procedat potrivit.* → *Ei au procedat adecvat.* → *Ei au procedat într-un mod potrivit/adecvat.* Completarea sensului #2 printr-un complement indirect este firească şi oricând posibilă, atât pentru cele două adverbe, cât şi pentru cele două adjective corespunzătoare: *Ei au procedat* ***potrivit/adecvat*** *momentului.* → *Ei au procedat* ***într-un mod potrivit/adecvat*** *momentului.* Nu este niciun motiv rezonabil pentru care funcţia de complement indirect ar trebui acceptată în urma adjectivelor şi nu în urma adverbelor sau invers. Însăşi simetria se adaugă tuturor celorlalte argumente în favoarea interpretării analitice (adverb + complementul său) şi în detrimentul celei sintetice (prepoziţie + dativ 3). Autonomia lexicală a lui *potrivit/adecvat* este evidentă, acelaşi lucru neputând fi spus despre un exemplu ca *El nu a asamblat biroul potrivit manualului, ci potrivit propriei experienţe ca meşter.* Aplicând testele concepute până în acest punct, exemplul de faţă pică de fiecare dată. Nu se poate produce înlocuirea cu adjectivul corespunzător: *El nu a asamblat biroul* ***potrivit*** *manualului, ci* ***potrivit*** *propriei experienţe ca meşter.* → **El nu a asamblat biroul* ***într-un mod potrivit*** *manualului, ci* ***într-unul*** *potrivit propriei experienţe ca meşter.* Este imposibilă folosirea în acelaşi context a sinonimului: **El nu a asamblat biroul* ***adecvat*** *manualului, ci* ***adecvat*** *propriei experienţe ca meşter.*

La acestea se pot adăuga oricând şi alte teste care să ne sugereze dacă e mai indicat să-l privim în acest exemplu pe *potrivit* ca adverb sau ca prepoziţie:

- spre deosebire de *Ei au procedat* ***potrivit.***, unde *potrivit* este cert adverb, în acest exemplu nu putem nega enunţul folosind antonimul lui *potrivit*. A se compara *Ei au procedat potrivit momentului.* ≠ *Ei au procedat nepotrivit momentului (însă alţii ceva mai potrivit).* cu **El a asamblat biroul* ***nepotrivit*** *manualului, ci* ***potrivit*** *propriei experienţe ca meşter.* Exemplul dintâi de la acest argument permite mişcare liberă între *potrivit, nepotrivit, adecvat* şi *neadecvat*, în vreme ce al doilea este îngheţat la *potrivit.*
- sensul #2, anume cel în cauză, nu este un sens absolut, deci ar trebui să fie deschis gradelor de comparaţie. A se compara: *Ai dreptate, dar ea s-a comportat şi* ***mai potrivit/adecvat*** *(momentului).* cu **El a asamblat biroul* ***mai potrivit manualului.***

Precum în cazul lui *contrar*, oferim un exemplu în care cele două valori, cea adverbială şi cea prepoziţională, coexistă: *[A avut] [ghinion], întrucât, [****potrivit*** *dorinţei] [organizatorilor], [urma] [să se îmbrace] [****mai puţin potrivit****] [unui moment] [oficial], [pentru a destinde] [atmosfera]*. E demn de observat că al doilea *potrivit* e deja în gradul comparativ (şi poate fi

[14] G.G. Neamţu, *loc. cit.*

înlocuit cu *mai nepotrivit*). Primul *potrivit* pică testul gradelor de comparaţie, precum le pică şi pe toate celelalte.

Un alt sens în care *potrivit* ar trebui considerat prepoziţie este unul frecvent folosit de pildă în media, unul foarte specializat, anume precizarea sursei unei informaţii: ***potrivit*** *declaraţiilor martorului* sau *agenţiei de presă*. Pe lângă că niciunul dintre sensurile de dicţionar ale adjectivului *potrivit*, care ar trebui să se transfere şi adverbului, nu este apropiat într-un mod rezonabil de ceea ce se exprimă în acest exemplu, toate argumentele prezentate pentru exemplul cu meşterul sunt valabile şi pentru acesta. Într-un exemplu ca „***Potrivit*** *agenţiei de presă,* + restul enunţului", noi trebuie să înţelegem „*Agenţia de presă informează că* + restul enunţului." Urmează că trebuie să remarcăm că acest uz se concretizează ca un comentariu la adresa întregului enunţ, fapt probat de separarea prin virgulă. Această caracteristică îi conferă un statut asemănător cu cel de modalizator.

Motivul pentru care o propoziţie ca *Am procedat* ***potrivit*** *indicaţiilor primite.* pune atâtea probleme în interpretarea gramaticală este că se găseşte undeva la mijloc între uzul adverbial şi cel prepoziţional. Aceasta nu ar trebui să ne conducă la concluzia că există un singur sens interpretabil în două moduri, ci pot fi două sensuri (în funcţie de intenţia vorbitorului): fie interpretăm ca *Am procedat* ***adecvat*** *indicaţiilor primite*., caz în care toate caracteristicile adverbiale, cum ar fi comparaţia, sunt identificabile, fie ca *Am procedat* ***după*** *indicaţiile primite.*, caz în care *potrivit* funcţionează ca prepoziţie, de vreme ce trece singurul test oferit până acuma pentru valoarea prepoziţională, înlocuirea cu *după* (pe lângă faptul că dacă ar fi interpretat aşa, ar pica testele oferite pentru valoarea de adverb). Asemenea ambiguităţi sunt produse de prezenţa unor substantive relativ abstracte, ca *indicaţii*, ce permit, pentru precizarea sursei unei comenzi/a unui îndemn/a unei informaţii, folosirea prepoziţiei *potrivit* (interschimbabilă cu *după*), fără să se anuleze posibilitatea ocurenţei sensului de *adecvat*. Totuşi, în asemenea situaţii prioritate ar avea, după părerea noastră, sensul prepoziţional.

§5. Argumentaţia pentru *potrivit* este valabilă şi pentru *conform*, al cărui sinonim este. Prin tranzitivitate, putem, deci, opera echivalenţa *conform = potrivit = adecvat.* O chestiune specifică pentru *conform* este, după cum precizează şi Neamţu, faptul că acesta „nu apare singur, ci doar urmat de un dativ, ceea ce i-ar pune în dificultate statutul de adverb, deşi există şi alte cuvinte care nu pot apărea decât cu regimul [...] satisfăcut [...]".[15] Într-adevăr, este discutabil dacă *conform* poate fi utilizat independent ca adverb, fără un complement, întrucât în acele cazuri vorbitorii folosesc, în schimb, fie structura aproape gramaticalizată *în conformitate*[16], fie locuţiunea *ca atare*: *Normele sunt clare şi vei acţiona* ***ca atare/în conformitate/conform*** *(?) !* Din nou asemănător lui *potrivit,* unele substantive abstracte în urma lui *conform* lasă loc interpretării duble: *Meciul s-a desfăşurat* ***conform*** *regulamentului.*[17]*,* interpretabil fie ca *Meciul s-a desfăşurat* ***adecvat/într-un mod conform*** *regulamentului.* (=adverb), fie mai degrabă ca *Meciul s-a desfăşurat* ***după*** *regulament.* (=prepoziţie). Acest exemplu arată că în ciuda incapacităţii lui *conform* de a fi utilizat fără regimul satisfăcut, acesta totuşi trebuie supus aceloraşi rigori când se aplică testele folosite pentru *potrivit*.

[15] G.G. Neamţu, *loc. cit.*.
[16] Netransformată încă în locuţiune din cauza posibilităţii inserării unui adjectiv: *în deplină conformitate*.
[17] Id.m, *op. cit., p. 39*.

În sfârşit, încă o confirmare a valorii prepoziţionale a acestor cuvinte se găseşte în funcţiile de nume predicativ cu prepoziţie sau atribut substantival prepoziţional (aşadar, intrând pe teritoriul celeilalte dihotomii, „adjectiv/prepoziţie"), pe care GALR le consideră un simplu dezacord[18]: *rezolvarea **conform** regulamenului = rezolvarea **după** regulament*. sau *rezolvarea este **conform** regulamentului = rezolvarea este **după regulament.*** Departe de a fi dezacord, această situaţie ne arată că în mintea vorbitorilor, *conform* se liegitimizează ca prepoziţie. De altfel, testele aplicabile adverbului *conform* se pot extinde şi la adjectivul corespunzător, situaţie în care o succesiune de tipul *asamblarea **conform** manualului*, pe care GALR ar forţa-o la *asamblarea **conformă** manualului*, nu permite variaţia după gradul de comparaţie a lui *potrivit* fără deturnarea semnificativă a sensului acestuia.

Aşadar, concluzia la care am vrut să ajungem este că există trei tipuri de situaţii: situaţii în care *potrivit, contrar* sau *conform* sunt cert prepoziţii, situaţii în care sunt cert adverbe şi situaţii în care sunt, din varii motive, valide ambele interpretări. Faptul că se pot găsi la nivel general argumente pentru statutul prepoziţional (cum ar fi înlocuirea cu un grup prepoziţional) sau cel adverbial (precum proba antonimelor) nu înseamnă că acestea se exclud reciproc; din contră, trebuie abordată o analiză individuală a situaţiilor, iar o generalizare în favoarea „uşurării" sistemului de nişte complicaţii nu ar face decât să ignore unele evidenţa faptelor de limbă, ceea ce nu poate fi decât în detrimentul studiului gramaticii româneşti.

Bibliografie:

DEX online. Dicţionare ale limbii române. (2011). http://dexonline.ro/definitie/potrivit .

Guţu-Romalo, V. (coordonatoare). (2005). *Gramatica limbii române* [GALR]. Bucureşti: Editura Academiei Române.

Neamţu, G.G. [2007]. *Teoria şi practica analizei gramaticale. Distincţii şi ... distincţii.* Piteşti: Editura Paralela 45.

Vintilă-Rădulescu, I. (coordonatoare). (2005). *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române* [DOOM2]. Ediţia a II-a, revizuită şi adăugită. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.

Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operaţional Sectorial

Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanţat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaţionalizare şi interdisciplinaritate".

[18] GALR, p. 629.

STRATEGIES IN THE TRANSLATION OF MEDICAL ARTICLES

Asist. univ. drd. Adrian NĂZNEAN
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iaşi

Due to the growing number of medical articles published worldwide, translators are faced with the difficult task of translating medical texts from different areas. This paper aims to focus on the particularities of medical texts in the fields of histology and pathology and to analyse some of the strategies that can be successfully applied in translating such articles.

Key-words: *translation, medicine, strategies, translatology*

The history of translatology as an academic discipline does not coincide chronologically with the history of any of the various translating traditions (Baker 2004: 295) or with the act of translating, which is about as old as human communication itself.

Medicine is one of the three oldest recorded fields of human knowledge and discovery, along with theology-philosophy, and astronomy-geography (Fischbach 1986: 16). The history of medical translation dates back to times that precede the writings and the work of the Western father of Medicine, Hippocrates. Pilegaard quotes Fischbach who states that medical translation "is the most universal and oldest field of scientific translation because of the homogenous ubiquity of the human body" (Trosborg 1997: 160). This is due to the fact that Greek medical scholars had access to earlier writings in languages such as Sanskrit or Egyptian. Other great civilisations like Indian or Chinese also produced writings of medical research. They sometimes combined their medical observations with elements of religion or magic in order to try to explain different phenomena.

After a contribution of over 2,000 years, Greek and Latin have shaped today's medical English. English has "inherited" roots and affixes. Thus for a professional in the field of medicine, reading papers in English or other languages may not pose much difficulty since many European languages have built their medical terminology on Greek or Latin.

Munday quotes Mary Snell-Hornby (Munday 2008: 76) who includes medical texts in the category of special language translations, along with legal, economic, science or technology language. Reiss, quoted by Munday (Munday 2008: 72) categorises text types into informative, expressive, operative and audiomedial. According to her classification medical texts belong to the group of informative texts in which the language is expected to be objective and factual, logical, and the TT should "transmit referential content". Pilegaard quotes Brunt (Trosborg 1997: 159) who attributes medical English to the field of "technical" or "scientific English". Regardless of category or belongingness, when it comes to translating such texts from English into another language or vice versa, the translator is faced with numerous difficulties.

Medical translation covers a range of genres, from health information brochures and articles on health in magazines for the general public to medical textbooks, instructions accompanying prescription drugs, specialised articles in medical journals, summaries of PhD

thesis, patient education brochures, case reposts, etcetera. Medical articles intended for publication in medical journals differ significantly from the type of health-related articles published in popular magazines.

In the case of such texts, it is not enough to perform the translation of the ST, to check it for accuracy of grammar, and to make sure that all the terms are correct. Such a translation is expected to be as accurate and coherent as if it had been produced in the target language. Difficulties in translating medical articles arise from the translator's lack of medical knowledge, of medical terminology or phraseology.

There are several stages and steps to be taken into account.

Translations can be done in different ways, depending on whether the focus is on the ST or on the TT. Even the correctness of a translation depends on the intended reader (Nida 1969: 1). Thus, translators can make use of word-for-word translation, literal, faithful, communicative, free translation or adaptation. Regardless of the mode and method applied, the TT has to fulfil the need of its purpose. The same text can be translated differently depending whether it is intended to be published in a journal, newsletter, health magazine, etc. Superceanu (Superceanu 2009: 66) gives a list of four modes and the methods that these translations can use. *Full-content* and *selective* translations can both use linguistic (faithful and semantic) or pragmatic/ communicative methods. The *condensing mode* will use the methods of consecutive or concomitant translation, whereas *adapting* can be of two types: linguistic or cultural adaptation.

Nevertheless, choosing the most suitable mode or method still does not solve the difficulty of the translation process. Nord (Trosborg 1997: 58) sets forth a list of four translation problems. These are:

1. pragmatic
2. intercultural
3. interlingual
4. text-specific translation problems.

Since there are two different communicative situations ST and TT, pragmatic translation problems arise from the contrast between the two situations. Intercultural translation problems are due to the fact that different cultures have different habits, or norms. Interlingual translation problems derive from the structural differences in the vocabulary and syntax of different languages, while text-specific translation problems are related to the translation of figures of speech, rhetorical figures, etc.

Sager (Trosborg 1997: 32) suggests new types of strategies. These are:

1. strategies changing content
2. strategies changing intention
3. strategies changing content and intention.

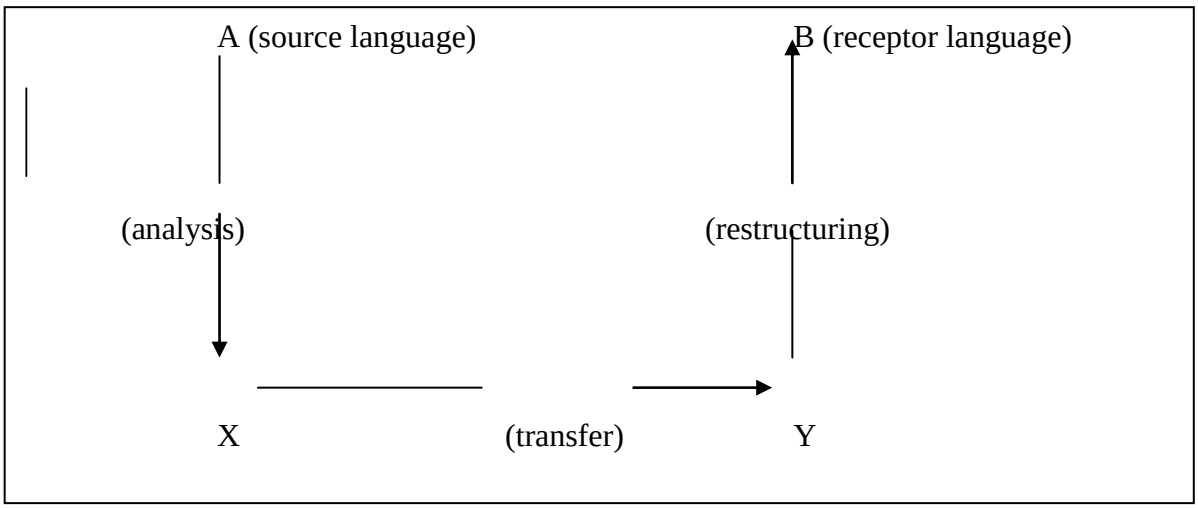
Once the translator knows the requirements and expectations of the readers, he or she can decide what strategy best applies in order to achieve the *skopos*. The skopos theory, developed by Katharina Reiss and Hans Vermeer around the 1980s, signalled a change in thinking from the structural linguistic approach that had been the dominant one. Dimitriu (Dimitriu 2002: 55) states that "defining the translation *skopos* is the first step translators must take before actually proceeding to the translation proper". According to the first strategy from the list above, it is the translator's decision whether the text should be summarised, abridged,

reduced or whether certain parts may be left out. However, such omissions of parts of the text should not affect the TT in any way but they should improve the quality of the text. Apart from omissions, the translator may decide whether explanations or extensions would be necessary to make the TT coherent and clear for the reader. Annotations or exemplifications can be inserted in the text but these should never be disruptive or too extensive to pose difficulties for the readers.

As far as strategies that change the intention of the text are concerned, translators need to be aware of the way the TT is going to be delivered. This can be a printed article or an oral presentation. Thus, the text type should be adapted to the intention of the TT.

The third group of translation strategies applies to cases when there are various cultural differences between the readership of the source language and that of the target language. In this case, the translator may have to deal with both the changing of the content to make the target text suitable to the new readership and with the changing of intention of the TT.

Nida (Nida and Taber 1982: 33) integrates Chomsky's generative-transformational model in the following three-stage system of translation:



In Nida's view, a good translation depends on achieving equivalent response Achieving such a response is one of the 'four basic requirements of a translation', along with making sense, conveying the spirit and manner of the original, having a natural and easy form of expression, producing a similar response in the reader of the TL as the original produced in the SL. For this purpose a medical text should be approached with both types of equivalence, that is, formal, so that the message of the TT matches the one in the ST and dynamic, so that the effect in the reader of the TT is the same as the one the ST has in the SL on the reader, adapting grammar, lexicon or cultural differences in order to achieve naturalness (Nida and Taber 1982: 13).

While medical professionals learn the language of medicine during their education and training, unfortunately the case of linguists is different. Desirably, a medical translator should have specialised knowledge but the lack of formal training is not an insurmountable obstacle. It is more that the translator understands the text and can see beyond it. Reading medical articles undoubtedly contributes to enriching the knowledge of the translator.

Due to the widespreadedness of English, many Romanian medical professionals publish their articles in world renowned journals, some of which are available on the Internet, such as PubMed, Medline, etc. this might have contributed to the adaptation of Romanian medical articles to the organization of English ones. Thus, such articles are structured into four parts under the following headings: Introduction, Material and methods, Results, Discussion. Even if a commissioned article written in Romanian, for example, does not have this structure, the translator should adapt the text in such a way that it according to the requirements of the English one. There are cases when medical articles produced in the native language of the medical professional lack coherence, parts are included under the wrong sections. Since Romanian and English differ significantly, a writer of a Romanian article will freely use long sentences, with different types of imbedded subclauses. This cannot be the case of English, where a medical article is expected to be coherent, to make use of comprehensible sentences, omitting useless, embedded subclauses which distort the meaning or make the reader confused.

Some problems in the translation of medical articles may stem from acronyms are frequent in medical English, thus the translator should either build a list or glossary of acronyms in the target text and place it at the beginning or the end of the text, depending on the text type, or simply avoid using acronyms in the TT if these may mean something else or if the target language does not use acronyms for certain terms. For example, there are acronyms that can be translated into other languages such as WHO (World Health Organisation, OMS – Organizaţia Mondială a Sănătăţii) but there are others that remain unchanged, Hungarian uses AIDS just as English does, while Romanian calls it SIDA. A frequent acronym in pathology is ACC, that is, acinic cell carcinoma. Nevertheless, Romanian does not use CCA to render the same concept. GIST (gastrointestinal stromal tumour) is another example pertaining to histology and pathology. Although Romanian calls such conditions *tumori stromale gastrointestinale*, it uses the same acronym: GIST. A translator can easily translate *cellule canceroase* as cancerous cells. Although every reader would understand the meaning of cancerous cells, they would expect the English *tumour cells* or *cancer cells*, where the noun itself can function as an adjective. *Virusul papiloma uman* is translated as human papilloma virus; here Romanian uses the same acronym as English, that is, HPV.

Regardless of the mode, method or strategy used by the translator, the main focus is that of the *skopos*. The translation of the ST does not necessarily have to be utterly faithful to the ST, the translation can simply be a rewriting of the original, but the TT has to be clear and coherent as if it had been written in the target language. Adaptations or omissions can be used as long as they contribute towards the *skopos* of the text in order to produce a functionally adequately target text.

References

Baker, M. (ed.) (2004): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies,* London, Routledge
Dimitriu, R. (2002), *Theories and Practice of Translation*, Iaşi, Institutul European

Fischbach, H. (ed.) (1998), *American Translators Association Series Translation and Medicine*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company
Fischbach, H. *Some Anatomical and Physiological Aspects of Medical Translation: Lexical equivalence, ubiquitous references and universality of subject minimize misunderstanding and maximize transfer of meaning*, in *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, Volume 31, numéro 1, Mars 1986, p. 16-21
Munday, J. (2008), *Introducing Translation Studies Theories and Applications*, London/ New York, Routledge
Nida, E. and Taber, C. (1982), *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, E. J. Brill
Superceanu, R. (2009), *Translating Pragmatic Texts*, Timişoara, Orizonturi Universitare
Trosborg, A. (ed.) (1997), *Text Typology and Translation*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company

CRISTALIZAREA FORMEI ŞI A SENSULUI ÎN SCRIERILE LUI HENRY BAUCHAU

Drd. Corina BOZEDEAN
Université de Cergy-Pontoise, Franţa

În configurarea operei, cistalizarea formei şi a sensului începe pentru Henry Bauchau prin acumularea nediferenţiată a materiei brute, asociată adesea la nivel imaginar cu materia geologică ce iese din străfunduri la suprafaţă. Forma ia naştere din juxtapunerea aleatorie a materiei compozite, precum în procedeul colajului, specific picturii, artă pe care Bauchau o practică alături de scriitură. Preocuparea de integrare coerentă a fragmentului într-un ansamblu apropie tehnica colajului bauchalian de cea a montajului, semn al preocupării sale pentru o dimensiune arhitecturală a operei.

Analog formei, sensul poate lua naştere din acumularea de sunete şi cuvinte, procedee stilistice precum oximoronul şi paronomaza exemplificând caracteristica esteticii lui Henry Bauchau în care forma ia naştere din inform şi sensul din non-sens.

Cuvinte-cheie: *formă, sens, imaginar, tehnica colajului*

Conceput ca un demers de revelare a profunzimilor psihice, actul creator reprezintă pentru Henry Bauchau o manieră de a atinge fondul originar ce conţine substanţa fiinţei şi cea a lumii. Astfel, scriitorul întreprinde o explorare a straturilor sedimentate ale memoriei, purtătoare de imagini-amintiri şi de ritmuri, provenite dintr-un trecut individual şi colectiv, pentru a le aduce la suprafaţă şi a investi cu ele spaţiul textual.

Ideile ce ţâşnesc în mod inopinat îmbogăţesc reflecţiile scriitorului, preocupat înainte de toate de a acumula pagină după pagină, aşa cum personajul său, pictorul Florian „continue d'accumuler, les uns au-dessus des autres, les cartons qu'il dessine" (*DEL*, p. 64). Nevoia de a acumula material poetic corespunde dorinţei de a aduna suficientă materie primă pentru a face din aceasta o bază textuală, deoarece materia nediferenţiată izvorâtă din profunzimi, „les moments de flou" (*GM*, p. 223), conţine reminiscenţe în interiorul cărora vor trebui căutate semnificatele.

Fenomenul acumulării, ce caracterizează într-o primă etapă punerea în formă a textului, s-ar putea explica la nivel poetic prin „regula fundamentală" a analizei, aceea de „a spune totul"; dar ţine în egală măsură şi de o exigenţă etică, devenită estetică, ce constă în a se anula ca prezenţă pentru a crea o cale de emergenţă vocilor profunde, după o idee a lui Simone Weil, la care Bauchau aderă pe deplin, conform căreia creaţia constă „non pas à s'étendre, mais à se retirer" (*PC*, p. 169).

Imaginile acumulate de scriitor trimit la cele ale aluviunilor, impunând mai întâi materiale semnificante, şi nu un veritabil sens. De exemplu, personajul Antigone, care bântuie în mod confuz spiritul scriitorului, e perceput prin intermediul câtorva „images disloquées" (*JA*, p. 98). Diferitele părţi se adaugă unele altora, ca unităţi autonome, se suprapun şi se

solidifică, evoluând spre un conglomerat. Opera se constituie progresiv din juxtapunerea materiilor compozite; detaliile îmbogăţesc prima schiţă şi deschid noi perspective. Suprapunând diverse viziuni, straturi succesive de semnificaţie, opera câştigă în intensitate şi în profunzime.

Sensul central al unei povestiri nu preexistă, ci rezultă din convergenţa fragmentelor, iar unitatea se face dincolo de diversitate. Acest fapt e evident mai ales în alegerea titlurilor romanelor sau capitolelor. În momentul în care scriitorul îşi dă seama că titlul prevăzut iniţial pentru romanul *L'Enfant bleu*, " le peuple du désastre ", e prea sumbru, notează o listă de titluri de examinat, printre care va putea alege în funcţie de evoluţia autonomă a materiei literare: *Le carrefour d'angoisse, L'île paradis no 2, L'enfant bleu, l'île paradis qu'on ne doit pas dire, On ne sait pas* (*PI*, p. 48). Va trebui mai apoi să analizeze materia verbală acumulată, încă informă, pentru a descoperi potenţialele sale semantice.

Romanele lui Henry Bauchau reprezintă în general o juxtapunere de acţiuni care în ansamblul lor recompun unitatea acţiunii. Rupturii afective, semnalate la nivel tematic, îi corespunde o poetică a discontinuităţii în care enunţurile născute din adevăruri intime şi intuitive coexistă cu tăcerea. La nivelul tehnicii narative, se constată în general acumularea mai multor povestiri individuale, emanând de la mai multe voci, precum în romanul *Œdipe sur la route* : povestirea lui Clios vorbeşte despre iubirea homosexuală dintre el şi un băiat dintr-un clan rival, Alcyon, dar clarifică în egală măsură şi felul în care a devenit bandit, condiţie în care se află în momentul întâlnirii cu Œdipe şi fiica acestuia, Antigone. Interacţiunea dintre diversele povestiri converge spre constituirea sensului central.

Fapt interesant, tăcerea precede diferitele monologuri ale personajelor. Povestirea lui Clios e introdusă de Œdipe care, după „quelques instants de silence" îl invită să vorbească: „Commence" (*OSR*, p. 73). Povestirea lui Œdipe despre lupta sa cu Minotaurul e precedată de asemenea de "un long silence" şi de „les minéraux du sommeil" (*OSR,* p. 189). Monologul lui Clios, care relatează finalul călătoriei lui Œdipe, e precedat de asemenea de un „désir de silence" (*OSR*, p. 369) ce urmează povestirii lui Narses către Diotime. La fel, monologul lui Ismène în romanul *Antigone* e declanşat de tăcerea lui Antigone : " je me saisis de ton silence et parviens parfois à lui donner un sens" (*A,* p. 91).

Tăcerea ce precede povestirea personajelor e indiciul unei dificultăţi de a asambla discursul, derivată din dificultatea de a-şi spune trecutul, de a-i da un sens în raport cu prezentul. Dar indică în egală măsură un fel de ruptură lingvistică, înţeleasă ca imposibilitate de a aduna cuvintele împrăştiate, pentru a constitui un sens. Se ştie cât de inhibat a fost cuvântul pentru Henry Bauchau la începutul activităţii sale de scriitor, când s-a văzut, precum personajul său Œdipe, "enfermé dans le silence" (*A,* p. 104) sau precum un alt personaj, Prométhée, ce auza l' „obscurité de la parole, plus lourd supplice du silence" (*TC*, p. 150). În acest sens, tăcerea din povestire este semnul unei scrieri ce poartă în ea dificultatea de a fi, de a trăi.

Dacă la nivelul povestirii, tăcerea reprezintă momentul necesar asamblării ideilor, aceasta joacă de asemena un important efect discursiv, după cum lasă să se înţeleagă un pasaj din romanul *L'enfant bleu* :

> Orion m'écoute avec grande attention, on dirait que je suis entrée dans son monde. Si je ralentis ou m'arrête pour rassembler mes idées, il lève vers moi des yeux presque suppliants et dit : 'Et après ?'. Cela me rappelle mon père et

> ses histoires, il s'arrêtait toujours un peu pour préparer l'arrivée d'un événement ou annoncer le dénouement. Alors, suspendue à ses lèvres, je disais, moi aussi : 'Et après ?' (*EB,* p. 56).

Ideea tăcerii ca o condiţie a atenţiei, sugerată de acest episod, pare în legătură cu o idee a lui Simone Weil, astfel formulată în *Lettre à un religieux* :

> Quand l'intelligence, ayant fait silence pour laisser l'amour envahir toute l'âme, recommence de nouveau à s'exercer, elle se trouve de nouveau contenir davantage de lumière qu'auparavant, davantage d'aptitude à saisir les objets, les vérités qui lui sont propres. Bien plus, je crois que ces silences constituent pour elles une éducation qui ne peut avoir aucun autre équivalent et lui permettant de saisir des vérités qui autrement lui resteraient toujours cachées. Il y a des vérités qui sont à sa portée, saisissables pour elles, mais qu'elle ne peut saisir qu'après avoir passé en silence à travers l'inintelligible[1].

E vorba de o tăcerea-ascultare, similară celei a liturghiei, necesară gândirii, trezirii conştiinţei; ca pauză în discurs, aceasta seamănă cu tăcerea „questionnant[e] de la Sibylle "[2], graţie căreia ceea ce părea fără importanţă devine dintr-o dată esenţial, vidul de sens devine expresiv. De unde exigenţa manifestă la Bauchau de a tăcea „s'apaiser" , pentru a reuşi în demersul ce are ca scop " polir et affiner l'esprit " (*PC,* p. 371).

Privind cu atenţie, se constată că există de fapt două feluri de tăcere în opera lui Henry Bauchau : cea legată de imposibilitatea cuvântului, pe de o parte, şi cea căutată, a meditaţiei, opusă zgomotului lumii moderne, pe de altă parte. Aceasta din urmă are rolul să traducă inexprimabilul, l'„abrupt" (*EB,* p. 67) dintr-un discurs – precum sintagma „on ne sait pas" repetată în mod recurent de personajul Orion – imposibilitatea de a da un sens. Când Antigone încearcă să-i explice lui Clios de ce nu a putut să-l abandoneze pe Oedipe pe drum, tăcerea are drept scop atenuarea tensiunii, pentru a da protagoniştilor posibilitatea de a-şi retrăi trecutul comun. În această situaţie, apariţia cuvintelor e asociată verbelor „tomber" şi „rouler […] avec un fracas énorme" (*A,* p. 27), ele riscând să distrugă totul. O situaţie similară apare în scena ce evocă munca în grădină a lui Antigone împreună cu Hémon, care „ne parl[ent] guère ", dar a căror corpuri „en silence se nourrissent d'une sourde joie" (*A,* p. 58). Aici tăcerea permite transformarea indicibilului într-un discurs posibil. Bucuria tăcerii e întreruptă de vocea lui Hémon anunţând plecarea sa la luptă împotriva lui Polynice, ceea ce dă naştere unui răspuns „abrupte" (*A,* p. 59) din partea lui Antigone. Asprimea cuvintelor ce vin să întrerupă o comunicare senzorială armonioasă, reafirmă încrederea lui Henry Bauchau într-un limbaj originar, pre-reflexiv, propriu cunoaşterii mitice. Tăcerea ţine aici de un adevăr al limbajului care, potrivit lui Adriano Marchetti referitor la Pascal Quignard, „n'appartient plus tant à la 'sémantique' qu'à une ontologie de la révélation"[3].

---

[1] Simone Weil, *Lettre à un religieux*, Paris, Seuil, « Livre de vie », 1974, p. 62.

[2] Myriam Watthee-Delmotte, Myriam Watthee-Delmotte, « La guerre et le bris de la loi. La question de l'autorité chez Jouve et Bauchau » dans *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité,* Dijon, EUD, « Ecritures », 2006, p. 21.

[3] Adriano Marchetti (sous la direction de), *Pascal Quignard : la mise au silence*, Seyssel, Editions Champ Vallon, « Essais », 2000, p. 39.

În opera lui Henry Bauchau, imperioasă necesitate a tăcerii, justificată şi de predispoziţia meditativă a scriitorului, nu este semnul unei disonanţe, ci al unei consonanţe, nu reprezintă o absenţă a limbajului, ci o intensificare a acestuia. În ansamblul său, din scriitura bauchaliană transpare o luptă împotriva tăcerii, dar şi o căutarea a tăcerii, o oscilaţie între dorinţa de a vorbi şi necesitatea de a tăcea, ceea ce a constituit de altfel o veritabilă dilemă în existenţa lui Henry Bauchau.

La nivelul textului, tăcerea, şi implicit fractura textuală, e uneori impusă de semne grafice. Contactul vizual cu anumite poeme, punerea lor în pagină, chiar înaintea lecturii, dau impresia unei dispuneri a versurilor care e departe de a constitui un bloc monolitic; e cazul poemelor *Regards sur Antigone* sau *Succinctes* în care versurile sunt separate de asteriscuri. Materialitatea grafică a textului oferă o segmentare netă ce indică explicit o ruptură şi o delimitare între diferitele unităţi de sens. Fragmentarea grafică marchează o ruptură în continuitatea discursivă, dar care e în mod paradoxal constitutivă de sens, deoarece frazele lapidare, fără legătură aparentă, îşi dezvăluie sensul într-o abordare globală a operei sugerând, prin urmare, o continuitate ce se creează prin intermediul diverselor opere ales scriitorului. Sensul anumitor versuri, aparent blocuri textuale alipite la întâmplare, e clarificat în analogie cu alte scrieri, cea ce indică coerenţa internă a operei. Astfel, în poemul *Regards sur Antigone,* cele două versuri izolate sugerează Je vous salue / Marie Colère" (*PC,* p. 299), capătă un sens doar în raport cu un episod din romanul *Le Boulevard périphérique* : strigătul de revoltă a lui Mary, prima soţie a scriitorului, contra trupelor SS în timpul Rezistenţei. Aceste versuri rezumă, prin intermediul unei alte opere, strigătul lui Antigone din romanul eponim, născut de asemenea dintr-o furie („colère" - *A,* p. 172) împotriva nenorocirilor, şi susţinut în egală măsură de o „obscure espérance " (*A,* p. 173).

În opera lui Bauchau, fragmentul conţine în autonomia sa potenţialele signifiante ale totului în care se înscrie, o continuitate subterană fiind reperabilă în discontinuitatea aparentă.

Le Journal d'Antigone arată că penultimul bloc al versurilor din poemul *Regards sur Antigone* („Fraise des bois / sous la feuille / fera mieux l'éloge du rouge" - *PC,* p. 299), care au un sens complet independent faţă de celelalte versuri, a fost de altfel conceput ca o parte autonomă, aşa cum apare într-o notă de jurnal, datată 31 decembrie 1994. Scriind aceste trei versuri, Henry Bauchau remarcă : „Ce petit poème s'élève en moi comme une dernière pensée résumant cette année où le chagrin de la perte de mémoire de L. s'est accompagné de tant de signes d'amitié et d'une marche très lente, mais réelle, vers la détente et le sourire " (*JA,* p. 369).

Rezultă că în cazul lui Henry Bauchau, opera se dezvăluie mai întâi pe fragmente, printr-o juxtapunere aleatorie a parcelelor textuale. Textul, dincolo de categoria generică în care se înscrie, devine un loc de acumulări. Grupată în opt tablouri, piesa de teatru *Gengis Khan* reprezintă, cum a arătat-o Eric Pellet, „une juxtaposition de parties autonomes", „hormis les tableaux 3 et 4, qui sont en continuité dans une même unité de temps et de lieu"[4]. Această tehnică e prezentă de asemenea în jurnale, un gen care, cum a observat şi Déborah Gabriel „se

[4] Eric Pellet, *Gengis Khan : problèmes de dramaturgie,* dans « L'Ecriture à l'écoute », Presses universitaires de Louvain, no. 1/2008, p. 40.

détermine par son hétérogénéité et sa discontinuité"[5] ; jurnalele reprezintă nu doar o transpunere a experienţelor realului, ci şi o transpunere a viselor, a experienţelor de lectură şi a consideraţiilor etice şi estetice ale scriitorului. Ele reprezintă o materie eterogenă, constituită în egală măsură din autobiografie şi ficţiune.

Mixitatea discursivă a povestirii (în acest sens pot fi amintite „les dictées d'angoisse" ale lui Orion sau poèmele lui Véronique care intersectează naraţiunea în *L'Enfant bleu,* precum şi cânturile lui Œdipe ce completează povestirea în *Œdipe sur la route*), e indiciul unei scrieri a cărui principiu constă în suprapunerea formelor discursive diferite. Fiecare reprezintă în sine un ansamblu coerent, dar şi o parte dintr-un întreg. Un astfel de demers scriptural mărturiseşte despre necesitatea de a valorifica toate posibilităţile expresive, o modalitate de a sesiza lumea în eterogenitatea sa.

O constatare care se impune e că opera, asemeni fiinţei, poate foarte bine să existe în ruptură, înţeleasă ca o formă înscrisă în disonanţă. Ea apare expresia numeroaselor rupturi ale universului, a unei totalităţi fragmentate, a cărui martor devine. Unui „eu" ambivalent îi corespunde o însumare proteiformă a fragmentelor, într-o permanentă dialectică a fragmentării şi a agregării.

Pe lângă fragmentele textuale ce se impun singure, avansarea redactării necesită prezenţa unor agenţi agregatori care să faciliteze sedimentarea operei. Rolul lor e de a umple golurile din structura textului, precum în *Œdipe sur la route* care la data de 20 august 1985 îi apărea scriitorului „encore plein de trous et de faiblesses" (*JJ*, p. 136). Materia acumulată prin viziuni, intuiţii şi lecturi rămâne pe alocuri lacunară; actul scrieturii impune noi aporturi textuale pentru a umple golurile, necesare sensului general a romanului, elucidării mişcării generale a povestirii. De exemplu, povestirea despre trecutul lui Véronique în romanul *L'enfant bleu* nu făcea partea din primele versiuni, ci a fost introdusă ulterior, pentru a aduce lămuriri cu privire la acţiunile acestui personaj.

Umplerea golurilor textuale are rolul de a da un plus de densitate textului, de a reuni intuiţiile primare şi ideile vagi. Ea reprezintă o etapă intermediară în elaborarea operei, când scriitorul începe să lucreze mai sistematic pentru aprofundarea subiectului. Aceasta se întâmplă mai ales în cazul subiectelor impuse din exterior, ca de exemplu articolele cerute de anumite reviste sau eseul despre *Mao Zedong.* Redactarea impune atunci o turnură, cea a unei documentări minuţioase, ceea ce încetineşte foarte mult avansarea operei. În redactarea lui *Mao,* care a durat opt ani, scriitorul s-a simţit obligat să efectueze numeroase lecturi pentru a-şi clarifica proiectul literar. Încercând să reconstituie istoria unei personalităţi, Henry Bauchau a sondat un alt trecut, cel documentar, al arhivelor, ceea ce nu e lipsit de legătură cu tentativa sa de examinare a propriei conştiinţe. Irigându-şi poetica cu o masă de cărţi, scriitorul s-a şlefuit el însuşi iar sedimentarea operei a fost realizată la confluenţa experienţei personale cu cea a personajului istoric.

Infiltrarea anumitor aluviuni textuale prin intermediul lecturilor apare necesară, chiar şi atunci când subiectul ia naştere din cea mai intimă interioritate, ca în cazul romanului *Œdipe sur la route*, despre care scriitorul notează în jurnalul său din 4 martie 1983: " Il faut que je nourrisse le sujet par des lectures, que je prenne des notes " (*AD*, p. 436). Autorul

[5] Déborah Gabriel, « Les journaux, l'autre voix de l'écriture », dans *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau,* sous la direction de Marc Quaghebeur, AML Editions/Editions Labor, Collection Archives du futur, Bruxelles, 2003, p. 210.

recurge la mai multe lecturi care devin constituive de sens şi îl ajută să înţeleagă anumite teme de-abia schiţate sau să conceapă un principiu organizator al naraţiunii. O lectură a lui Tolstoi îi aduce răspunsul la întrebările pe care şi le pusese cu privire la imaginea Templului roşu („Le Temple rouge"): acesta va devine o altă grotă, la începutul romanului, în raport cu cea de la sfârşit, în care Créon a închis-o pe Antigone: " Les deux lieux se répondent, comme les gares dans *Anna Karénine,* et le premier préfigure l'autre " (*JA*, p. 302).

Lecturile dau naştere uneori unor noi personaje: e cazul lui K., iniţiala lui Kafka, pe care scriitorul decide să îl introducă în romanul său, într-o perioadă în care recitea *Castelul* şi era obsedat de gândirea scriitorului ceh. Lecturile îi furnizează de asemenea scriitorului sugestii de titlu, precum afirmaţia lui Hölderlin că „le monde du cheminement dans *Antigone* est celui d'une insurrection", care îl face să se gândească că „*L'Insurrection* pourrait être le titre de mon livre" (*JA*, p. 341).

Desigur, opera lui Henry Bauchau e departe de a fi o simplă sinteză a lecturilor sale, deoarece asamblarea diverselor idei reperate în aceste cărţi nu face decât să umple golurile unei structuri pe care sensibilitatea a edificat-o deja. Aporturile textuale necesare unificării diverselor fragmente sunt dictate de o necesitate de semnificaţie, născută din exigenta de completudine, în sensul lui Paul Ricoeur conform căruia o unitate de compoziţie necesită ca interpretarea unei părţi să fie subordonată interpretării întregului[6]. Prin acest procedeu, textul se compactează şi se reduce distanţa între diferitele fragmente; e o operaţiune ce ajută la definirea ideilor directoare, fără să ţină totuşi de prelucrarea la nivel stilistic a operei.

Dar, în ciuda dorinţei de completudine, opera rămâne mai degrabă un proces decât un produs finit, îmbrăţişând o estetică ce acceptă "golurile" în interiorul creaţiei, tensiune între continuu şi discontinuu.

Tehnica scriiturii trimite astfel la cea a colajului, despre care autorul vorbeşte în mod explicit: " Après des essais ratés, j'opte pour un collage qui transforme mon personnage en une sorte de *Grand Inquisiteur* rouge et noir " (*AD*, p. 49). Colajul, termen împrumutat picturii – *Le Grand Inquisiteur* este de altfel titlul unui tablou al lui Henry Bauchau – constă în a lipi împreună materiale eterogene. Conform lui Corinne Contini-Flickeril, colajul face trimitere în literatură la orice fragment integrat într-un ansamblu, el ţine de o „vision éclatée du monde moderne érigeant l'hétérogénéité en principe de création" [7].

Numeroase aluzii la tehnica colajului sunt reperabile în scrierile lui Henry Bauchau. În romanul *Déluge* se poate observa cum pictorul Florian lipeşte cu grijă paginile : „Il colle successivement plusieurs autres feuilles, chaque fois plus petites, où il y a toutes sortes de choses terribles : des explosions, des batailles, des fusées, d'énormes monstres disloqués " (*DEL*, p. 63). La data de 18 septembrie 1996, Bauchau nota în jurnalul său: " j'ai repris un texte insuffisant et court de février 1995, je l'ai amélioré et j'y ai ajouté le passage du grand cerisier en fleurs que j'avais écrit en mars 1993 " (*JA*, p. 469).

Henry Bauchau renunţă la o anumită ordine verbală prestabilită, privilegiind o incoerenţă structurală. Textul nu e întotdeauna o sumă de enunţuri structurate logic, sensul putând reieşi şi dintr-o structură aparent incoerentă, ca în cazul oximoronului, pe care se

[6] Paul Ricoeur, *Temps et récit,* Paris, Seuil, tome II, 1984.

[7] Corinne Contini-Flicker, « *Mouchoir de nuages* (1924) de Tzara, collage de *Hamlet* : une réécriture Dada » dans *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours,* sous la direction d'Isabelle Chol, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004, p. 283.

bazează o serie de poeme din volumul „L'escalier bleu" : *Liant déliant, Vivant ne vivant plus, Dormant ne dormant plus,* etc. Această formulă stilistică e semnul unei rupturi a interiorităţii, a unei „durée douloureuse et sans issue" cum a definit-o Geneviève Henrot[8]. Pentru Henry Bauchau constituirea formei şi a sensului se poate face independent de principiile logice; e suficient să ai încredere în evidenţe, ca în cazul proceselor geologice, fără să încerci să le înţelegi. În geneza lumii, ca în cea a limbajului, există acelaşi adevăr al începuturilor, a cărui sens scapă întotdeauna tentativelor de explicare bazate exclusiv pe raţiune. Materia verbală urmează legile materiei terestre şi, departe de a rămâne în inerţie, se structurează după o ritmicitate care îi este proprie.

Dar tehnica colajului practicată de Henry Bauchau nu neagă pe deplin ideea tradiţională de creaţie, cum o face scriitura automată. Ea se naşte dintr-o „écoute" care „n'est pas l'automatisme de la langue des pulsions, mais action visant à entendre et à voir ce qui est sous l'audible et le visible de la vie courante" (*JA*, p. 405). Henry Bauchau încearcă să stabilească o anumită continuitate între viziunile ca apar în mod discontinuu; astfel, el concepe sosirea personajelor K. şi Main d'or la Clios „sous la forme de visions fragmentées d'Antigone ", propunându-şi totuşi „de ne pas rompre l'unité de ton du récit " (*JA*, p. 356). Chiar dacă, pe parcursul redactării, scriitorul " vi[t] des fragments avec [s]es personnages ", prevede ca într-o etapă ulterioară a redactării să intre „dans la totalité de l'œuvre " (*PI*, p. 67).

Libertatea cuvintelor devine astfel o libertate supravegheată; colajul vizează să realizeze asamblarea într-un bloc compact în care asocierea aleatorie a ideilor, lipsa de sens, să înceapă să capete sens. În această perspectivă, colajul textual practicat de Henry Bauchau nu e doar o simplă acumulare aleatorie, ci o veritabilă tentativă de restructurare. În acest sens, ar putea fi apropiat de tehnica montajului, aşa cum e definită de Jean-Jacques Thomas : „le collage se caractérise […] par la préservation explicite du caractère hétérogène de ses composants, alors que le montage vise à l'intégration des divers éléments combinatoires "[9].

O dorinţă evidentă de sistematizare e reperabilă la Bauchau, mai ales în preocuparea manifestă de a găsi „les points de jonction" (*PI*, p. 94) în interiorul materiei brute, adică punctele de convergenţă dintre intuiţiile primare, pentru a face să transpară sensul de ansamblu. *Le Journal d'Antigone* lasă să se întrevadă o preocupare constantă, uneori epuizantă, de a stabili legături între diversele părţi ale manuscrisului care îi apare pe alocuri „très décousu" (*JA*, p. 277) şi " informe" (*JA*, p. 284) ; la rândul său, romanul *Antigone* arată în mod explicit o reţea de corespondenţe între diferitele părţi, dincolo de diversitatea episoadelor puse în scenă. Capitolul al patrulea, „Thèbes", şi al cincelea, „Hémon ", independente unul faţă de celălalt la nivelul povestirii, se termină amândouă printr-o întrebare retorică : „Est-ce qu'il ne faut pas être rejeté pour devenir soi-même ?" (*A*, p. 49) şi „Est-ce qu'on peut mesurer le temps du bonheur ?" (*A*, p. 63). Mai mult, numeroase elemente de legătură sunt solicitate pentru a susţine împreună diversele capitole, dincolo de caracterul fortuit şi fragmentar al textului. Capitolul al doilea relatează în ultimele sale fraze sugestia lui d'Hémon către Antigone, „Pour aller chez Polynice, il faudra t'habiller en homme" (*A*, p. 124) şi răspunsul acesteia care mărturiseşte că adesea, părăsind Les Hautes Collines a fost

[8] Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 72.

[9] Jean-Jacques Thomas, *La langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine,* lille, Presses Universitaires de Lille, « Problématiques », 1989, p. 159.

„habillée en berger" (*A*, p. 124). Capitolul al unspezecelea începe prin anunţarea călătoriei lui Antigone către Polynice, „en [s]'habillant en berger" (*A*, p.125) şi se termină prin relatarea despărţirii dintre Polynice şi Antigone, după eşecul concilierii între fraţi, idee ce marchează începutul capitolului al doisprezecelea : „L'échec de ma rencontre avec Polynice […]" (*A*, p. 147). În plus, capitolul al doisprezecelea se termină cu cuvântul „malheur" („ce sera une belle façon d'oublier nos malheurs " - *A*, p. 159), în timp ce capitolul următor începe exact cu acelaşi cuvânt: „Le malheur, c'est vrai, est en train de fondre sur nous " (*A*, p. 161). Aceste câteva exemple ilustrează dificila muncă de prelucrarea a materiei verbale ce vizează integrarea diverselor părţi într-o structură coerentă şi sunt în acelaşi timp mărturia dimensiunii arhitecturale a operei, asociată adesea de scriitor unui „chantier" (*JA*, p. 369).

Dacă textul poate lua naştere din asamblarea diverselor cuvinte, fraze sau povestiri, sensul poate să transpară din acumularea mai multor sunete. În opera lui Henry Bauchau, procesul de acumulare priveşte nu doar materia verbală, ci şi cumulul de sens, înţeles ca maximizare a potenţialului de semnificare a unui cuvânt, pe sensul căruia se suprapun semnificaţii secundare. Cuvântul „mer", de exemplu, trimite în multe contexte la semnificaţii ce se intersectează, precum în paronomaza mer / mère, „la mère" fiind asociată idii de răceală şi mutism, prin înlăturarea e-ului final. Variaţiile sonore sunt indiciul puterii de deformare şi reformare a sensului. Am putea vorbi în acest caz, în termeni geologici, de o „alunecare" semantică, ce constă în extinderea semnificaţiei unui cuvânt, fără a-i schimba forma fonică. Cum a arătat şi Myriam Watthee-Delmotte, în primul roman, *La Déchirure,* „la mer apparaît au seuil du récit, dès la première page, par association avec son homonyme la mère "[10]. Aceeaşi identificare semantică e lizibilă şi la începutul romanului *Antigone* : „Depuis la mort d'Œdipe, mes yeux et ma pensée sont orientés vers la mer et c'est près d'elle que je me réfugie toujours " (*A*, p. 7). „La mer" sugerează de asemenea starea sufletească datorată absenţei afecţiunii materne, „l'amer", cum apare de altfel într-o frază ce acuză absenţa mamei: „J'étais triste, amer, toujours fatigué " (*D*, p. 22).

Jocul omonimic din piesa de teatru *La Reine en amont* ţine de asemenea de un cumul de sens, ce combină efectul de similitudine şi de diferenţă : Obstacle, oracle et débâcle en miracles / Sacre, massacre, nacre des simulacres / Désirable délit, délire indélirable / Cascade et sade embuscade d'Iliades / Fable d'équitable, étreinte et sainte, ceinte d'enfreintes (*TC*, p. 28). Sunetul comun care uneşte ceea ce e diferit, subordonarea cuvântului faţă de substanţa sa fonică, e reperabilă şi în cazul cuvintelor sudate, precum „Mérence" („mère" şi „absence" sau „Princier", adică „prince héritier " (*TC*, p. 17), cum explică personajul Aristote. Asamblarea cuvintelor autonome, a sonorităţilor diferite, similară asamblării discursurilor autonome, densitatea sensului ce rezultă de aici, sunt indiciul porozităţii cuvintelor, ce autorizează trecerea de la semnificant la altul. În această perspectivă, paronomaza prezentă în anumite fraze sau versuri, nu are o funcţie retorică, ci revelă ezitarea între sunet şi sens. Adesea, proximitatea fonică atrage o înrudire semantică, ca în poemul „Les Miroirs " (*PC*, p. 145) : Reflet stérile sortilège / Cortège des miroirs chiffrés / Plus sacrilèges que la neige / Sur les solfèges de pavés / Où l'ignorante métaphore / Pierre d'aveugle diamant / Forme des angles jubilants / Entre les pas des météores.

[10] Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau,* Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2001, p. 26.

Apropierea dintre „métaphore” şi „météore” instaurează o anumită echivalenţă între fenomenul meteorologic şi cel poetic: meteoritul, care e semnul intensităţii şi al imprevizibilului, neagă ideea de ordine şi de structură, asemenea metaforii. Am mai putea semnala în aceste versuri şi materialitatea poemului, sugerată de imaginea diamantului, semn al purităţii, al compacităţii şi concentrării, al rezistenţei şi soliditătii care sunt proprii poeziei. Nu e vorba totuşi de o estetică a purităţii în sensul lui Mallarmé, ci de o scriitură care în mineralitatea sa (diamantul), îşi păstrează caracterul radios („Les angles jubilants”)**,** capabil să învingă obscuritatea nocturnă. Frumuseţea nu ţine deci pentru Bauchau de răceala sterilă, de „le rêve de pierre ” a lui Baudelaire, ci de spiritul arzător şi de spontaneitatea materiei feminine, veritabilă „pierre brûlante” (*DEL*, p. 129), cum e reprezentată şi Eve de către pictorul Florian în tabloul său.

Importanţa acordată sonorităţii textului atrage atenţia asupra materialităţii limbajului poetic care acordă întâietate semnificantului, capabil să dea naştere la diverse semnificate. Naşterea formei din inform şi a sensului din non-sens, confirmă faptul că materia verbală reprezintă pentru Henry Bauchau o conjugare a contrariilor. A afirma un lucru şi contrariul său fără a le opune, reprezintă o constată a esteticii sale, fundamentată în egală măsură pe conceptele de complet şi incomplet.

Bibliografie selectivă a operei:

Bauchau, Henry, *Œdipe sur la route*, Actes sud, 1990; *Journal d’Antigone*, Arles, Actes Sus, 1999; L’*écriture à l’écoute*, Arles, Actes Sud, 2000; *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud, 2000; *Jours après jour. Journal 1983-1989*, Arles, Actes Sud, 2003; *La déchirure*, Arles, Actes Sud, 2003; *L’enfant bleu*, Arles, Actes sud, 2004; *Le présent d’incertitude*, Actes Sud, 2007; *Le boulevard périphérique*, Actes sud, 2008; *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009; *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010.

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE NATIVITY MOTIF IN LIBRO DE ALEXANDRE AND IN GENERAL ESTORIA OF ALFONSO THE WISE

Drd. Mihai ENACHE
Universitatea "Dunărea de Jos" Galați

Dincolo de importul mecanic din faimosul roman al lui Pseudo-Calistene, Motivul Nativităţii ne dă deja o orientare în ceea ce înseamnă stabilirea subiectului faţă de erou. Au existat numeroase versiuni ale acestui motiv literar încă de la început, după cum o demonstrează variatele texte ale lui Pseudo-Calistene. Dacă General Estoria *este mai aproape de tradiţia literară păgână sub acest aspect,* El Libro de Alexandre *face povestea să devină creştină, lăsând în loc doar unele aluzii. În ambele dintre aceste naraţiuni spaniole din secolul al XIII-lea, figura marelui cuceritor devine principalul mijloc în dezvăluirea paradigmelor culturale şi politice ale acelei epoci istorice.*

Cuvinte-cheie: *erou, motiv, creştinism, cuceritor, paradigmă culturală*

Naşterea unui erou a reprezentat, dintotdeauna, un eveniment excepțional, prevestit și marcat în curgerea vremii prin semne și minuni importante. Figura legendară a lui Alexandru Macedon nu a făcut excepție de la această regulă. Dacă literatura profetică iudaică îl înfățișează pe Alexandru ca țapul destinat de către YHWH să zdrobească berbecele medo-persan[1], *Romanul lui Ps.-Kallisthene*s a fost vehiculul predilect prin intermediul căruia faima mitică a personajului a transgresat secolele, cunoscând o iradiere teritorială uimitoare[2].

Motivul Nativității constituie o piesă de greutate în angrenajul unei hagiografii, originea și împrejurările venirii pe lume a eroului reprezentând aspecte esențiale în creionarea poziției acestuia în economia cosmică. În acest sens, cele două mari *Alexăndrii* medievale spaniole pornesc de la premise sensibil diferite. Dacă *General Estoria*, operă enciclopedică, ieșită din atelierele de creație literară[3] ale regelui Alfonso al X-lea, supranumit El Sabio (1221-1284)[4], alege să importe motivul, în integralitatea sa, din *Historia de Proeliis,* care, la rândul său, îl preluase dintr-o traducere latină a unui manuscris din Tradiția δ a lui Ps.-Kallisthenes, făcută în secolul X de către arhimandritul Leon din Neapole[5], *El Libro de Alexandre*[6], din rațiuni pe care le vom cerceta, preferă să se debaraseze de aproape întreaga poveste[7].

---

[1] *Biblia*, Daniel VIII.3-8.20-22.
[2] R. Stneman, *Alexander the Great. A Life in Legend*, New Haven and London 2008, 2-4.
[3] I. Fernández-Ordóñez, 'El taller de las Estorias', în S. G. Armistead et alia (eds.), *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, 61-82.
[4] C. Álvar, J. M. Lucía Megías (eds.), *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española*, Madrid 2002, 1-4.42-54. Pentru o istorie a monarhului, vezi M. González Jiménez, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona 2004.
[5] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *Alfonso X el Sabio. La Historia novelada de Alejandro Magno*, Madrid 1982, 15-24 (singura ediție a operei). Istoria lui Alexandru cel Mare, care include *Romanul Troiei*, formează partea a IV-a a monumentalei *General Estoria*. A fost scrisă pe la 1279-1280.
[6] Ediții : J. Cañas Murillo, *Libro de Alexandre*, Madrid 1978; E. Catena, *Libro de Alejandro*, Madrid 1985; Fr. Marcos Martín, *Libro de Alexandre*, Madrid 1987; J. Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, Madrid 2007; J. García

Povestea naşterii marelui cuceritor coagulează, în *Romanul lui Ps.-Kallisthenes*, în jurul unei serii de legende egiptene[8], care circulau, în Ţara Faraonilor, în epoca imediat posterioară morţii eroului. În linii mari, se speculează dispariţia misterioasă a ultimului faraon indigen, Nectanebos al II-lea, în momentul invaziei persane din anul 343 î. Hr., pentru a se făuri mitul unei relaţii adulterine a reginei Macedoniei, Olympias, cu faraonul travestit în mag Nectanebos, care căutase refugiu la curtea lui Filip al II-lea[9]. Intenţia transparentă a poveştii este aceea de a face din Alexandru moştenitorul legitim al tronului faraonilor, fiul lui Ammon-Ra şi urmaşul ultimului faraon egiptean. Acest motiv al nativităţii a convenit, se pare, propagandei lui Ptolemaios I Soter şi, mai ales, celei a lui Ptolemaios al II-lea Philadelphos[10]. O interesantă contrareplică la aproprierea egipteană a marelui cuceritor o oferă literatura medievală persană, care inventează un motiv al nativităţii alternativ, în care Iskandar (Alexandru) apare ca nepotul lui Filicus (Filip al II-lea), ”regele Rum-ului (Romei)”, ca fiul lui Darab (rege achaemenid fictiv) şi ca frate mai mare al lui Dara (Dareios al III-lea), adevăratul moştenitor al tronului Imperiului Persan[11].

Motivul Nativităţii lui Alexandru cel Mare debutează în *General Estoria*[12] cu o descriere a ”los muy sabios de Egypto”, a cunoştinţelor lor în materie de geometrie, astronomie, astrologie şi magie. În ceea ce priveşte magia, Egiptul se bucura de un larg prestigiu în Antichitate[13]. Departe de a stârni oprobiul pe care creştinii l-au moştenit de la evrei, magul era asociat, adeseori, în cultura egipteană, cu oficiul respectabil de preot. În epoca ptolemaică, în cadrul *Poveştii lui Sethon Khamoies*, eroul, fiu al faraonului, este, în

---

López, *Alexandre*, Barcelona 2010. Majoritatea specialiştilor se învârt, în ceea ce priveşte datarea acestei opere anonime, în plaja temporală cuprinsă între 1182 (data redactării lui *Alexandreis* al lui Gautier de Chatillon, din care *El Libro* se inspiră) şi 1250 (data în jurul căreia se pare că apare *El Libro de Fernán González*, care utilizează *Alexăndria* anonimă în discuţie).

[7] Referinţele la Nectanebos din *El Libro de Alexandre* sunt următoarele : strofa 19 (zvonul despre ”el sabio Netanabo”, ca tată natural al copilului), strofa 20 (asasinarea lui Netanabo), strofa 27 din Manuscrisul P (declaraţia lui Alexandru).

[8] R. Jasnow, ‘The Greek Alexander Romance and Demotic Egyptian Literature’, *Journal of Near Eastern Studies* 56 (2), 1997, 97-100, avansează teza existenţei unui *Roman al lui Nectanebos* originar, scris în egipteană, pe care autorul sau autorii anonimi ai *Romanului lui Ps.-Kallisthene*s l-au tradus şi preluat în această din urmă scriere. Această presupunere este întărită de Ps.-Kallisthenes I.1.1-2, în care autorul pare a invoca o scriere egipteană anterioară. În orice caz, originile egiptene ale poveştii sunt indiscutabile, vezi R. Stoneman (ed.), *The Greek Alexander Romance*, London 1991, 11-12 şi C. Jouanno, *Roman d’Alexandre. Domain grec*, Paris 2002, 57-58.

[9] Personajul istoric se retrage, într-adevăr, din calea invaziei lui Ochos, spre miazăzi, în Nubia, dispărând astfel din istorie. Cf. M. A. Dandamaev, *A Political History of the Achaemenid Empire*, Leiden 1989, 309-311.

[10] P. Goukowski, *Essai sur les origines du mythe d’Alexandre*, Nancy 1978, I, 2-6.130-132.

[11] R. Stoneman, *Alexander the Great. A Life in Legend*, New Haven and London 2008, 24-26, care observă faptul că arabii au preferat versiunea persană, deoarece elibera povestea de elemente considerate blasfemice, precum naşterea divină sau oficiul de magician al lui Nectanebos. Y. Yamanaka, ‘Ambiguité de l’image d’Alexandre chez Firdawsi : les traces des traditions sassanides dans le Livre des Rois’, în L. Harf-Lancner et alia (eds.), *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, Paris 1999, 341-354. În afara spaţiului cultural arab însă, versiunea persană nu a penetrat, creştinătatea medievală având de optat între acceptarea sau respingerea lui Nectanebos, ca părinte natural al eroului. Cf. G. Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956.

[12] Motivul Nativităţii ocupă în *General Estoria*, partea a IV-a, cap. I-VII, în vreme ce cap. VIII încheie povestea lui Nectanebo prin asasinarea sa de către fiul său, Alexandru.

[13] Figuri ilustre ale Antichităţii, precum Pitagoras sau Zamolxes, se spune că şi-au dobândit puterile oculte din contactul cu Ţara Faraonilor. Există o întreagă literatură antică egipteană dedicată magiei, vezi A. Roccati, S. Siliotti (eds.), *La magia in Egitto ai tempi dei faraoni*, Milano 1987.

același timp, un mare mag și un cititor asiduu al scrierilor sacre[14]. Așadar, nu este nimic straniu în faptul că faraonul însuși este creditat, în Ps.-Kallisthenes, cu asemenea îndeletniciri oculte. Ceea ce ne poate ridica semne de întrebare este adopțiunea acestor elemente antice în Cronica alfonsină. O explicație s-ar putea găsi în respectul pentru cărțile vechi, cultivat la curtea regelui castilian, precum și în interesul său pentru științele oculte[15].

După acest preambul, povestea ne exemplifică cunoștințele superioare ale înțelepților Egiptului, în domenii atât de puțin accesibile publicului larg, în persoana regelui Neptanabo (Nectanebos)[16]. Acesta este anunțat de faptul că regele Archaxerxes al Persiei se pregătește să-i invadeze țara[17]. Fără să se tulbure defel, faraonul a luat un vas cu apă de ploaie și o baghetă de abanos[18] și a procedat la o incantație magică. Privind în luciul apei, magul a văzut flotele și oștile persane nenumărate și a înțeles că nu le va putea înfrunta, iar dacă se va decide să o facă, își va pierde viața sau libertatea.[19]

În cel mai autentic limbaj medieval, ni se relatează faptul că unul dintre ”principii” vasali regelui egiptean, care păzeau punctele de trecere dinspre porturile persane, s-a înfățișat înaintea lui Nectanebos și i-a raportat despre faptul că Archaxerses al Persiei a invadat Egiptul, în fruntea unei oștiri imense, compuse din turci, mezi, perși, sirieni, mesopotamieni, arabi, bosforeni, grecii din Argos, chaldeii, baccarii, sciții din Insulele Sciției și ale Scoției, hyrcanii, agriopagii și multe alte popoare din Orient, ”atâtea că ele însele nu-și știu numărul”[20]. În raport cu sursa sa latină, versiunea alfonsină introduce două mențiuni interesante, ”turcii” și ”Scoția”[21].

Nectanebos mai face o încercare de a influența cursul evenimentelor prin arta sa magică. Construiește din aramă niște figurine, care înfățișau navele inamice, și le introduce în vasul cu apă. Cu ajutorul unei baghete de palmier, magul face o nouă incantație, prin

[14] F. Lexa, *La Magie dans l'Egypte ancienne, de l'ancien empire jusqu'à l'époque copte*, Paris 1925, II, 193-197. L. Kakosy, *Zauberei im alten Ägypten*, Budapesta 1989, 190 consideră că Sethon este o proiecție romanțată a unui personaj istoric, Chaemwaset, fiul lui Ramses al II-lea, mare preot la Memphis.

[15] În cadrul producției literare alfonsine își găsesc locul și opere precum *Libro de saber de astrología*, *Tablas alfonsíes*, *Cánones de Albateni*, *Libro del cuadrante señero*, *Tablas de Zarquiel* sau chiar un titlu precum *Astromagia*. Vezi C. Álvar, J. M. Lucía Megías (eds.), *op. cit*., 35-40.

[16] Nectanebos al II-lea (360-343 î.Hr.) a fost ultimul faraon al Dinastiei a XXX-a. Vezi M. Pieper, 'Nektanebos', *Real Encyclopädie*, 1935, XVI, 2, col. 2234-2240. Există mai multe texte egiptene, care vorbesc despre sfârșitul acestui faraon, e.g. *Visul lui Nectanebos*, care ni s-a păstrat, fragmentar, pe un papirus copiat în sec. II î.Hr., într-o traducere greacă (editat de L. Koenen, 'The Dream of Nektanebos', *Bulletin of the American Society of Papyrologists*, 22 (1985), 171-194) sau *Cronica demotică*, vezi *infra* n. 28.

[17] Este vorba de un moment istoric, situat în anul 343 î.Hr., când are loc a doua tentativă de cucerire a Egiptului de către Artaxerxes al III-lea Ochos, soldată de această dată cu succes pentru trupele persane. Vezi A. T. Olmstead, *History of the Persian Empire*, Chicago 1948, 430-445.

[18] Dacă majoritatea elementelor magice au o certă proveniență egipteană, cf. C. Jouanno, *op. cit*., 83, bagheta magică pare a fi un import grecesc. F. Lexa, *op. cit*., I, 111 și II, 30, arată faptul că nu a întâlnit decât un singur exemplu de baston magic în literatura egipteană veche, în *Cartea formulelor magice pentru mamă și copil*, compusă în timpul Dinastiei a XVIII-a (cca 1450 î.Hr.), în vreme ce artefactul în cauză avea o largă răspândire în practica greacă de invocare a zeilor.

[19] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit*., I.16-32.

[20] *Ibidem*, I.42-47.

[21] Sursa principală, urmată de Alfonso el Sabio, este *Historia de Proeliis*, recenzia J², care enumeră următoarele popoare invadatoare, în acest pasaj : ”Parthi, Medi, Perses, Syri, Mesopotamii, Arabes, Bosphori, Argini, Chaldei, Bactrii, Scytes, Hyrcani atque Agriophagi et alie plures gentes de Orientis partibus innumerabiles” (1.21-23).

intermediul căreia vede că în fruntea navelor perşilor se aflau chiar zeii egiptenilor[22]. Înţelegând că situaţia este pierdută, Nectanebos ”alege răul mai mic”, adică acela de a-şi pierde doar regatul, nu şi viaţa. Spre deosebire de fiul său, Alexandru, Nectanebos nu excelează în vitejie sau în spirit de sacrificiu. Reunindu-şi ”las cosas en que catasse en la astrología e en la mathemática e en el arte mágica”[23] şi luând cu sine aur, cât putu să ducă, faraonul fugi pe ascuns din ţară[24], după ce avu prevederea să-şi radă capul şi barba. Se îndreptă spre Pelusion, ceea ce, în realitate, nu poate fi decât o inadvertenţă din partea autorului anonim antic, căci, prin poziţia sa geografică, această aşezare a fost printre primele cucerite de către Ochos, şi de aici ajunge în Etiopia. În această ţară, faraonul travestit îmbracă haine albe de in, după moda profeţilor egipteni, şi, prin cunoştinţele sale de ”astronomie”, descoperă faptul că e mai bine să părăsească Etiopia şi să se stabilească în Macedonia, ”una dintre cele şapte provincii ale Greciei”[25].

În absenţa sa, în Egipt, supuşii săi consultă idolul ”Seraphin, que avién por el mayor que era entonçes en toda Egypto”[26], care le revelează faptul că faraonul lor a fugit din ţară, dar că, după o vreme, se va întoarce şi o va recuceri, însă nu sub înfăţişarea unui om în vârstă, ci a unui tânăr în putere. Neînţelegând mesajul divinităţii[27], egiptenii i-au ridicat lui Nectanebos o statuie din piatră neagră, la picioarele căreia au gravat răspunsul zeului Seraphin[28].

Pe când regele Filip era plecat la război, Nectanebos, urmând se pare un plan[29], merge la palatul regal, unde o vede pe regina Olimpias şi se îndrăgosteşte de frumuseţea ei. Premeditarea vizitei la palat intră, desigur, într-o oarecare contradicţie cu spontaneitatea afecţiunii pe care fostul faraon o încearcă faţă de regina macedoneană, însă verva poveştii nu se împiedică de astfel de detalii.

Nectanebos o abordează pe Olimpias cu cuvintele : ”Dios te salve, reyna de los macedonios”[30], cronica alfonsină având grijă să ne informeze că fostul faraon a evitat apelativul obişnuit de ”señora” (stăpână), pe care eticheta curţii o cerea din partea supuşilor. Cum Alfonso el Sabio urma să ne înfăţişeze pe magul exilat drept tatăl natural al lui Alexandru, intenţia sa este aceea de a evidenţia faptul că Nectanebos nu-şi pierduse orgoliul de rege. Regina, fără să se deranjeze din pricina licenţei, pe care şi-a permis-o faţă de ea Nectanebos, se interesează asupra cunoştinţelor magice pe care înţeleptul egiptean le posedă.

---

[22] *Visul lui Nectanebos* oferă o explicaţie romanţată privind supărarea zeilor Egiptului pe faraon. Vezi *supra* n. 16.

[23] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit.*, II.18-19.

[24] Diodor din Sicilia, XVI.51.1. ne relatează episodul fugii lui Nectanebos, în aproape aceiaşi termeni precum *Ps.-Kallisthenes* şi, după el, *General Estoria*.

[25] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit.*, II.27.

[26] *Ibidem*, III.6-7.

[27] Profeţia va fi înţeleasă în cadrul lui Ps.Kallisthenes, în momentul în care Alexandru, în fruntea oştirii sale, eliberează Egiptul de perşi (I.34).

[28] *Oracolul Mielului*, scriere profetică demotică, compusă probabil în epoca achaemenidă, îi identifică pe duşmani cu perşii şi anunţă venirea unui rege eliberator. Cf. K. T. Zauzich, ‘Das Schreiber der Weissagung des Lammes’, *Enchoria* 6 (1976), 127-128. *Cronica Demotică* (începutul epocii hellenistice) îl aminteşte pe Nectanebos, îi numeşte pe greci ”câini” şi deranjează identificarea ”salvatorului” din *Oracolul Mielului* cu Alexandru, anunţând că el va fi egiptean şi că venirea sa este încă în viitor. Cf. J. H. Johnson, ‘The Demotic Chronicle as a Historical Source’, *Enchoria* 4 (1974), 1-17.

[29] ”Neptanabo sabiendo todo esto e veyendo tiempo...” (IV.5-6). Formularea indică un plan prestabilit, prin care faraonul mag urmărea să profite de absenţa regelui.

[30] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit.*, IV.12-13.

Magul îi câștigă încrederea, lăudându-și cunoștințele și cerându-i o întrevedere privată, în care să-i dezvăluie ”frumoasele răspunsuri” pe care el le-a auzit din partea zeilor.

Rămas singur cu regina, Nectanebos scoase din sân un întreg instrumentar astrologic. O placă de fildeș, amestecată cu aur și argint, care cuprindea, în structura ei, trei cercuri concentrice, cercul exterior conținea cele douăsprezece ”inteligențe”, cel de la mijloc, cele douăsprezece genuri animale, iar cel interior, soarele și luna. O cutie, de asemenea, de fildeș, din care vrăjitorul a scos șapte stele strălucitoare, care ascundeau orele zilei și ale nașterii oamenilor, și șapte pietre tăiate, care aparțineau celor șapte stele și care aveau menirea de a-i proteja pe oameni. Pentru a-i proba autenticitatea cunoștințelor de astrolog, Olimpias îi cere să-i ghicească anul, ziua și ora nașterii regelui, iar Nectanebos trece examenul, folosindu-se de ”el arte mathemática, que es el saber del adevinar”[31]. Câștigându-i astfel încrederea, fostul faraon îi profetizează reginei faptul că un zeu puternic se va apropia de ea și o va ajuta, iar ceea ce zeul îi va face, va fi bine protejat, în sensul vă va avea un mare viitor (”de guisa que el to fecho será bien parado”[32]).

Cronica alfonsină introduce ”profeția” lui Nectanebos pe fondul dezvăluirii temerilor matrimoniale, cultivate de Olimpias. Fără să fie menționată în mod explicit, lipsa unei progenituri, de preferință de sex masculin, punea sub semnul întrebării mariajul regal. În acest context, Nectanebos iese în întâmpinarea nevoilor reginei, anunțându-i o concepere divină, care se va produce chiar în acea noapte, în vis. Întrebat fiind asupra identității zeului amorez, Nectanebos îi indică un personaj de vârstă mijlocie, cu coarne de viței în frunte și cu barba rasă, fără a-i pomeni numele. Semnalmentele, care trimit la zeitatea egipteană Ammon, sunt în același timp, în mod abil, făcute compatibile și cu vârsta și înfățișarea de profet egiptean ale lui Nectanebos însuși. Începând din acest moment, povestea adulterină[33] navighează în registrul imprecis al unei escrocherii amoroase, dublate de o teofanie.

Motivul incantațiilor, bazate pe sucul stors din plante speciale, pe care magul le culege de pe câmp, apare în două pasaje. În VI.6-11, incantația are ca rezultat visul anunțat Olimpias-ei, în vreme ce în VI.47-54, ea conduce tot la un vis, de această dată al lui Filip, efectul incantației producându-se cu ajutorul unei păsări de mare, care a fost mai întâi unsă cu sucul de plante, după care a fost trimisă în zbor spre locul în care se găsea regele aflat în campanie.

Dacă visul Olimpias-ei nu ne lămurește în privința unui contact fizic real, cererea formulată ulterior de către Nectanebos, în care o roagă pe regină să-i ofere găzduire în interiorul palatului, promițându-i că dacă va face astfel, ”te mostraré yo en verdad aquel dios que tú viste en sueños, que ál es el sueño e ál la verdad, ca aquel dios que yo digo e tu soñeste en figura de dragón verná a ti de comiençó, e después tornar-se en figura de omne como yo só”[34], ne induce ideea că visul a fost doar o iluzie onirică. Cererea magicianului de a fi găzduit în palat și precizarea că, după epifania ofidiomorfică, zeul îi va împrumuta înfățișarea, tranșează tensiunea impostură-teofanie în favoarea celei dintâi. Regina însă intră în jocul egipteanului, replicându-i, cu o naivitate simulată : ”Maestro, bien dixieste; e manda guisar en

[31] *Ibidem*, V.18-19.
[32] *Ibidem*, V.35.
[33] P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford 1972, I, 49 avansează ipoteza unei refulări a orgoliului național egiptean, în condițiile în care cuceritorii greco-macedoneni se opuneau căsătoriilor mixte. C. Jouanno, *op. cit.*, 61, comentează acest aspect drept ”la soumission sexuelle de la Macédonienne à l’Égyptien”.
[34] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit.*, VI.18-21.

el palacio un lecho pora ti, e si tú yaziendo allí esto pudieres provar por verdad, avré a ti como por padre del niño"[35].

În acea noapte, prin arta magiei sale, Nectanebos a pătruns în iatacul reginei sub chipul unui șarpe șuierând. Cronica alfonsină folosește în acest pasaj verbe reflexive, căutând, cu umor, să îndepărteze orice dubiu în privința identității amorezului. Nectanebos/Neptanabo "levantósse", "trasfiguró-se", "tornósse", "metiósse"… După consumarea adulterului, "levantándo-se", același "el", care nu poate fi altul decât Nectanebos însuși, îi atinge cu degetul pântecele reginei, în zona ombilicului, și-i profetizează că din acea uniune trupească se va naște un viteaz care-și va învinge toți dușmanii.

General Estoria își permite, la acest moment, o notă, plină de un umor sprințar, la adresa reginei – "Olimpias enartada yaziendo omne con ella, cuedando ella que era dios"[36].

Pentru a-i înșela suspiciunile lui Filip, cei doi amorezi se înțeleg să recurgă din nou la arta magică a lui Nectanebos, acesta trimițând la Filip o pasăre de mare, unsă cu sucul ierburilor descântate. Regele macedonean are astfel un vis, în care i se arată cum zeul Amon se culcă cu soția sa și o lasă însărcinată. Cronica alfonsină adaugă, cu același umor jucăuș,"la empreñava e que lo veyé éll visible mientre" (VI.58-59). În final, zeul Amon, după ce "acabava lo fecho con ella", îi închide și îi pecetluiește pântecele reginei cu un inel de aur, pe care erau încrustate o piatră, cu un cap de leu, cu carul soarelui și cu o spadă, și-i spune : "Mugier, agora concebiste tu deffendedor e de su padre Philippo" (VI.65-66).

Pus în fața unei situații deloc comode pentru un soț, Filip oscilează între revoltă și acceptare. Deși visul vorbea de la sine, regele consultă un ghicitor care îl asigură că soția lui a rămas însărcinată, însă nu prin intervenția unui om, ci a unui zeu. Fiul, care se va naște, a prezis ghicitorul, va cuceri "oamenii și regatele". Campania militară, în care era angajat regele Macedoniei, s-a finalizat cu o bătălie, în care acesta vede mergând înaintea sa pe dragonul din vis. Arătarea fioroasă l-a condus la victorie, omorându-i adversarii.

La întoarcerea acasă, în momentul în care își revede soția, Filip îi adresează următorul discurs ambiguu, dominat de aceeași stare de spirit șovăielnică : "¿Olimpias, a quién te dist? Pequest, pero non pequest, ca te forçó dios e tú non pudieste más. E todo aquello que en ti es fecho yo lo vi en sueños". Deși o disculpă formal, Filip nu este convins de faptul că nu este victima unei înșelătorii.

Pentru a înfrânge rezistența soțului, Nectanebos pune în scenă o epifanie impresionantă, cu ajutorul căreia speră să tranșeze definitiv problema. În sala de ospețe a palatului, pe când cuplul regal se afla în mijlocul "maimarilor" Macedoniei, Nectanebos și-a făcut intrarea, sub înfățișarea unui dragon înfiorător. Manopera magică a dat excelente rezultate. În vreme ce Filip și invitații săi au intrat în panică, dragonul s-a apropiat de Olimpias, și-a pus capul în poala ei și, culmea îndrăznelii!, a început s-o sărute în fața întregii asistențe. Depășit de situație, regele a declarat speriat că acela era dragonul care-l ajutase în bătălie.

Filip a fost într-atât de impresionat de lucrurile stranii care se întâmplau în casa lui, încât, într-o zi, pe când se găsea singur în palatul său, a văzut o pasăre neasemuit de frumoasă, care i-a lăsat în brațe un ou. Tulburat, regele a scăpat oul din mână, acesta s-a spart și din el a

[35] *Ibidem*, VI.22-24.

[36] *Ibidem*, VI.40. Așa după cum vom vedea, această remarcă ironică, adresată naivității femeii, va fi contrazisă atunci când, după asasinarea lui Nectanebos, regina va recunoaște în el pe tatăl copilului său.

ieșit un pui de șarpe. Șerpișorul a ocolit oul spart și, pe când încerca să reintre în el, a murit. Înțeleptul chemat să tălmăcească întâmplarea l-a asigurat pe rege că i se va naște un fiu, care va cuceri întreaga lume, însă că va muri fiind încă tânăr, înainte de a mai apuca să-și revadă țara natală.

Pe când simțea că se apropie momentul nașterii, Olimpias a trimis să-l cheme pe Nectanebos. Acesta, consultând astrele, a rugat-o să mai reziste puțin, căci ora astrală nu era favorabilă. Curios este faptul că, atunci când sosi momentul optim, în care astrele promiteau un destin excepțional[37], pe Olimpias au părăsit-o ca prin farmec toate durerile, având parte de o parturiție ușoară. Natura a intrat în rezonanță cu nașterea marelui cuceritor, noaptea a acoperit o mare parte din zi, pământul s-a cutremurat, fulgerele au brăzdat cerul, iar din văzduh au început să cadă cu un zgomot asurzitor pietre uriașe[38].

În același ton descrie și *El Libro* nașterea eroului : ”Grandes señales hubo cuando el niño nació:/el aire fue turbado, el sol se obscureció,/el mar se puso airado, y la tierra tembló;/casi por poco el mundo allí no pereció”. Poetul reușește o figură de stil de mare efect, arătând că semnele au fost atât de mari în natură, că nu a lipsit mult ca lumea întreagă să piară în acea ocazie. Și în relatarea poetului anonim, cad pietre gigantice din ceruri, două acvile imperiale s-au luptat o zi întreagă, în Egipt a vorbit un mielușel recent născut, iar o găină a născut un șarpe. Un alt element propriu poemului anonim, introdus ca semn special al venirii pe lume a marelui om, îl reprezintă nașterea concomitentă a mai mult de o sută de fii de nobili conți, despre care ni se explică faptul că ”fueron para servirle todos de gran talento”[39]. Providența s-a îngrijit astfel ca marele cuceritor să dispună de un stat major calificat, care să-l asiste în campaniile sale.

Atmosfera din cele două *Alexăndrii*, în acest moment important al poveștii, se află într-un abrupt contrast. Dacă în *General Storia*, ea este sumbră, marcată de îndoiala și de rezervele regelui de a-și accepta fiul, în *El Libro*, Filip și Olimpias ”a todo esto atendían con rostros sonrientes”[40]. Tremurând de frică, Filip din cronica alfonsină îi mărturisește soției sale că avusese de gând să nu crească pe lângă sine un fiu, despre care știa bine că nu este al lui, dar că, în fața impresionantei desfășurări de forțe ale naturii, a hotărât să accepte pruncul[41] și să-i pună numele Alexandru.

Contrastul dintre cele două versiuni spaniole ale *Alexăndriei* se prelungește și în descrierea pruncului Alexandru. În cronica alfonsină, produs al unei înșelăciuni vrăjitorești, Alexandru nu seamănă fizic cu niciunul din părinții săi, ”mas él se avié su figura apartada e fecha d’otra guisa”. Părul său amintește de coama unui leu, iar ochii, mari, au culori diferite,

[37] *Alexandre de Paris* consideră că intervenția lui Nectanebos a fost mai degrabă malefică, moartea prematură a eroului fiindu-i imputabilă. C. Gaullier-Bougassas, ‘Nectanabus et la singularité d’Alexandre dans les *Romans d’Alexandre* français’, în L. Harf-Lancner et alia (eds.), *op. cit*., 308. *General Estoria*, însă, nu împărtășește această opinie.

[38] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit.,* VII.66-72. Toate relatările antice, privind nașterea lui Alexandru, descriu evenimente neobișnuite, care ar fi marcat unicitatea momentului istoric și importanța deosebită a personajului.

[39] *El Libro de Alexandre*, 8-11.3.

[40] *Ibidem*, 13.3-4.

[41] T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit*., VII.75-83. Este interesantă mențiunea pe care Filip o face în acest pasaj, pomenind de un fiu pe care l-a avut de la o altă soție care i-a murit. O reflectare, este probabil, a figurii istorice a lui Arrhidaios.

unul negru şi celălalt verde[42]. Dinţii îi erau ascuţiţi, iar mersul se asemăna cu acela al unui leu înfuriat. În replică, *El Libro* ne prezintă un prunc care ”comenzó a demonstrar que era de muy gran prez”, prin aceea că refuza să sugă de la sânul unei femei, dacă ea nu era de neam nobil[43]. Prin vigoarea corpului şi prin pasiunea precoce pentru arme, poemul îl asemuieşte cu Hercules[44]. Sub acest aspect, ca şi sub cel al instrucţiei şcolare, ambele scrieri cad de acord în privinţa performanţelor neobişnuite ale tânărului[45].

El Libro de Alexandre, urmând tradiţia franceză[46], renunţă cu totul la povestea adulterului regal şi la diligenţele vrăjitoreşti implicate în naşterea eroului. Pentru poetul anonim, ascendenţa faraonică este lipsită de importanţă[47], cu atât mai mult cu cât ea trebuia plătită prin transformarea eroului într-un bastard. Poemul preferă să descrie o familie normală, chiar dacă fiul este un om cu însuşiri neobişnuite, recunoscute, de altfel, de către natură, la naşterea sa.

Figura lui Nectanebos apare, totuşi, în *El Libro*, într-un scurt pasaj, 19.2-20.4., în care poetul anonim îşi propune să recupereze această referinţă antică, oferindu-i însă un rol diferit. Poemul integrează pasajul, în fluidul versificaţiei sale, legând elogierea intelectului precoce al copilului de faima ”înţeleptului” Nectanebos. Faraonul apare, aşadar, în *Alexăndria* anonimă, drept un cărturar, un maestru de şcoală, un ins de rang social inferior. Asocierea intelectuală dintre cei doi a dat naştere unui zvon, care vorbea despre faptul că Alexandru ar fi fiul lui Nectanebos, un zvon pe care micul şi impetuosul prinţ nu-l putea suferi. Apărându-şi ascendenţa regală, Alexandru l-a ucis pe nefericitul înţelept, aruncându-l dintr-un turn. Încheierea pasajului (20.4) este problematică – ”Hijo – le dijo el padre -, Dios te deje vivir”. Însă cine este personajul care vorbeşte aici? Filip, care roagă divinitatea să nu-i condamne copilul, sau muribundul, care-i oferă paricidului iertarea sa? Sensul general al textului ne determină să adoptăm prima dintre variante. Filip este pomenit ca tată al copilului de mai multe ori în debutul poveştii şi permanent apoi. Nectanebos nu apare decât în mod fulgurant, calitatea sa de părinte întemeindu-se doar pe un zvon. De altfel, strofa 27 pune o concluzie, în chiar gura eroului. Acesta, confundându-l pe Achilles cu Hercules, afirmă că el se aseamănă cu cel care a ucis în leagăn şerpii, veniţi să-l mănânce. De aici, concluzia – ”así de Nectanabo hijo no podré ser”.

---

[42] Un vechi motiv demonic, preluat şi de M. Bulgakov, în descrierea demonului principal din romanul său, *Maestrul şi Margareta*.

[43] *El Libro de Alexandre*, 7.2-4. Ideea nu este plasată la întâmplare de către cultul şi talentatul poet anonim, ea slujind de argument în refutarea paternităţii lui Nectanebos, un cărturar, ce-i drept, însă de condiţie socială inferioară unui rege. *El Libro* nu suflă o vorbă despre calitatea de fost suveran al Egiptului a ”cărturarului” Nectanebos.

[44] *Ibidem*, 15.4.

[45] *Ibidem*, 14-15 (pentru vigoarea fizică şi pentru pasiunea pentru arme), 16-19.1. (instrucţia şcolară, care se spune că se referea la cele şapte ”arte” medievale); T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *op. cit.*, VII.94-99.

[46] În privinţa motivului nativităţii, *El Libro* se desparte de sursa sa predilectă, *Alexandreis* a lui Gautier de Chatillon. Aceasta din urmă suprimă cu totul acest motiv, povestea debutând aici cu un Alexandru, căruia aproape că începe să-i crească barba (*Alexandreis*, I.28-30). *El Libro* se apropie, în ceea ce priveşte această parte a legendei alexandrine, de concepţia poemului decasilabic.

[47] Mai mult decât atât, pentru autorii medievali din epoca cruciadelor, o ascendenţă macedoneană, europeană, pentru marele erou, era de preferat uneia egiptene. C. Gaullier-Bougassas, *op. cit.*, 305. Alberic îl suprimă cu totul pe Nectanebos din lucrarea sa, considerându-l o calomniere a eroului. *Alexandre Décasyllabique* face din fostul faraon un simplu preceptor al lui Alexandru, îi menţionează cunoştinţele în domeniul ştiinţelor oculte şi foloseşte episodul asasinării sale de către Alexandru ca o dovadă a lipsei oricărei legături de sânge.

Pasajul paralel din *General Estoria* face din Nectanebos maestrul de astrologie al tânărului Alexandru. Filip continuă în aceeași atitudine șovăielnică în privința copilului. Pe de o parte, se bucură de succesele cavalerești ale tânărului – care este campionul turnirurilor, în care se înfruntă cu tineri mult mai mari decât el -, însă, așa după cum îi declară soției, este profund întristat de faptul că fiul său nu-i seamănă deloc la chip. Consultându-și amorezul magician, Olimpias află de la acesta că soțul său s-a întors împotriva ei, în inima lui.

În acest moment al poveștii, are loc asasinarea maestrului astrolog de către Alexandru. Dacă în *El Libro*, motivația asasinului a fost aceea de a-și spăla numele de zvonul care-l asocia cu un om de condiție inferioară, *General Estoria* rămâne la nota de farsă sângeroasă, pe care tânărul discipol i-o joacă maestrului său, pe care o transmitea textul antic al lui Ps.-Kallisthenes. Întrebându-l pe astrolog dacă știința lui răzbește până acolo încât să cunoască și împrejurările morții proprii, Alexandru află cu surprindere că Nectanebos știe până și acest amănunt. Alexandru din cronica alfonsină se manifestă în cunoaștere cu aceeași ferocitate, cu care se poartă în înfruntările armate. *General Estoria* ne spune că, la școală, prințul își înfruntă colegii în ceea ce privește instrucția și-i învinge pe toți prin puterea sa intelectuală. Verbul utilizat este acela de ”lidiar” (VII.97), care are un sens militar.

Întorcându-ne la ora de astrologie, învățăcelul s-a simțit provocat de atotputernicia științei maestrului său, pe care s-a hotărât s-o amendeze. Cum Nectanebos își descrisese moartea ca fiind opera fiului său, Alexandru, voind să-i arate că se poate înșela până și un astrolog atât de sigur de cunoștințele sale, l-a împins într-o prăpastie. Ca explicație pentru gestul său criminal, Alexandru îl întreabă ironic pe muribund de ce a aspirat la tainele stelelor, când îi puteau fi de ajuns cunoștințele ”terrenales”. Însă Nectanebos își ia revanșa, arătându-i că el într-adevăr știa tainele stelelor și că ceea ce spusese în privința propriei morți tocmai se adeverea. Mișcat de un simțământ de pietate, Alexandru ridică pe umăr cadavrul tatălui său și îl transportă la palat. Aici, Olimpias îi confirmă adevărul spuselor lui Nectanebos – în acest pasaj, vălul ambiguității privind o posibilă inocență a reginei este ridicat -, iar eroul își dezaprobă mama, în cuvinte aspre : ”como la tu locura lo fizo, assí es fecho” (VIII.57-58).

În concluzie, cele două mari *Alexăndrii* spaniole din secolul al XIII-lea prezintă importante deosebiri în ceea ce privește motivul nativității lui Alexandru cel Mare. *General Estoria* este mai fidelă originalului antic, al lui Ps.-Kallisthenes, reproducând, în integralitatea sa, povestea lui Nectanebos. Însă, spre deosebire de romanul antic, unde teofania are contur și greutate, Alfonso el Sabio preferă să raționalizeze legenda. În acest fel, fără a contesta valoarea științelor oculte, pe care el însuși le prețuia, monarhul castilian face din Nectanebos un simplu șarlatan amoros. Pe de altă parte însă, descriind cu umor detaliile adulterului, cronica alfonsină nu lasă nici o umbră de îndoială în privința complicității reginei. Cu un umor gros, care se apropie de sarcasm, atât de propriu spiritului medieval, *General Estoria* îl pune pe regele păcălit să asiste, în vis sau aievea, la detaliile insuportabile, pentru el, în care se consumă adulterul soției sale.

Prin contrast, *El Libro de Alexandre*, fără a renunța cu totul la Nectanebos, preferă să se apropie de tradiția literară franceză. Ni-l înfățișează redus la condiția unui simplu cărturar, despre care se zvonește doar că ar fi tatăl lui Alexandru. Procesul de raționalizare este vizibil și în această scriere, în intenția transparentă a autorului de a refuta zvonul. Astfel, pruncul Alexandru refuză să bea lapte de la femei care nu sunt de condiție nobilă, iar, mai târziu, atunci când ajunge la vârsta adolescenței, este foarte iritat de zvonul menționat. Iritarea sa

merge până la asasinat, iar crima este folosită în economia demonstrației pentru a proba absența unei legături de sânge dintre cei doi. Mai mult decât atât, Alexandru invocă valoarea sa personală, care amintește de isprăvile legendare ale lui Hercules, pentru a respinge categoric ideea înrudirii cu Nectanebos[48].

General Estoria, deși face din Alexandru un fiu bastard, îi salvează oarecum reputația prin aceea că Nectanebos este el însuși un rege și, pe deasupra, un mare magician. Atmosfera sumbră, aproape demonică, pe care lumea medievală o asocia cu practica vrăjitoriei, este reprodusă cu multă acuratețe în cronica alfonsină. Nesiguranța permanentă din cadrul cuplului regal, înfățișarea feroce a copilului și destinul său măreț, însă tragic, paricidul sunt, toate, elemente care conferă poveștii nota întunecată intenționată de autorii alfonsini[49].

Bibliografie selectivă

E. Catena, *Libro de Alejandro*, Madrid 1985.

T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte (eds.), *Alfonso X el Sabio. La Historia novelada de Alejandro Magno*, Madrid 1982.

S. G. Armistead et alia (eds.), *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*.

M. González Jiménez, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona 2004.

C. Álvar, J. M. Lucía Megías (eds.), *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española*, Madrid 2002.

G. Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956.

R. Stoneman (ed.), *The Greek Alexander Romance*, London 1991.

Idem, *Alexander the Great. A Life in Legend*, New Haven and London 2008.

C. Jouanno, *Roman d'Alexandre. Domain grec*, Paris 2002.

L. Harf-Lancner et alia (eds.), *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, Paris 1999.

[48] În toată această demonstrație amplă, poetul anonim se adresează prejudecăților contemporanilor săi. Pentru aceștia, condiția nobilă era o premisă *sine qua non* pentru *res gestae*. Vezi M. Lida del Malkiel, *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, Madrid 1952.

[49] Mihai Enache este doctorand POSDRU.

POPOARELE ''NECURATE'' GOG ȘI MAGOG ÎN VERSIUNILE RUSEȘTI ALE ROMANULUI LUI ALEXANDRU[*]

Drd. Alexandru COSTANDACHI
Universitatea „Dunărea de Jos", Galați

Popoarele''Necurate'' au o istorie interesantă, cu originea în vechea cultură evreiască, trecând prin Vechiul Testament spre spiritualitatea creştină şi cea arabă. Cu textul revăzut al lui Pseudo-Calistene, ele intră în încurcata poveste medievală a lui Alexandru cel Mare. După acest text se realizează Romanul *sârbesc* al lui Alexandru*, a cărui traducere a dus la naşterea romanului rusesc în sec. Al XIV-lea.*

Acest motiv literar ridică probleme interesante de geografie mitologică, legate de percepţiile antice ale triburilor nomade care au trăit la nord de Munţii Caucaz şi de legendele slave.

Cuvinte-cheie: *spiritualitate creştină, motiv, geografie mitologică*

Varietatea tematică, prezentată de *Romanul lui Alexandru*, a constituit un factor esențial pentru calificarea legendei alexandrine drept una din cele mai îndrăgite și citite opere ale Evului Mediu. Dacă unii erau atrași de diferitele scene de luptă, care aduceau în atenție eroul neînfricat, iar alții vedeau în roman o sursă importantă pentru lărgirea orizontului lor cultural, trebuie spus că preocupările legate de predicțiile biblice în privința sfârșitului lumii stârneau viul interes al celor cu frică de Dumnezeu, temă de care *Romanul lui Alexandru* nu era deloc străin. Astfel, printre măreţele fapte săvârșite de tânărul rege în roman, se numără și episodul închiderii de către Alexandru, în spatele munților, a popoarelor apocaliptice Gog și Magog[1].

Avându-și originea în tradiția iudaică, acolo unde sunt menționați pentru prima dată în predicțiile lui Iezechiel, Gog și Magog apar în mitologia și folclorul ruse legați de numele lui Alexandru cel Mare. Devine, astfel, foarte interesant să vedem modul în care poporul rus s-a raportat la aceste legende, conotațiile pe care acestea le imprimă imaginii regelui macedonean în acest spațiu cultural, dar și modul în care sunt rezolvate problemele de geografie mitologică care derivă din roman.

[*] *The work of Alexandru Costandachi was supported by Project SOP HRD-SIMBAD 6853, 1.5/S/15-01.10.2008.*

[1] A.R. Anderson, *Alexander and the Caspian Gates* în *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Nr. 59, 1928, 130-163; Idem, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the inclosed nations*, Cambridge, Massachusetts, 1932; R. Beile, *Zwischenruf aus Patmos. Der zeitgeschichtliche Rahmen der Johannes-Apokalypse und seine Folgen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg*, 2002; B. Sverre, *Gog and Magog. Ezekiel 38-39 as Pre-text for Revelation 19,17-21 and 20,7-10*, Tübingen, 2001; W. Bousset, *Beiträge zur Geschichte der Eschatologie: Gog und Magog* în *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Nr. 20, 1900, 113-131; H.J. Nissen, *Geschichte Altvorderasiens*, München, 1999; V. Scherb, *Assimilating Giants: The Appropriation of Gog and Magog in Medieval and Early Modern England* în *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Nr. 32, 2002, 59-84; G.J. Reinink, *Heraclius, the New Alexander. Apocalyptic Prophecies during the Reign of Heraclius* în G.J. Reinink, B.H. Stolte, *The Reign of Heraclius (610-641): Crisis and Confrontation*, Groningen, 2002, 81-94.

Trebuie să spunem de la bun început că episodul despre închiderea de către Alexandru a popoarelor Gog și Magog apare în ambele redacții ale romanului cunoscute în spațiul cultural rus, respectiv în romanul bulgăresc sau în așa-numita *Alexandrie cronografică* și în *Alexandria sârbească*. Momentul nu este menționat, așa cum era de așteptat, în spiritul fiecărui roman în parte. Astfel, prima versiune, din cele patru existente, ale romanului bulgăresc nu conține episodul la care ne referim. Acesta apare, însă, în cea de-a doua versiune, în capitolul 29 al cărții a treia, unde citim despre închiderea popoarelor necurate cu ajutorul lui Dumnezeu[2]. Contrar redacției căreia îi aparține romanul bulgăresc, în cadrul acestui pasaj întâlnim imixtiunea divinității. Putem constata, prin urmare, împrumutul acestui episod din cadrul *Otkrovenija Mefodija Patarskogo*, așa cum demonstrează Vasili Istrin, împotriva lui Aleksandr Pypin, care susține, în teza sa de disertație[3], că redactorul *Letopisi po Ipatevkomu spisku* nu avea cunoștință de romanul bulgăresc sau, pur și simplu a preferat să facă această interpolare din cadrul lucrării lui Pseudo-Methodius. Argumentația lui Vasili Istrin se bazează pe apariția mai timpurie a cronicii în discuție și pe faptul că aici întâlnim episodul închiderii popoarelor necurate înainte de apariția lui în *Alexandria bulgărească*[4].

Romanul sârbesc, în traducerea sa rusească, conținea de la bun început acest episod, fapt care corespunde tiparului recenziei din care face parte. Momentul este relatat întocmai ca în Alexandria bulgărească, doar că aici, alături de Gog și Magog apar și alte popoare, pe care Alexandru le-a închis pentru idolatrie: ninagosei şi aghiesi, zanihi, navanrisi, feţi şi anevi, afarzani, klemiazi, zanetirii şi teianii, marţianii şi hamonii, agrimatri, anufagheii cu cap de câine şi fardeii, ananeni şi salatrii[5].

Există mai multe tradiții, pe lângă cea legată de Alexandru cel mare, care aduc în atenție miturile legate de Gog și Magog. Astfel, cele mai vechi legende legate de acest subiect sunt cele iudaice și se referă la luptele dintre giganți, care apar sub aceste nume. Într-una din cele mai vechi povestiri ebraice transmise de Iezechiel, acesta avertizează poporul evreu în privința aducerii, de către Iehova, asupra țării lor pe regele Gog din țara Magog, care, venind cu armata sa puternică dinspre miazănoapte , va distruge țara lui Israel, iar după ce își va împlini misiunea va fi distrus, la rându-i, de mânia cerului.

Prorocul Ieremia menționează și el acest popor, pe care îl numește „praedo gentium" (prădătorul ginților) și care va veni dinspre miazănoapte, de la capătul pământului, și cu armata sa puternică va distruge, fără milă, cetatea Israelului, transformându-i pe evrei în sclavi.

[2] „Олександръ, царь Македонскій, възыде на восточныя страны до моря, нарѣцаемое Солнце мѣсто, и видѣ человка нечистыя отъ имену Афетова; ихъже нечистоту видѣв: ядаху скверну всяку, комары, мухы, коткы, змѣя, мертвеца не погребати, но ядяху и женскиѣ изъврагы и скоты вся нечистыя. То видѣвъ Олександр убояся, еда, како умножаться, осквернять землю, загна их на полунощныя страны у горы высокыя и Богу повелѣвшю, соступишася о них горы 12 локътю; и створиша врата мѣдная и помазаша суньклитомъ и аще хотят взяти и не восмогутъ, ни огнемъ можеть ижьжещи" – *Letopis' po Ipatevkomu spisku*, Sankt-Petersburg, 1871, 164 apud V.M. Istrin, *Aleksandrija russkih hronografov*, Moscova, 1893, 93.

[3] Vezi A.N. Pypin, *Očerk literaturnoj istorii starinnyh povestej i skazok russkih*, Sankt-Petersburg, 1857, 96.

[4] V.M. Istrin, *op. cit.*, 94.

[5] *Aleksandrija. Roman ob Aleksandre Makedonskom po russkoj rukopisi XV veka* (Ed. Ja.S. Lur'e, O.V. Tvorogov), Moskova-Leningrad, 1965, 120.

În perioada clasică a tradiției iudaice se fac, de asemenea, referințe la Gog și Magog. Astfel, Josephus Flavius identifică pe Magog cu sciții[6], nume de referință în Antichitate pentru popoarele din nordul Mării Negre.

În termenii tradiției iudaice rabinice, Gog este menționat ca fiind regele națiunii Magog, descendent din Magog al lui Iafet, fiul lui Noe. Această tradiție cunoaște, însă, mai puține referințe, întrucât nici o națiune din nordul Israelului nu poate fi asociată cu ei[7].

Șase sute de ani mai târziu Gog și Magog sunt amintiți, în cadrul tradiției creștine, de către Ioan Teologul în Apocalipsa. Vorbind despre timpurile de apoi ale omenirii, Ioan menționează că satana va ieși din temniță și va conduce la război popoarele Gog și Magog, răspândite în cele patru colțuri ale lumii, al căror număr este cât nisipul mării[8].

Încă înaintea profeților biblici, *Oracolele Sibiliene* făceau, și ele, referință la Gog și Magog. Acestea par să plaseze aceste popoare în Etiopia[9], termen care a fost aplicat în cultura clasică greacă atât Africii, cât și Asiei.

În tradiția islamică, găsim mențiuni referitoare la Gog și Magog în Coran[10]. Potrivit cărții sfinte a islamului, Gog și Magog sunt fiii lui Adam care vor fi eliberați în momentul întoarcerii oamenilor în orașul care a fost distrus, probabil cu referință la Ierusalim și în care ei au fost interzișii. Potrivit eruditului filolog musulman Javed Ahmed Ghamidi, Gog și Magog sunt descendenții lui Iafet, fiul lui Noe, care a locuit în părțile nordice ale Asiei, însă, mai târziu, triburi ale acestora s-au stabilit în Europa, America și Australia[11].

Scurta trecere în revistă a principalelor tradiții despre popoarele Gog și Magog ne aduce în atenție, în primul rând, caracterul barbar al acestor neamuri. Opoziția dintre lumea civilizată și cea barbară a ieșit s-a manifestat încă din cele mai vechi timpuri. În diferite momentele ale timpului istoric omul civilizat s-a văzut mărșăluind alături de indivizi aflați la un nivel de dezvoltare inferior, din punct de vedere social și cultural. Marile civilizații s-au obișnuit cu comparația, uneori nefirească, între ele și acești vecini barbari, care le apăreau în diferite grade de suspiciune, dispreț și groază. Omul civilizat, cu instituțiile lui urbane, cu modul său de viață agrar și sofisticat din punct de vedere economic și tehnologic, cu arta sa preponderent literară și plastică, s-a conceput ca fiind superior acestor popoare, cu care, de multe ori, a luptat pentru dominarea asupra celor mai bogate părți ale lumii. Cu mult înainte ca grecii să fi inventat termenul de „barbar", pentru a descrie pe sciți și pe alte popoare care erau altfel decât ei, în ceea ce ținea de idealurile culturii grecești, alți oameni civlizați au manifestat sentimente similare față de străinii cu care au intrat în contact. Acesta a fostul

[6] Flavius Josephus, *Antichități Iudaice*, Vol.I, Cartea I, Cap. VI, București, 1999.

[7] Vezi *Mikraot Gedolot* (așa-numita Biblie rabinică în engleză), HaMeor, 400. Anumite explicații în acest sens ne oferă și comentatorii Talmudului Rashi și Radak – R.R. Apple, *David Kimchi's responce to Chritianity in his Psalm commentary*, Australian Association of Jewish Studies Conference, Sydney, 2010.

[8] *Biblia*, Apocalipsa, 20. 7-8.

[9] Vezi *Oracolele Sibiliene*, III, 393-394. Acestea menționează popoarele în cauză, fără să facă alte comentarii: „Woe to thee, land of Gog and Magog, situated in the midst of Aethiopian rivers".

[10] „But there is a ban on a town which We have destroyed: that they (the people of the town) shall not return. Until the Gog and Magog are let through (their barrier), and they spread out from every direction" - Coran, 21, 96-97.

[11] Javed Ahmed Ghamidi, *The Signs and Events of the Day of Judgement* în *Renaisssance*, iulie 2010.

punctul de vedere pe care un vechi autor akkadian a încercat să-l expună atunci când a adus în discuție triburile vecine, caracterizându-le ca necunoscând cerealele și orașul[12].

Barbarii, al căror mod de viață era văzut ca fiind inferior celui din Grecia, în perioada culturii clasice, a fost de cele mai multe ori calomniat de către scriitorii greci[13]. Cei mai mulți comentatori romani, urmând aceeași cale grecească, au apreciat pe barbarii germani, dar și pe alții, ca fiind prea sălbatici lor[14]. O asemenea retorică a existat și în cadrul opiniei medievale despre barbari.

Conotația peiorativă a termenului de „barbar" a fost utilizată, cu precădere, în Antichitatea greco-latină, dar și în Europa Medievală și Bizanț, deși aplicarea exactă a termenului a reflectat circumstanțe istorice diferite. *Furor barbaricus* era evocat în mințile civilizate, termenul aplicându-se deopotrivă cimerienilor, sciților, celților, germanilor, tătarilor sau turcilor. Termenul trezea sentimente de groază, neîncredere și ură pentru o varietate de populații, care erau considerați de criticii lor civilizați ca fiind mai mult sau mai puțin războinici, imprevizibili și cruzi. În Asia, Grecia, Roma, dar și în Europa Medievală, înțelesul termenului de „barbar" era ca un mănunchi care se reuneau mai multe aplicații specifice ale termenului.

Se poate observa că partea civilizată, în raport cu cruzimea barbară a constituit o barieră morală, care despărțea două culturi și părea că justfică „războiul rece" dus între ele pe plan istoric[15]. Atunci când ambiția și aroganța omului civilizat au coincis cu obiective politice, militare sau religioase, asemenea antagonisme au fost mascate de unele acțiuni idealiste de tip civilizator sau misionar. În alte cazuri nu a fost nevoie de nici un efort pentru a le ascunde. Astfel, bariera morală era suficientă pentru a explica agresiunea reciprocă dintre cele două lumi, atunci când scopurile politice sau pasiunea o cereau[16].

Tema amenințării barbare asupra lumii civilizate este exprimată într-o formă mitologizată de către *Romanul lui Alexandru*, tocmai prin menționarea în roman a episodului referitor la închiderea de către Alexandru cel mare în spatele Porților Caspice a teribilelor popoare Gog și Magog[17]. Regele macedonean exclude, prin urmare, aceste popoare din lumea civilizată, construind pereți groși din fier sau alamă, localizați tradițional în zona caucaziană la trecătoarea lui Derbent[18].

Semnificația eshatologică a popoarelor Gog și Magog este o altă caracteristică cu care acestea au intrat în percepția populară. Această însușire le-a fost atribuită încă înainte de

---

[12] S. Piggott, *Ancient Europe from the Beginnings of Agriculture to Classical Antiquity*, Chicago, 1965, 256; S.N. Kramer, *The Sumerians: Their History, Culture and Character*, Chicago, 1963, 63.

[13] O lucrare importantă pe tema viziunii grecești asupra barbarilor este aceea a lui J. Jüthner, *Hellenen und Barbaren aus der Geschichte des Nationalbuwusstseins*, Leipzig, 1923.

[14] Vezi A.N. Sherwin-White, *Racial Prejudice in Imperial Rome*, Cambridge, 1967. Titlul cărții lui Sherwin-White este înșelător, întrucât romanii se refereau, mai mult, la o diferență pe plan cultural, decât rasială, în înțelesul modern al termenului.

[15] Vezi A. Alföldi, *The Moral Barrier on Rhine and Danube* în *Congress of Roman Frontier Studies* (Ed. E. Birley), Durham, 1952, 1-16.

[16] Vezi P. Bagby, *Culture and History: Prolegomene to the Comparative Study of Civilization*, Berkeley, 1959.

[17] Unica monografie pe această temă aparține lui A.R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, Cambridge, Massachusetts, 1932.

[18] Derbent este considerat a fi cel mai vechi oraș din Rusia, identificat cu legendarele Porți ale lui Alexandru. Orașul, cu o vechime de peste cinci mii de ani s-a dezvoltat între doi pereți, întinzându-se dinspre munte spre mare. De-a lungul timpului, diferite națiuni au numit în mod diferit această așezare, însă toate denumirile au în comun termenul de „porți".

asocierea lor cu numele regelui macedonean. Astfel, autorul *Otkrovenija Mefodija Potarskogo* descrie venirea acestor hoarde ca pe un simbol sigur al osândei iminente[19]. Confundarea acestor popoare cu diferiții dușmani ai civilizației devenea, prin urmare, un lucru firesc. Este posibil ca Iezechiel să-i fi avut în vedere pe cimerieni, iar autorul *Otkrovenija Mefodija Potarskogo* pe sciți.

Potrivit lui W. R. Jones, mitul închiderii popoarelor necurate de către Alexandru a fost consolidat, fără îndoială, în relevanța sa istorică, de către invazia hunilor din 395[20]. Legenda a circulat, ulterior, în bazinul mediteranean în versiunile siriană, latină și grecească[21]. Printr-o schimbare ușoară a numelui, Gog și Magog puteau deveni Goți și Magoți, iar legenda să se refere la invazia germană din secolul al V-lea[22]. Autori precum Sfântul Ambrozie, Paulus Orosius, Isidor din Sevilla, Gotfrey din Viterbo sau Ranulph Higdon au făcut, potrivit lui Anderson[23], cu siguranță acest lucru. Tendința generală este, prin urmare a aceea de a identifica aceste popoare cu nomazii stepelor, precum sciții, hunii, alanii, avarii și tătarii sau cu toate acele triburi care încercau ocazional să penetreze linia de apărare a civilizației europene.

Identificarea popoarelor Gog și Magog cu tătarii și turcii a fost popularizată în Europa prin intermediul *Revelațiilor lui Pseudo-Methodius*[24] și *Cosmografiei* lui Aethicus Ister[25], ambele datând din același secol VII. *Gentes inmundas et aspectu orribilis* pare să fie conformă cu descrierea hoardelor tătare descrisă de misionarii europeni, iar autori precum Rudolf din Ems, Peter Comestor, Roger Bacon, Riccoldo da Monte di Croce, Albertus Magnus sau Marco Polo par să aprobe acest cadru[26].

Un cronicar englez din secolul al XIII-lea, Matthew Paris, citează o scrisoare de la Henry Raspe, în care bestialitatea mongolă este descrisă în termeni care amintesc despre Gog

---

[19] Pasaje din Revelațiile lui Pseudo-Methodius întâlnim începând cu primele cronici autohtone rusești, de la sfârșitul secolului al XI-lea până la cronografele din secolul al XVII-lea. Mai multe pe această temă vezi la V.M. Istrin, *Otkrovenie Mefodija Potarskogo i apokrifičeskie videnija Daniila v vizantijskoj i slavjano-russkoj literaturah*, Moscova, 1897; S.H. Cross, *The earliest allusion in Slavic literature to the Revelations of Pseudo-Methodius* în *Speculum*, Nr. 4, 1929, 329-330.

[20] W.R. Jones, *The Image of the Barbarian in Medieval Europe* în *Comparative Studies in Society and History*, Vol.13, Nr.4, Octombrie 1971, 399.

[21] A.R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, Cambridge, Massachusetts, 1932, 20.

[22] W.R. Jones, *op. cit.*, 399.

[23] A.R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, Cambridge, Massachusetts, 1932, 9-11.

[24] Una din acela mai bune ediții ale lucrării lu Pseudo-Methodius a fost publicată de E. Sackur, *Sibyllinische Texte und Forschungen*, Halle, 1898. Potrivit editorului, popularitatea lucrării în Evul Mediu, până spre secolul al XVI-lea, se datorează profețiilor acestea despre o eventuală victoriei a lumii creștine în fața diferitelor rase a barbarilor orientali, care amenințau, din când în când, pacea și civilizația Europei occidentale. Potrivit lui Sackur, *op. cit*., 5 u., opera a fost redactată în Siria sau Egipt în tipul ultimilor ani ai domniei lui Constantin al IV-lea. Cea mai importantă ediție rusească a lucrării rămâne cea a lui V.M. Istrin, *Otkrovenie Mefodija Potarskogo i apokrifičeskie videnija Daniila v vizantijskoj i slavjano-russkoj literaturah*, Moscova, 1897.

[25] Autorul identifică pe turci ca fiind descendenți ai lui Gog și Magog: „Gens ignominiosa et incognita, monstruosa, idolatria, fornicaria in cunctis stupriis et lupanariis truculenta, a quo et nomen accepit, de stirpe Gog et Magog. Comedent enim universa abominabilia et abortiva hominum,i uvenumc arnes iumentorumqueet ursorum,v ultorum,i tem charadriuma c milvorum, bubonum atque visontium, canum et simiarum." - *Aethici Istrici Cosmographia ab Hieronymo ex Graeco Latinum breviarium redacta*, (Ed. H. Wuttke), Leipzig, 1853, 18. O ediție recentă a acestei lucrări aparține lui O. Prinz, *Die Kosmographie des Aethicus* în *Monumenta Germaniae Historica*, München, 1993.

[26] W.R. Jones, *op. cit.*, 400.

și Magog[27]. O transcriere a discursului din 1244 a unui arhiepiscop rus, păstrat în aceeași sursă[28], pare să reflecte influența lui Aethicus Ister, o sursă medievală importantă pentru difuzarea *Romanului lui Alexandru*. Aceste influențe par să aibă, însă, o importanță minoră în evocarea popoarelor necurate pentru poporul rus, în momentul luării în stăpânire, de către hoardelor tătare, a unei mari zone controlate anterior de principatele rusești.

Unul din cele mai interesante aspecte ale problemei care ne interesează este identificarea popoarelor Gog și Magog cu hazarii[29]. Cel care face această asociere este călugărul francez, cunoscut drept Christian of Stavelot. Potrivit lui Christian, Alexandru cel Mare s-a rugat lui Dumnezeu pentru a închide popoarele Gog și Magog în spatele munților, adăugând că aceste popoare au fost redenumite hazari (Gazara)[30]. În opinia călugărului francez existau șapte triburi ale lui Gog și Magog, printre care se numărau și bulgarii[31], deși în eshatologia medievală numărul popoarelor Gog și Magog era cotat la douăzeci și doi[32]. Asocierea hazarilor cu numărul simbolic „7" apare și în literatura bizantină, acolo unde, în descrierea „celor șapte climate", ultimul dintre acestea (al șaptelea) - extremitatea nordică a oicumenei – era populat de către franci[33] și hazari[34]. În secolul al XI-lea, în traducerea slavonă a *Cronicii lui Gheorghe Hamartolos*, termenul de hazari se referă la Sciția[35], termen care și-a găsit ecoul și în *Povest' vremennyh let*[36]. Aceast monument literar prezintă o paralelă apropiată de comentariile lui Christian, din moment ce ambele surse înglobează pe bulgari în cadrul grupului de triburi ale hazarilor.

---

[27] „Sunt enim corpore terribiles, vultu furiosi, oculis iracundi, manibus rapaces, dentibus sanguinolenti, et eorum fauces ad carnem hominum comedendam et humanum sanguinem absorbendum omni tempore sunt paratae." – *Chronica Majora*, VII, 77 apud W.R. Jones, *op. cit*., 400.

[28] *Ibidem*, 400.

[29] Popor turcic seminomad, cu ascendență scită, din Asia Centrală a cărui majoritate s-a convertit la iudaism. Numele 'hazar' pare a fi legat de o formă a unui verb turcic care înseamnă *a umbla* (*gezer* în turca modernă). O lucrare interesantă referitoare la istoria hazarilor este aceea a lui A. Koestler, *The Thirteenth Tribe*, Londra, 1976. Informații utile despre hazari vezi și la M. Artamonov, *Istorija hazar*, Ediția a II-a, Sankt-Petersburg, 2002. Despre istoria hazarilor evrei vezi D.M. Dunlop, *The History of the Jewish Khazars*, Princeton University Press, 1954.

[30] „Sed tamen sciendum quod Dominus omnipotens convenientibus locis montes omnes instituit; et non est necesse transferre a loco ad locum, licet legamus Gregorium Nazianzenum hoc facisse, et de Alexandro rege legimus quod ad conclusionem gentium Gog et Magog, que Gazara nunc uocantur, gentes quondam Hunorum cum non posset eos bello delere, ad Deum conversus petierit, et Deus ad conclusionem eorum montem aduxerit, et quod remansit ipse cum populo suo conclusit, et portas aereas subter ipsum montem posuerit." – *Migne's Patrologia Latina*, Vol. 106, col. 1405 B-C apud L.S. Chekin, *Christian of Stavelot and the Conversion of Gog and Magog. A Study of Ninth-Century Reference to Iudaism Among the Chazars* în *Russia Medievalis*, Tom. IX, Nr.1, 1997, 16.

[31] *Migne's Patrologia Latina*, Vol. 106, col. 1456 A-B apud L.S. Chekin, *op. cit.*, 18.

[32] E. Sackur, *op. cit.*, 33-39; A.R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, Cambridge, Massachusetts, 1932, 54-55.

[33] A. Ducellier, *La notion d'Europe à Byzance dès origines au XIII*^{ème} *siècle: Quelques réflexions* în *Byzantinoslavica*, Nr. 15, 1994, 5-6.

[34] E. Honigmann, *Die sieben Klimata und die πόλεις ἐπίσημοι: Eine Untersuchung zur Geschichte der Geographie und Astrologie im Altertum un Mittelalter*, Heidelberg, 1929, 225, 228.

[35] „...и Асиею и Европею и Скуфиею, рекше Козары...." – V.M. Istrin, *Knighi vremennyja i obraznyja Gheorghija Mniha: Hronika Gheorghija Amartola v drevnem slavjanorusskom perevode*, Tom.1, Petrograd, 1920, 36, 318.

[36] „...Придоша от скуфъ, рекше от козаръ, рекомии болгаре и сѣдоша по Дунаеви..." – *Privolžkii Sojuz Literatov*, Tom.1, Leningrad, 1926, 11.

Înțelesul general al termenului de „hazari” împătrășit de Christian, dar și de sursele slave târzii, implică faptul că hazarii din mențiunile lui Kiril (Constantin)[37] ar fi putut locui oriunde în arealul nord-estic, atribuit, în mod tradițional, popoarelor Gog și Magog. Astefel, trebuie luată în considerație opinia lui Vladimir Lamanski, care, analizând viața lui Kiril, ajunge la concluzia că hazarii menționați de acesta pot fi identificați cu rușii[38]. Autorul rus face distincție între țară și popor, dar își concentrează atenția asupra înțelesului general al termenului de „Hazaria”, susținând că întreg teritoriul Imperiului Hazar putea fi cunoscut sub acest nume, în același fel în care, mai târziu, numele de „Rus’” s-ar fi putut răspândi asupra acestui teritoriu[39].

Christian ne oferă și o mostră a dimensiunii eshatologice a convertirii bulgărești. Botezul canibalilor Gog și Magog ar reprezenta, potrivit călugărului, un ultim succes al creștinătății. Tema creștinării barbarilor a fost utilizată în mod repetat pentru a-i descrie pe barbarii nordici, inclusiv pe normanzi, omologii occidentali ai hazarilor. Între 851-852, pe când Sfântul Anspar pregătea o călătorie misionară spre nord, a avut o viziune a lui Abbot Adalhard, care răspândea profețiile lui Isaia despre sfârșitul lumii (Isaia, 49, 1-7). Aceste profeții s-ar aplica direct zonei Suediei, compusă din mai multe insule unde s-ar afla capătul lumii. Cititorii medievali ai *Vieții lui Ansgar* găseau, cu ușurință, paralele între referințele la insulele și extremitățile nordului din cartea lui Isaia și profețiile lui Iezechiel despre Gog și Magog. Un astfel de cititor al *Vieții lui Ansgar* a fost Adam of Bremen, care în ultimul sfert al secolului al XI-lea a dedus etnonimul local Götar din biblicul Gog[40].

Rolul malefic, destinat popoarelor Gog și Magog în cadrul sfârșitului lumii ca agenți ai lui Antihrist ar putea dovedi un succes parțial al creștinătății, întrucât unul din aceste triburi a adoptat iudaismul. Anderson oferă câteva exemple de identificare a popoarelor Gog și Magog cu cele zece triburi ale Israelului din scrierile occidentale, începând cu secolul al XIII-lea[41]. Trebuie menționat, însă, că această recunoaștere a fost favorizată de către zvonurile răspândite de către hazari și de către vecinii acestora, în legătură cu originile hazarilor[42]. Făcând abstracție de convertirea hazarilor la iudaism, trebuie să spunem că legendele despre „cele zece triburi” și cele legate de Gog și Magog au fost destinate să se întrepătrundă datorită pretinsei lor locații nordice, precum și funcției eshatologice.

În finalul acestui mic studiu trebuie să spunem că popoarele Gog și Magog, așa cum sunt prezentate ele în ambele redacții ale *Romanului lui Alexandru* corespund, în cea mai

---

[37] Vezi G.A. Habugaev, *Pervye stoletija slavjanskoj pismennoj kul’tury: istoki drevnerusskoj knižnosti,* Moskova, 1994.

[38] Vezi V.I. Lamanski, *Slavjanskoe žitie Svjatogo Kirilla kak relighiozno-èpičeskoe proizvedenie i kak istoričeskij istočnik* în *Žurnal Ministerstva Norodnogo Prosveščenija*, Nr. 347, mai-iunie 1903.

[39] *Ibidem*, 358.

[40] Adam von Bremen, *Hamburgische Kirchengeschichte* (Ed. Bernhard Schmeidler), Ediția a III-a, Hanovra, Lepzig, 1917, 32. Cronicarul german era străin de tradiția antică care îi identifica pe Gog și Magog cu goții care au capturat Roma, dar a preferat să aplice tradiția biblică despre Gog și Magog asupra goților din Suedia.

[41] A.R. Anderson, *Alexander’s Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, Cambridge, Massachusetts, 1932, 58-86.

[42] Hazarii înșiși găseau o asociere între ei și „cele zece triburi” ale Israelului în sensul aplanării tensiunilor ideologice privind adoptarea de către aceștia a iudaismului. Vezi C. Zuckerman, *On the Date of the Khazar’s Conversion to Judaism and the Chronology of the Kings of the Rus’ Oleg and Igor: A Study of the Anonymous Khazar Letter from the Genizah of Cairo* în *Revue des études Byzantines*, Nr.53, 1995, 242; L.S. Chekin, *The Role of Jews in Early Russian Civilization in the Light of a New Discovery and New Controverses* în *Russian History*, Nr.17, 1990, 386-389.

mare parte, ipostazelor în care acestea apar în cadrul tradițiilor relevate mai sus. Elementele de geografie mitologică care derivă din roman, dar pe care le scot în evidență și tradițiile care se raportează la legenda închiderii de către Alexandru a popoarelor Gog și Magog, fac trimitere, în general, la zona caucaziană, fapt care poate menține vie opinia identificării acestor popoare cu strămoșii rușilor.

Elementul nou pe care această legendă îl imprimă imaginii lui Alexandru cel Mare în cadrul spațiului cultural rus este cel apotropaic, fapt care servește la consolidarea rolului pe care îl are Alexandru în ipostaza de apărător al creștinismului.

Pe de altă parte, trebuie spus că popoarele Gog și Magog din *Romanul lui Alexandru* întrunesc cele două caracteristici de bază - latura barbară și funcția eshatologică. Din momentul apariției, în secolul al IV-lea, legenda lui Alexandru și a popoarelor închise a servit nu doar pentru a identifica diferiți dușmani istorici, dar a dat speranța unui eventual triumf al civilizației creștine asupra forțelor păgâne. Conținutul eshatologic al legendei a satisfăcut curiozitatea Europei civilizate în privința popoarelor uimitoare și înfricoșătoare, asigurând omul medieval că ele ocupă locul lor în planul creștin al mântuirii.

Bibliografie selectivă:

A.N. Pypin, *Očerk literaturnoj istorii starinnyh povestej i skazok russkih*, Sankt-Petersburg, 1857.

A.R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the inclosed nations*, Cambridge, Massachusetts, 1932.

Aleksandrija. Roman ob Aleksandre Makedonskom po russkoj rukopisi XV veka (Ed. Ja.S. Lur'e, O.V. Tvorogov), Moskova-Leningrad, 1965.

C. Zuckerman, *On the Date of the Khazar's Conversion to Judaism and the Chronology of the Kings of the Rus' Oleg and Igor: A Study of the Anonymous Khazar Letter from the Genizah of Cairo* în *Revue des études Byzantines*, Nr.53, 1995.

D.M. Dunlop, *The History of the Jewish Khazars*, Princeton University Press, 1954.

L.S. Chekin, *Christian of Stavelot and the Conversion of Gog and Magog. A Study of Ninth-Century Reference to Iudaism Among the Chazars* în *Russia Medievalis*, Tom. IX, Nr.1, 1997.

S.H. Cross, *The earliest allusion in Slavic literature to the Revelations of Pseudo-Methodius* în *Speculum*, Nr. 4, 1929.

V.I. Lamanski, *Slavjanskoe žitie Svjatogo Kirilla kak relighiozno-èpičeskoe proizvedenie i kak istoričeskij istočnik* în *Žurnal Ministerstva Norodnogo Prosveščenija*, Nr. 347, mai-iunie 1903.

V.M. Istrin, *Aleksandrija russkih hronografov*, Moscova, 1893.

Idem, *Otkrovenie Mefodija Potarskogo i apokrifičeskie videnija Daniila v vizantiiskoj i slavjano-russkoj literaturah*, Moscova, 1897.

W.R. Jones, *The Image of the Barbarian in Medieval Europe* în *Comparative Studies in Society and History*, Vol.13, Nr.4, Octombrie 1971.

TRĂSĂTURI FONETICE ALE GRAIURILOR DIN VALEA SUPERIOARĂ A RÂULUI PUTNA, JUDETUL VRANCEA

Drd. Tamara Daniela MOCANCA
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

O colectivitate de oameni care aparţine unui anumit teritoriu geografic, deşi cunoaşte o normă convenţională de exprimare, aduce un plus de originalitate expresiei, fiindcă, aşa cum spunea S. Puşcariu, „Nu există subiect vorbitor, oricât de umil ar fi, care să nu adauge la expresia uzuală o notă individuală."[1] Particularităţile graiurilor din Valea Superioară a Putnei au vizat nivelul vorbirii populare şi cel al vorbirii literare neîngrijite, la un moment al evoluţiei limbii, datorită influenţelor tot mai puternice ale limbii literare, lucru sesizat la informatorii de diferite vârste şi grade de instruire. În ciuda acestor interferenţe cu limba literară, s-au păstrat enclave de limbă populară vie şi nealterată, în cea mai mare parte din subdialectul moldovean, cu unele influenţe, puţine ce-i drept, din graiurile transilvane şi cele munteneşti.

Cuvinte-cheie: *limbă, grai, subdialect, fonetică*

„Fonetica este studiul care se ocupă cu cercetarea obiectivă a sunetelor, aşa cum le rosteşte gura, le percepe urechea şi le fixează memoria"[2]

Vorbitorii unei limbi sesizează deosebirile de grai de la o regiune la alta, realizate fie frecvent, fie aleatoriu, într-un număr restrâns, puţin perceptibile. Trăsături distinctive ale limbii pot să apară atât la nivel fonetic, gramatical, cât şi lexical, apărând astfel variantele dialectale.

Exprimarea dialectală se face cu precădere la nivelul limbii vorbite, deoarece, sub influenţa limbii normate literare, scrierea este una care respectă normele limbii îngrijite. În scris, desprinderea de graiul regional este mai uşoară, norma literară influenţând mai ales nivelul lexical. Dacă aspectul fonetic şi cel gramatical cedează mai greu în faţa limbii literare, vocabularul este cel mai supus schimbării. Totodată, trebuie amintit faptul că zona a fost considerată o *„ţară"-Ţara Vrancei*, o arie oarecum închisă, cu reguli proprii, păstrătoare de tradiţii şi obiceiuri, dar şi de fapte de limbă.

1. Accentul.

Un enunţ nu reprezintă o îmbinare de elemente fonetice realizată în multiple moduri. În fiecare spaţiu lingvistic există componente aflate în strânsă legătură cu succesiunea de foneme care generează o anumită muzicalitate limbii respective. Unul dintre aceste elemente este accentul care diferă de la o limbă la alta şi de la o etapă lingvistică la alta.

Accentul reprezintă punerea în valoare a unei silabe în raport cu celelalte silabe din cuvânt, având rolul, uneori, de stabilire a sensului cuvintelor. Această reliefare a unei silabe în raport cu celelalte poate consta în diferenţa de intensitate sau de înălţime. Considerat de către Diomede *„sufletul cuvântului",* accentul în limba română este liber şi variabil, având

[1] Puşcariu, Sextil, *Op. Cit.,p.5*
[2] Puşcariu, Sextil, *Limba română, B. Rostirea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p.60

posibilitatea de a sta pe orice silabă a unui cuvânt, contribuind la realizarea de mari variaţii ritmice.

Caracteristic limbii române este frecventa accentuare oxitonă a radicalelor, urmată de accentuarea paroxitonă şi proparoxitonă.[3] Un lucru diferit de limba latină îl reprezintă existenţa în limba română a unei categorii de cuvinte accentuate oxiton.

Anumite cuvinte sunt accentuate diferit în anumite graiuri decât în limba literară. Astfel graiurile din sud, cele de tip muntenesc, cunosc acelaşi mod de accentuare ca în limba literară. Accentuarea oxitonă (pe ultima silabă) din exemplele *bolnáv, duşmán, firáv, mirós* este specifică acestor graiuri şi limbii literare, în timp ce în graiurile de nord întâlnim accentuarea de tip paroxiton (accentul căzând pe penultima silabă): *bólnav, dúşman, fírav, míros.*

În ceea ce priveşte cuvintele bisilabice, în zona cercetată constatăm existenţa celor două tipuri de accentuare, ultimul fiind mai des întâlnit. În legătură cu cele două forme *bólnav – bolnáv,* I. Gheţie[4]afirmă că „*Prima formă de accentuare apare în graiurile moldoveneşti şi în câteva puncte din Muntenia şi Dobrogea. A doua se întâlneşte în arie compactă în Muntenia, sudul Banatului, Transilvaniei, şi Dobrogei şi, pe alocuri în Moldova (cea sudică)(ALRM I, vol.I, h.191)* Astfel se înregistrează formele *:ḫuólnav, ḫuŏlnav, ḫuálnav* dar *şi ḫuolnáv, ḫuõlnáv* şi *ḫualnáv.* Tot în aceeaşi situaţie se află şi perechea *bléstem şi blestém.* Accentuarea oxitonă a cuvântului a determinat trecerea vocalei neaccentuate *ă* la *e* (lat.*blastēmo)* sub influenţa acţiunii asimilatoare a vocalei *e* din următoarea silabă, fenomen considerat o inovaţie a graiurilor de tip muntenesc, întâlnit şi în cazul cuvintelor *necaz, pereche, perete* şi *speria* [5] Cele mai frecvente cazuri întâlnite în Valea Superioară a Putnei din Vrancea sunt formele cu accentuare oxitonă, caracteristică şi limbii literare, „*întâlnită în Muntenia şi sudul Transilvaniei…izolat şi în Moldova, Banat şi restul Transilvaniei".*

2.Vocalismul.

Particularităţile graiurilor din Valea Superioară a Putnei surprinse au vizat nivelul vorbirii populare şi cel al vorbirii literare neîngrijite, la un moment al evoluţiei limbii datorită influenţelor, tot mai puternice, ale limbii literare, lucru sesizat la informatorii de diferite vârste şi grade de instruire. S-a căutat să se culeagă şi să se interpreteze acele particularităţi native ale vorbitorilor. S-a constatat că, aşa cum era de aşteptat, persoanele din categoria de vârstă 50-70 de ani sunt mai conservatoare, pe când tinerii şi copiii nu mai păstrează în totalitate trăsăturile celor menţionaţi anterior. Trăsăturile reprezentative înregistrate, la nivelul sistemului vocalic, sunt următoarele:

2.1. Închiderea vocalelor. Ca trăsătură generală a rostirii vocalelor în graiurile din această zonă se remarcă tendinţa de închidere, mai ales a vocalelor anterioare, tendinţă ce se manifestă în graiurile de tip moldovenesc. Scorpan remarca :"*Toate schimbările vocalelor au acelaşi sens, merg adică de la articulaţiile deschise către cele închise, mai bine zis de la sunetele mai ample, cu o plenitudine mai mare către cele mai puţin ample, cu o plenitudine mai mică"*[6] Majoritatea cercetătorilor constată că închiderea vocalelor are legătură cu accentul

---

[3] Dimitrescu, Florica, Pamfil, Viorica, Barborică, Elena, Călăraşu, Cristina, Cvasnii, Maria, Marta, Mihai, Ruxăndoiu, Liliana, Theodorescu, Mirela, Toma, Elena, *Istoria limbii române,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978, p.125

[4] Gheţie, Ion, *Baza dialectală a românei literare,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1975, p. 94

[5] Gheţie, Ion. *Op. Cit., p. 98*

[6] Scorpan, Grigore Gr., *Graiul moldovenesc. Tendinţe fonetice. Expresivitate,* în BPh, 11-12, 1945, p. 431

care are un rol important în graiurile moldoveneşti. Conform tendinţei de închidere a vocalelor, ce se manifestă în această zonă, vocala deschisă *a* aflată în poziţie iniţială se închide la vocala semideschisă medială *ă*: *ăşḱi, ălğii, ălbúşî* (în construcţia *dǫu-ălbúşî*)[7]; *árâ, sápâ, ḱatrâ, varâ; fráti, cárti, mínti, ňişti, mi□ni, le□mnilį, la□pti.* În situaţiile în care vocala medială *e* nu se află în silabe accentuate, tendinţa este de închidere. Astfel în poziţie protonică *e* devine *i* ca în cuvintele: *fimḙii, fišŭór, uo vinít.* Această închidere la *i* a vocalei *e* este comună graiurilor din Valea Superioară a Putnei şi „*celor din Moldova şi Transilvania*"[8]. Astfel, în Valea Superioară a Putnei se întâlnesc formele: *fḙtile, fḙtili; númile, númili.* În cazul numeralului *trei*, regăsim forma *trii*: *nǫuusúti triizâşîtrḭi* dar şi *tré□izăştrḭi.*[9] În ceea ce priveşte cea de-a doua grupă de cuvinte identificate de Gheţie, se constată în zona cercetată forme în care se păstrează *e* etimologic, alături de altele în care acesta a trecut s-a închis la *i: bisắrică, bisắricâ, bisérică, biséricâ; cetí* alături de *citi; dimineáţă, dimineáţâ, prišépi.* Aceeaşi închidere are loc şi atunci când vocala *e* se află în poziţie posttonică, însă cu o mai mică frecvenţă: *ápili, gálbin, ḱéptini.*

În cazul cuvintelor formate prin derivare cu prefixe, se observă aceeaşi închidere la *i* a lui *e*; cu prefixul negativ *ne-* se înregistrează formele *niḱḛmátî, nimaritátî, nivadút, nigásît.* Prefixul privativ *des-* devine în graiurile din *Valea Superioară a Putnei dis-* sau *diz-*, ca în cuvintele: *dispăturắm, dispárt, dizg□ieţat, disfác.* În legătură cu verbele derivate cu prefixele *des-, dez-,* Ion Gheţie[10] stabileşte, pe baza analizei Atlaselor Lingvistice, aria de repartiţie a fenomenului de închidere a vocalei *e* la *i*, aceasta reducându-se la zona Moldovei. În cazul prepoziţiilor *de, pe, peste, pentru*, transformarea lui *e* la *i* se produce, chiar dacă vocala se află în silabă accentuată, înregistrându-se formele *di, pi, piste* sau *pisti, píntru.* Rostirea închisă în cazul acestor secvenţe se regăseşte şi în unele cuvinte care conţin grupul de sunete *de* în poziţie iniţială: *dişt□□iépt, disárî, divrémi.* **Închiderea vocalei posterioare semideschise *o* la *u*** se înregistrează în interiorul diftongului ascendent *oa*, care devine *ua* în cuvinte ca: *ruа□tî, nua□pti, fua□rfica, fua□rti.*

Trecerea vocalelor palatale *e* şi *i* la corespondentele lor din seria centrală, *ă* şi *î*, fenomen ce se produce după consoanele *s, z, ş, j, ţ, d□*, şi chiar *r*, datorită pronunţiei dure ale acestora ce nu admit după ele decât vocale din seria centrală: *sămn, zăr, şíňă, i□jắcţiii, surzắsc, prăjíňă, ◌̦dîc, pătrunjăl, şî, d□ăsi.* Conform opiniei Matildei Caragiu-Marioţeanu[11], această transformare suferită de vocalele *e* şi *i* în *ă* şi *î* se regăseşte în toate graiurile, cu excepţia celor munteneşti.

2.2. Deschiderea vocalelor. În ceea ce priveşte vocala *ă* protonică şi posttonică, aceasta se deschide la *a* în cuvinte ca: *bătáie-bataie, vărsát-varsát, vătămát- vatamat.* Conform NALR Moldova şi Bucovina[12], vol. I, în zona cercetată se întâlnesc atât formele cu *ă* păstrat cât şi cele cu *a*, deşi acest fenomen de asimilare este specific „graiurilor bucovinene şi

[7] NALR pe regiuni Moldova şi Bucovina, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, vol.III, 2007 material necartografiat, p.342

[8] Bîrleanu, Ion-Horia, *Graiurile din Valea Şomuzului Mare*, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2000, p.147

[9] NALR . *Moldova şi Bucovina* , Texte dialectale, Vol. I, Partea a 2-a, Editura Academiei Române, Iaşi, 1995, p.172

[10] Gheţie, Ion, Op.Cit., p. 106

[11] Caragiu-Marioţeanu, Matilda, *Compendiu de dialectologie(nord- şi sud-dunăreană)*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 153

[12] NALR Moldova şi Bucovina, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1987, p.

graiurilor nord-estice ale teritoriului dacoromân"[13]. În cuvinte în care *ă* protonic este urmat de silabe accentuate care însă nu conţin vocala *a*, se remarcă păstrarea nealterată a acesteia, în cuvinte ca *păduche*, pe care îl întâlnim sub forma de *pădúki, pădúḱ, pădúki.*

2.3. În rostirea cuvintele de genul ***câine, mâine, pâine,*** se remarcă două situaţii: prima este cea în care se păstrează pronunţarea etimologică iar cea de-a doua, cu introducerea semivocalei *i* .Explicată ca o anticipare a unei vocale palatale din silaba următoare, epenteza lui *i* în cuvinte ca *mâine, pâine, câine, poimâine* este prezentă în unele localităţi din Valea Superioară a Putnei, ca semn al influenţei subdialectului muntean, unde acest fenomen este atestat, datorită apropierii geografice a acestei zone, aflate la graniţa cu Muntenia. Astfel, am înregistrat variantele: *cą̑inele, cą̑inili, mą̑ine, mą̑ini, pą̑ine, pą̑ini, póimâine, póimâini,* coexistând formele din limba literară alături de cele rostite cu închiderea vocalei finale *e* la *i*, dar şi fonetismele moldoveneşti în care nu apare epenteza lui *i*, păstrându-se doar *â* etimologic: *cą̑ne, cą̑ni, mą̑ne, mą̑ni, pą̑ne, pą̑ni, puo̯imâni.* „*Inovaţie a graiurilor munteneşti"*[14], anticiparea vocalei palatale *i* în aceste cuvinte se regăseşte atât în Muntenia cât şi în Dobrogea, jumătatea de est a Olteniei şi în localităţi izolate din sudul Moldovei şi al Transilvaniei

2.4. Diftongarea vocalelor. Aceeaşi situaţie de „diftongare moldovenească", despre care vorbeşte Ion-Horia Bîrleanu[15] în graiurile din Valea Şomuzului Mare, citându-l pe Emil Petrovici, se întâlneşte şi în vorbirea populară a locuitorilor din Valea Superioară a Putnei vrâncene:

- Diftongarea vocalei iniţiale *e*: *i̯eu, i̯el, i̯ei, i̯e□li, i̯e□stę, (ie□sti), i̯iera□m, i̯iera□* . Acelaşi fenomen îl suferă şi alte cuvinte în care vocala *e* se află în poziţie neaccentuată: *i̯egza□men, (iegza□min), i̯ero□u, i̯epi□scup, i̯elega□nt, (iiliga□nt);* în poziţie medială : *vr̯ie□mi, p̯ie□şti, şt̯ie□rîzi, fi̯erăstrău, (h□i̯erăstrău), f̯i□ę□tilį.*
- Diftongarea vocalei *i*, ce devine diftongul *i̯i-* în cuvinte ca: *i̯i□ţe, -ⁱizmâ, -ⁱcua□nâ, -ⁱIŭo□n,* în care fenomenul nu este etimologic. În alte cuvinte ca: *i̯in, i̯i□ie□, i̯i□ţî* prezenţa semivocalei *i̯-* din diftongul *îi-* este un fonetism etimologic obţinut ca rezultat al evoluţiei consoanei latine *l*. Aceste cazuri de apariţie a semivocalei *i̯* în poziţie iniţială sunt rare în Valea Putnei. Aceeaşi diftongare apare după o consoană dură, nepalatalizată: *b̯ii□ni, fe□rb̯ii, v̯ii□ni, l̯ii□mbî,* sau în poziţie medială: *uo□i̯ili, jănţuiiím, sî f̯ii, sa□lc̯ii, fă̯ii□na.*
- Vocala posterioară rotunjită semideschisă *o* se diftonghează, în zona cercetată, ajungând la grupul *u̯o* cel mai adesea atunci când urmează după o consoană dar şi în iniţiala cuvintelor: *u̯oda□ie, u̯o□i̯ili, u̯o (*articolul nehotărât *o), u̯o çuoş[i], u̯odă̑i, p̯uo□du, f̯uoc.* Fiind un fenomen al limbii vorbite, mai ales populare[16], acest diftong ascendent prezent atât la începutul cuvântului, cât şi în interiorul său în poziţie postconsonantică sau la început de silabă, se regăseşte şi în cuvintele din vechiul fond, cum ar fi: *u̯om, u̯orb, u̯orfa□n, u̯oleą□că,* dar şi la termeni mai noi: *d̯uo□ctor, u̯onoa□re.*
- Diftongarea vocalei posterioare închise *u* la *u̯u* se înregistrează în poziţie iniţială în

[13] *Tratat de dialectologie românească*, Editura „Scrisul Românesc", Craiova, 1984, p.211
[14] Gheţie, Ion, Op.Cit., p.111
[15] Bîrleanu, Ion-Horia, Op.Cit., p.71
[16] Calotă, Ion, *Contribuţii la fonetica şi dialectologia limbii române,* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1986, p. 63

cuvânt, ca în exemplele: *u̯urzât, u̯u□nu, u̯un, u̯u□ntu*; dar şi după o consoană: *cu̯um, lu̯ut, întru̯u□na, gău̯ură.* Prezenţa semivocalei *u̯* în diftongul ascendent *u̯u* are uneori rolul de e a evita hiatul pentru care, aşa cum spunea Sextil Puşcariu, limba română are o *„aversiune”*: *scău̯un, ău̯ud, ştiu̯ut.* În anumite cazuri, inerţia semivocalei *u̯* are o explicaţie etimologică: în cuvântul *gău̯ură, u̯* reprezintă pe *v* intervocalic latinesc din *cavula* iar *u̯* din *stău̯ur* este vocala latină *b* din *stabulum.* [17]

- Diftongarea vocalei mediale semideschise *ă*, prin inserţia elementului asilabic *î,* în cuvinte precum *pîăr, pîătra□ţuur*[i] reprezintă cazuri rare, deoarece semivocala *î,* datorită locului de articulare, central, posibilitatea de a crea diftongi este redusă doar la vocalele din aceeaşi serie cu acesta. Despre vocalele mediale *a, ă, î,* Emanuel Vasiliu afirma[18]că acestea fac parte dintr-o clasă de vocale caracterizate prin: „*…niciunul din membrii clasei respective nu poate forma diftong împreună cu un alt membru al aceleiaşi clase.”*

2.5. Monoftongarea diftongului *ea* la vocala *a* după vocalele *s, z; ş, j; ţ, d* în cuvinte ca: *sa□ră, za□mă, năduşală, ţapân.* Reducerea grupului *ea* la *a* apare, foarte rar în zona anchetată, după consoanele labiale *b* sau *m*: *albaţă, sî margî*. În schimb s-a înregistrat trecerea aceluiaşi diftong, în poziţie finală în cuvânt, la *ę□ sau e□: ni sărvę□, punę□, vidę□.*

2.6. Evitarea rostirii hiatului. Conform opiniei lui Sextil Puşcariu, limba română manifestă o „*aversiune”* faţă de realizarea hiatului, astfel încât se încearcă prin diferite mijloace evitarea acestuia. Acesta remarcă existenţa a două modalităţi de evitare a rostirii hiatului: prima ar reprezenta-o intercalarea semivocalei *i* sau *u* în interiorul grupului de vocale care se află în hiat; a doua este reducerea celor două silabe la una singură. Stelian Dumistrăcel vorbeşte de trei modalităţi de evitare a hiatului, şi anume: contragerea vocalelor într-un diftong, păstrarea în silabe diferite, cu intercalarea unei semivocale înaintea celei de-a doua vocale a hiatului şi, ultima, reducerea vocalelor la una singură. Se ştie că hiatul nu este un fenomen moştenit în limba română, ci împrumutat prin intermediul neologismelor, de acea limba română, mai ales cea populară, manifestă tendinţa de evitare a acestuia prin introducerea unui sunet între cele două vocale alăturate.[19]

Studiind graiurile din Valea Şomuzului Mare, Ion-Horia Bîrleanu[20]stabileşte, după prezentarea opiniilor mai multor lingvişti, trei fenomene prin care hiatul este evitat: epenteza unei semivocale, sinereza şi contragerea hiatului la o singură vocală. În urma anchetelor realizate în *Valea Superioară a Putnei* vrâncene, am constatat manifestarea aceleiaşi tendinţe de a evita hiatul, mai ales în cazul vorbitorilor din segmentul 50 – 80 de ani, mulţi dintre ei cu un nivel al educaţiei redus. Acest lucru se realizează fie prin inserţia unei semivocale în interiorul unui diftong, fie prin transformarea unei vocale în semivocală, astfel încât se creează un diftong în locul hiatului sau prin dispariţia totală a unei vocale, hiatul reducându-se de această dată la o singură vocală.

2.6.1. Evitarea hiatului prin epenteza unei semivocale: *ą̯ier, du̯iel, ştiiinţî, fiiinţâ, cu̯iişoa□re, pu̯iişor, gă̯ii□nă, stră̯ii□nă; continu̯ua□, ĭevolu̯ua□, împre̯uu□nă, vre□u̯unul, etc.*

[17] Calotă, Ion, Op. Cit., p. 59
[18] Vasiliu, Emanuel, *Fonologia,* în *Limba română contemporană,* I, p. 115
[19]Conform Ciobanu- Sfîrlea , în Bîrleanu, Ion-Horia, *Op. Cit.,* p. 89
[20] Bîrleanu, Ion-Horia, *Op.Cit.,* p. 85

În *Valea Superioară a Putnei* din Vrancea, în cele mai multe cazuri, rostirea conform normei literare nu este respectată, hiatul nu se păstrează decât în graiul celor mai tineri, vârstnicii preferând pronunţia cu inserţia semivocalei *ŭ* şi în numele proprii dar şi în celelalte cuvinte comune. Astfel, s-au înregistrat formele: *Iuon, Iuana, Simiuon, Viuori□ca, Iua□na, Viuole□ta, ĝestiuona□r h□iuoros, h□iuolă, seriuo□s, sfiuo□s, viuorea□.*

2.6.2. Sinereza, ca modalitate de evitare a hiatului

Conform definiţiei din DEX, *sinereza reprezintă fuziunea într-un diftong ascendent a două vocale învecinate prin transformarea primei vocale într-o semivocală.* Cazurile de realizare a diftongilor din hiat fiind foarte răspândite în graiurile dacoromâneşti[21], apar atât în graiurile populare, cât şi în vorbirea literară neîngrijită, după cum vorbirea individului este mai *„îngrijită sau mai neglijată, mai repede sau mai înceată, mai solemnă sau mai familiară.”*[22] Diftongarea hiatului poate conduce la realizarea unui flux mai rapid al vorbirii prin reducerea pronunţării a două vocale la rostirea unei singure vocale şi a unei semivocale. Astfel, în zona cercetată, se înregistrează transformarea hiatului în diftongi ce conţin semivocalele *i* şi *u* în cuvinte ca: *ĉeria□li (sau ŝeria□li), şteyie□, spăriat, s-uo apruok□iet.*

2.6.3. Reducerea hiatului la o singură vocală. O altă modalitate de evitare a hiatului o constituie contragerea lui într-o singură vocală, lucru datorat unui ritm rapid al vorbirii. Acest fenomen se observă atunci când cele două vocale sunt identice sau fac parte din aceeaşi categorie, din punct de vedere al locului de articulare. Dintre cazurile înregistrate se remarcă : *betoneră, brigadi□r, pre□tin, cantone□r, fincî, scrim* şi *scriţi, alcol, coptat.*

2.7. Conservarea hiatului. Deşi graiurile din *Valea Superioară a Putnei* vrâncene respectă direcţia tuturor graiurilor populare dacoromâne de a evita rostirea hiatului, se înregistrează, cum este şi normal, şi cazuri în care hiatul este păstrat. În cuvinte precum: *aur, audî□t, leurdî, ianua□ri,* înregistrate cu precădere în vorbirea persoanelor mai tinere, aflate sub influenţa şcolii şi în încercarea de a vorbi cât de cât îngrijit în faţa anchetatorului.

3. Consonantismul

La nivel consonantic, caracteristic subdialectului moldovean, în care se încadrează zona Văii Superioare a Putnei vrâncene, este păstrarea, cei drept în puţine cazuri, şi mai ales în vorbirea vârstnicilor, unor fonetisme ce reprezintă rămăşiţe ale evoluţiei sunetelor din limba latină către stadiile lor actuale înregistrate pe întreg teritoriul dacoromân. Unul dintre acestea este existenţa consoanei africate sonore *d* în timp ce, în restul teritoriului, apare sunetul *z* în cuvinte precum: *gruma□d, gălbeadî (gălba□dî), dîc.* Alături de cuvintele moştenite din limba latină, aceeaşi consoană o regăsim în termeni de alte provenienţe, unde nu exista fricativa dentală *z* : *live□d, sluobod, tredât* , dar şi în împrumuturi în care *z* exista şi totuşi fonetismul s-a transmis şi la acestea: *vând□dŭolit, flămând□d(-z*[i]*), sud□d(-z*[i]*)*

Una dintre cele mai importante trăsături ce individualizează subdialectul moldovean o reprezintă trecerea consoanelor africate alveolo-palatale *ĉ* şi *ĝ* în seria consoanelor fricative alveolo-palatale *ŝ* şi *ẑ* fenomen datorat pierderii elementului oclusiv.

3.1. Palatalizarea consoanelor labiale, un fenomen lingvistic foarte rar, caracteristic subdialectelor limbii române, a constituit obiect de cercetare pentru lingviştii români şi străini. Acest fenomen constă în transformarea consoanelor oclusive labiale *p, b, m* şi a fricativelor labio-dentale *f* şi *v*, urmate de un element palatal, în consoane palatale, prin schimbarea

[21] Bîrleanu, Ion-Horia, *Op. Cit.*, p. 107
[22] Puşcariu, Sextil, *Op.Cit., p.*

locului de articulaţie al acestora: ***p>k□*** *(piept>k□ept),* ***b>g□*** *(bine>g□ine),* ***m>n□*** *(miercuri>n□ercuri),* ***f>h□>š*** *(fier>h□er>šer),* ***v>y>g□>ž*** *(vierme>yerme>g□erme>žerme, ierme).* Fenomenul palatalizării este întâlnit şi în dialectele altor limbi, cum ar fi cele italiene de sud, în graiurile neogreceşti din Chios şi, mai rar, în albaneză.[23]

Transformarea consoanelor labiale în palatale, vechimea acestui fenomen şi întinderea geografică, cât şi gradul de palatalizare la nivelul fiecărui grai în parte a constituit obiect de studiu şi de controverse între diferiţi lingvişti. În ceea ce priveşte vechimea acestei transformări suferite de consoanele labiale, pentru consoanele *f* şi *p* palatalizarea este atestată în secolul al XVI-lea, în nordul, centrul şi estul teritoriului dacoromân, necuprinzând Ţara Românească, Oltenia, Banat şi sudul Ardealului, iar un secol mai târziu, Dimitrie Cantemir constată prezenţa fenomenului în graiul femeilor moldovence.

În zona *Văii Superioare a Putnei*, arie din jumătatea sudică a Moldovei, se întâlnesc frecvent stadiile finale ale palatalizării. Conform hărţilor lingvistice, palatalizarea s-a extins din sud-est, unde se găsesc stadiile finale ale transformării, spre nord-vest unde apar stadii intermediare, altele incipiente şi aria nepalatalizantă. Aşa cum aprecia D. Macrea[24], evoluţia diftongului *ie* care urmează după consoane labiale a urmat două direcţii opuse:

1. În sud-est s-a manifestat o tendinţă de rostire dură a iotului ajungând la transformarea acestuia în într-o consoană oclusivă sau fricativă palatală, urmând să elimine, în final, cu totul labiala: *piept>ph□ept>ph□(k□)ept>pk□ept>k□ept.* Această tendinţă este una veche care se încadrează în influenţa exercitată de iot asupra consoanelor precedente, în cuvintele moştenite din limba latină.
2. În partea de sud-vest se observă dispariţia iotului care duce la monoftongarea lui *ie* în *e* ca în exemplul: *piele>pele, fier>fer.* Monoftongarea reprezintă o tendinţă mai nouă datorate influenţei sârbe asupra graiului din Banat, de unde s-a extins spre Hunedoara şi vestul Olteniei.

Aşa cum consideră D. Macrea, cea mai veche zonă de palatalizare este cea în care se înregistrează stadiile finale ale fenomenului, adică Moldova, sud-estul Transilvaniei, estul Munteniei şi Dobrogea.

- **Consoana oclusivă bilabială surdă *p.*** Fenomenul palatalizării consoanei oclusive bilabiale surde *p* este atestat în zona Vrancei în textele vechi încă de la sfârşitul secolului al XVI-lea în cinci forme reprezentând stadiul final al palatalizării: *chicioarele, cheziş, chescu, chiscu, şi grochi.*[25] Consoana bilabiala surdă *p* apare aici sub forma *k□,* formă finală a procesului de transformare a acestei consoane, întâlnită şi în sud-estul Transilvaniei, estul Crişanei, Dobrogea şi ariile din Muntenia care cunosc acest fenomen. Exemplele sunt numeroase, fiind necesară precizarea că formele în care consoana este rostită palatal alternează cu acelea în care labiala este păstrată. Astfel întâlnim: *k□e□ptu, k□e□ptini, k□iŝo□r(*sau *k□iŝuo□r), ķi□e□li, k□ica□ti, li˯ înk□etri□m, mă scark□in, lik□i̯e□□şti, tok□i̯e□şti, sk□na□ri, çuopk□il, çuopk□ilărie.* Alături de formele palatalizate se întâlnesc şi forme cu bilabiala *p* păstrată, mai ales în graiul tinerilor, sub influenţa şcolii.

---

[23] Macrea, D., *Probleme ale structurii şi evoluţiei limbii române,* Editura Ştiinţifică ş Enciclopedică, Bucureşti, 1982, p. 175

[24] Macrea, D., *Op. Cit.*, Editura Ştiinţifică ş Enciclopedică, Bucureşti, 1982, p. 182

[25] Macrea, D., *Probleme ale structurii şi evoluţiei limbii române,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982, p. 177

- **Consoana oclusivă bilabială sonoră *b***. În mod asemănător cu palatalizarea consoanei oclusive surde *p*, şi sonora *b* urmată de *i* cunoaşte în această zonă stadiul final al acestui fenomen în cuvinte ca: *g□ini, alg□ínî, zg□iárî, g□iho□liţâ.*

- **Consoana nazală bilabială *m*** cunoaşte în *Valea Superioară a Putnei* din Vrancea forma *n□* în cuvinte ca: *n□i̯ua□râ, n□i̯a, n□ic, n□ie□re, n□i̯elʃuo□c*[u]. Aşa cum remarcă Ion-Horia Bîrleanu[26], conform ALRM I, pe o arie extinsă a teritoriului dacoromân ce cuprinde regiunile Crişana, Maramureşul, partea centrală şi de nord a Transilvaniei, pe arii mici din partea de vest a Olteniei, nord-vestul Munteniei şi din sudul Transilvaniei, consoana nazală bilabială *m*, urmată de iot cunoaşte forma *mn□* pentru ca în partea de sud şi sud-est a Transilvaniei, cea mai mare parte a Moldovei, estul Munteniei şi Dobrogea această să fie rostită sub forma *n□*.

- **Consoana fricativă labio-dentală surdă *f*** , în situaţiile în care este urmată de elementul vocalic *i* sau semivocalic *i̯* devine, în Valea Superioară a Putnei din Vrancea, consoana fricativă *h□*. Conform opiniei cercetătorilor, fenomenul apariţiei fricativelor *h□* şi *y* ca urmare a palatalizării consoanelor *f* şi *v* este unul foarte vechi. Atestat încă din secolul al XVI-lea în Moldova, unde coexista cu varianta *f,* fricativa *h□* apare şi în zona Focşani, din Vrancea: *să h□ie.* În Muntenia atestarea acestei transformări este mai târzie, datând din prima jumătate a secolului al XVII-lea iar în secolul al XVIII-lea apare în Oltenia şi în Transilvania. În zona cercetată, exemplele în care fricativa *f* urmată de *i* devine *h□* alternează cu acelea în care *f* se păstrează nepalatalizată: *h□ier, ç̯uoh□iţâ, sî̯ h□i□i̯, h□erbi□nti, h□i̯iartâ, h□i̯ierăsţîă□uu.*

- **Consoana fricativă labio-dentală sonoră *v*** urmată de *e, i* se transformă în consoana fricativă palatală *y: la cules dį yi□i̯ii, sî yi□i, yin, ye□rn□i, yitî, yier (yier*[u]*).* Aceeaşi consoană *v* urmată de iot cunoaşte în Valea Superioară a Putnei din Vrancea şi forma *g□* în cuvinte ca: *g□iţa, g□iţă□lu.* Consoana iniţială *v* urmată de vocalele *o* sau *u* devine consoana fricativă laringală *h* în: *holbură, hulpi.* Aceeaşi transformare o suferă consoana şi atunci când se află în interiorul cuvântului, fiind urmată de *o* sau *u: g□iholiţâ,* În ceea ce priveşte existenţa formelor palatalizate ale consoanei *v* în documente, atestarea fenomenului este „*posterioară secolului al XVI-lea*”[27] În Moldova este înregistrată palatalizarea în stadiul *y* după anul 1600 iar în secolul al XVIII-lea apare în stadiul *g□* în sudul Transilvaniei.

- **Consoanele dentale *t* şi *d* .** Urmate de iot, consoanele dentale cunosc stadii diferite ale palatalizării, ajungând până la o pronunţare asemănătoare cu aceea a oclusivelor palatale *k□* şi *g□* sau cu a africatelor prepalatale *ĉ* şi *ĝ*.[28] În Crişana (mai puţin partea de sud), Maramureş, nordul şi vestul Ardealului, unele localităţi din nordul Moldovei şi din nord-vestul Olteniei formele sub care apare palatalizată oclusiva dentală sonoră *d* sunt: *d', d'(g'), d''* şi *đ* iar oclusiva dentală surdă *t*: *t', t'(k'), t''* şi *ć*. În Valea Superioară a Putnei vrâncene, consoanele dentale *t, d* urmate de *i* sau *e* nu suferă fenomenul palatalizării, ele apar în forma lor nealterată: *dinte, minte, frunte.*

3.2. Rostirea dură a unor consoane şi efectele lor asupra vocalelor următoare

- **Consoanele fricative palato-alveolare *ş, j.*** În graiurile de tip moldovenesc şi

[26] Bîrleanu, Ion-Horia, *Op. Cit.*, p.224
[27] Gheţie, Ion, *Op. Cit.,* p.123
[28] Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Op. Cit.*,p.143

muntenesc a fost înregistrată velarizarea vocalelor *e* şi *i* sub influenţa consoanelor fricative palato-alveolare *ş* şi *j* care le precedă, datorită rostirii dure a acestora. Fenomen s-a produs după secolele al VII-lea şi al VIII-lea[29] şi a cuprins mai întâi graiurile din subdialectul sudic, muntenesc, ca mai apoi să se extindă la cele nordice, de tip moldovenesc din Moldova, Bucovina şi Transilvania care, până în secolele al XIII-lea – al XIV-lea, *„nu cunoscuseră decât rostirea muiată a şuierătoarelor”.*[30] Astfel am înregistrat trecerea vocalelor *e* şi *i* la *ă* şi *î* şi reducerea diftongului *̯ea* la *a* după consoanele şuierătoare *ş, j: şîr, aşăz, şî, şă□sî, şărk□i, maşâ□nă, jăli.* Acelaşi fenomen apare şi în cazul pronumelui reflexiv *se*, în care vocala anterioară *e* devine *ă* sau *î* pe aproape întreg teritoriul lingvistic românesc şi, deci, şi în zona cercetată.

- **Consoana vibrantă apicală alveolară *r.*** Cele două situaţii care surprind rostirea dură – rostirea moale a consoanei vibrante alveolare *r* sunt evidenţiate şi în *Valea Putnei* din Vrancea. În cuvântul *răpede*(*răpidi*) consoana *r* este rostită dur în aproape toată Moldova [31]. Pronunţarea dură a consoanei *r* a favorizat monoftongarea diftongului *̯ea* la *a* ca în *uraşte.* Uneori, rostirea dură a acestei consoane s-a produs după ce a avut loc monoftongarea lui *̯ea* la *e* şi a determinat transformarea lui *e* în *ę, ă* sau chiar *a: urăşte, să arăţi, să arate.* Aceeaşi situaţie se înregistrează şi în *răce şi răle.* În ceea ce priveşte rostirea moale a consoanei *r*, aceasta se evidenţiază în cuvinte ca *strâmt,* cu varianta *strimt.*
- **Consoana laterală alveolară *l* .** Laterala *l* cunoaşte în cea mai mare parte a teritoriului lingvistic dacoromân o rostire moale. Analizând materialul necartografiat din ALR I în ceea ce priveşte rostirea consoanei *l* în cuvântul *fel,* I. Gheţie constată că în Muntenia, câteva localităţi din sudul Transilvaniei, Dobrogea şi o parte din Oltenia, izolat în Banat, partea de nord a Transilvaniei şi Moldovei rostirea este dură. În Valea Putnei vrâncene sunt foarte puţine cazurile în care rostirea este dură, mai ales în localităţile învecinate cu acelea în care subdialectul muntean are o influenţă mare.

3.3. Asimilarea consonantică – transformarea consoanei laterale *l* în consoana nazală *n*. O modificare o suferă consoana *l* care trece la *n* în cazul pronumelui demonstrativ de diferenţiere *celălalt* care devine *celălant* ca rezultat al fenomenului de asimilare consonantică. Atestată în Moldova şi Muntenia, forma *celălant, cealantă, ceilanţi, cestălant, ălâlant,* se regăseşte şi în graiul locuitorilor din Valea Putnei . Alături de aceasta, asimilarea consonantică a dus la pronunţarea *înant* sau *nant* pentru *înalt.*

3.4. Fricatizarea consoanelor africate *ĉ* şi *ĝ*. În Moldova, consoanele africate *ĉ* şi *ĝ* devin consoane fricative alveo-palatale, cu o rostire uşor posterioară *ŝ* şi *ẑ*. Fenomenul este întâlnit şi în partea de nord-est a Transilvaniei şi are o importanţă deosebită, reprezentând pentru Emil Petrovici un criteriu esenţial de delimitare a graiurilor dacoromâne, mai ales tratamentul africatei *ĝ*. Astfel în Valea Putnei vrâncene întâlnim consoanele fricative *ŝ* şi *ẑ* ca foneme independente de fricativele prepalatale *ş* şi *j*. Am întâlnit existenţa atât a formelor cu africatele păstrate: *ĉe□rgă, ĉer, fa□ĉimu, cola□ĉi, înĉe□pi; àle□ĝi,* cât şi forme cu fricativele *ŝ, ẑ: căpăŝi□ca, căŝu□lili, fă◌̂še□m, k□iş̯ua□ri, ŝeva□, dip-e-še□̯ie,* a◌̂šĕ□*la, şî◌̆ îše□k□-ę◌̆ ţăsî, strâ□nẑim, îndru□ẑi, serẑi, dimiẑianî.*

Concluzii

[29] Bîrleanu, Ion-Horia, *Op. Cit.*,p. 167
[30] Arvinte, V., în Bîrleanu, Ion-Horia, *Op. Cit.*,p. 167
[31] Gheţie, Ion, *Op. Cit.,* p. 151

„După credinţa mea, despre Ţara Mioriţei, decât să povestească cineva, s-ar potrivi mai degrabă să cânte…Vrancea e aproape în mijlocul României, acolo unde Munţii Moldovei se împreună cu cei ai Ţării Româneşti, la cotul cel mare, unde Milcovul şi Putna ies spre lunca Siretului" spunea Simion Mehedinţi, într-o Conferinţă rostită la 26 iulie 1935.

În strânsă legătură cu evoluţia societăţii, limbajul nu este un segment închis, fiind şi el supus schimbării. Poziţia geografică şi organizarea socială a localităţilor situate în bazinul superior al râului Putna au influenţat, cum era şi firesc, transformările şi la nivelul graiului. Considerată până nu demult o *„Ţară"*, zona în discuţie este păstrătoare a unei bogăţii folclorice, cu tradiţii şi obiceiuri străvechi, cu fapte de limbă nealterată. În urma cercetărilor făcute pe teren, am observat că, deşi zona se încadrează din punct de vedere lingvistic în subdialectul moldovean, graiul muntenesc şi foarte puţin cel transilvan, alături de limba literară, cunoscută prin intermediul şcolii, au influenţat, în mare măsură, vorbirea locuitorilor din *Valea Putnei.* Cu toate acestea, există aici mărturii de limbă curată, „nestricată", adevărate dovezi ale originii răzăşeşti ce au învins timpul.

Bibliografie

Arvinte, Vasile, *Român, românesc, România,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

Avram, Andrei, *Nazalitatea şi rotacismul în limba română,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1990.

Bălăşoiu, Cezar, *Discursul raportat în textele dialectale româneşti,* Editura Universităţii din Bucureşti, 2004

Bîrleanu, Ion-Horia, *Graiurile din Valea Şomuzului Mare, II. Fonetica,* Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2000.

Calotă, Ion, *Contribuţii la fonetica şi dialectologia limbii române,* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1986.

Caragiu-Marioţeanu, Matilda, Giosu, Ştefan, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Todoran, Romulus, *Dialectologie română,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977.

Densusianu, Ovid**,** *Istoria limbii române,* vol.I-II, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961.

Dimitrescu, Florica, Pamfil, Viorica, Barborică, Elena, Călăraşu, Cristina, Cvasnii, Maria, Marta, Mihai, Ruxăndoiu, Liliana, Theodorescu, Mirela, Toma, Elena, *Istoria limbii române,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978.

Dumistrăcel, Stelian, Hreapcă, Doina, Bîrleanu, Ion-Horia, *Ancheta dialectală ca formă de comunicare,* Editura Academiei Române, Iaşi, 1997.

Gheţie, Ion, *Baza dialectală a românei literare,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1975

Gheţie, Ion, *Graiurile dacoromâne în secolele al XIII-lea – al XVI-lea (până la 1521),* Editura Academiei Române, Bucureşti, 2000.

Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Probleme de dialectologie română,* Universitatea Bucureşti, 1976

Iordan, Iorgu, *Limba română contemporană,* Bucureşti, 1956.

Ivănescu, G., *Istoria limbii române,* Editura Junimea, Iaşi, 2000

Macrea, Dimitrie**,** *Probleme ale structurii şi evoluţiei limbii române,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.

Noul Atlas lingvistic al României. Moldova şi Bucovina, de Vasile Arvinte, Stelian Dumistrăcel, Ion A. Florea, Ion Nuţă, Adrian Turculeţ, Bucureşti, vol. I-II, 1987-1997.
Noul Atlas lingvistic român pe regiuni. Moldova şi Bucovina, de Vasile Arvinte, Stelian Dumistrăcel, Ion A. Florea, Ion Nuţă, Adrian Turculeţ şi Luminiţa Botoşineanu, Doina Hreapcă, Florin-Teodor Olariu, vol. III, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2007.
Noul Atlas lingvistic român, pe regiuni. Moldova şi Bucovina. Texte dialectale, culese de Stelian Dumistrăcel şi publicate de Doina Hreapcă şi Ion-Horia Bîrleanu, Editura Academiei Române, Iaşi, vol.I, partea I, 1993, partea a 2-a, 1995.
Petrovici, Emil**,** *Studii de dialectologie şi toponimie,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970.
Puşcariu, Sextil, *Limba română,* vol.I, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
Puşcariu, Sextil, *Cercetări şi studii,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974
Rosetti, Al**.,** *Introducere în fonetică,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1963.
Rosetti, Al**.,** *Istoria limbii române,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.
Sala, Marius, *Contribuţii la fonetica istorică a limbii române,* Editura ?, Bucureşti, 1970.
Todoran, Romulus, *Contribuţii la studiul limbii române,* Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1998
***, *Tratat de dialectologie românească,* Editura „Scrisul Românesc", Craiova, 1984.
Vasiliu, Emanuel, *Fonologia istorică a dialectelor dacoromâne,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1968.

TENDINŢE DE RESTRUCTURARE A CONSTRUCŢIILOR FIXE ÎN PRESA SCRISĂ

Drd. Ramona-Olga POHOAŢĂ
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

Aflat în competiţie cu alte mijloace de informare în masă eficiente, ziarul, în forma lui clasică – tipărit pe hîrtie – apelează la o inovare a formelor de expresie cu rolul de captatio benevolentiae. Una dintre tehnicile folosite frecvent constă în restructurarea construcţiilor fixe cu scopul îndeplinirii cu succes a funcţiei fatice.

După o definire, delimitare şi clasificare a construcţiilor fixe în limba română, această lucrare analizează un corpus de astfel de unităţi întîlnite în publicaţii româneşti, fie în forma lor canonică, fie într-o formă modificată.

Cuvinte-cheie: *presă scrisă, informare, inovare, construcţie fixă*

1. Consideraţii teoretice asupra construcţiilor fixe

Deşi vorbitorul îşi construieşte liber discursul, desigur, raportîndu-se la normă, el poate actualiza în actul lingvistic şi structuri fixe preexistente, asimilate în mod conştient sau nu de-a lungul existenţei lui. Acestea au devenit unităţi care, în procesul selecţiei dintr-o paradigmă amplă, se apropie de comportamentul unui element lexical.

Eugen Coşeriu consideră că un discurs concret poate fi asemănat cu realizarea unui tablou prin procedeul colajului: „în tablou, pe lîngă porţiuni executate cu tehnica pictorului care pictează, pot exista deopotrivă fragmente luate din alte tablouri, pictate de către alţi pictori”[1]. Lingvistul opune „tehnicii libere a discursului”, care cuprinde „elementele constitutive ale limbii şi regulile «actuale» cu privire la modificarea şi combinarea lor, adică «cuvintele», instrumentele şi procedeele lexicale şi gramaticale”[2], „discursul repetat”. El propune acest concept sub forma de „discurso repetido”, pentru limba spaniolă, şi „wiederholte Rede”, pentru limba germană, şi îi circumscrie „tot ceea ce în vorbirea unei comunităţi se repetă într-o formă mai mult sau mai puţin identică sub formă de discurs deja făcut sau combinare mai mult sau mai puţin fixă, ca fragment, lung sau scurt a «ceea ce s-a spus deja»“[3]. Sînt elemente ale „discursului repetat”: citate din opere literare, proverbe, locuţiuni, formule de comparaţie, perifraze, *wellerisme*[4], nume proprii, sloganuri etc.

Definirea şi clasificarea construcţiilor fixe ramîn arii pentru care nu există soluţii definitive, însă lingvista de origine spaniolă Gloria Corpas Pastor propune o serie de condiţii pe care îmbinările de cuvinte trebuie să le îndeplinească pentru a fi considerate construcţii

[1] Eugeniu Coşeriu, *Lecţii de lingvistică generală*, Bucureşti, Editura ARC, 2000, p. 258-259.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem.*
[4] *Wellerismele* sînt „expresiile introduse de (sau însoţite de) formule de tipul: it. *come diceva quello che, come disse colui che, sp. como deda (dijo) aquel que* etc.” (*ibidem,* p. 261). Se numesc astfel deoarece un personaj celebru al lui Dickens din *Pickwick Papers,* Sam Weller, le foloseşte foarte des.

fixe[5]. Spre exemplu, nu orice fragment dintr-o operă literară poate fi considerat o formă de „discurs repetat”. Acesta trebuie să prezinte o frecvenţă ridicată în uz, astfel încît, implicit, să fie recunoscut şi reprodus în continuare.

Dincolo de acest criteriu, care se referă nu numai la frecvenţa cu care construcţia apare în vorbire, ci şi la co-ocurenţa elementelor care o constituie, o structură este considerată fixă atunci cînd, datorită uzului repetat în diacronie, aceasta pătrunde în conştiinţa colectivă, altfel spus, este instituţionalizată.

Instituţionalizarea conferă acestor structuri un grad de stabilitate, care, însă, este variabil de la un caz la altul. Pe de o parte, elementele constitutive prezintă flexiune şi, în plus, pot fi supuse procesului de derivare (*a strînge mîna – strîngere de mînă*), iar, pe de altă parte, o construcţie fixă dată poate prezenta variante obţinute prin substituirea unui element, fără a determina o schimbare importantă a sensului (*a da bătăi / a da jar*).

O caracteristică importantă a structurilor discutate este idiomaticitatea lor, care se referă la specializarea semantică în gradul cel mai înalt, astfel încît semnificatul construcţiei nu se poate deduce din semnificatele izolate ale elementelor constitutive. Nu toate construcţiile fixe prezintă, însă, idiomaticitate (spre exemplu, construcţia *a strînge mîna cuiva* este suficient de transparentă pentru ca sensul general să fie deductibil din sensurile componentelor sale), iar altele o prezintă doar în grad redus. Tocmai această trăsătură semantică face ca structurile fixe să pună probleme traducătorilor, puţine fiind situaţiile cînd acestea coincid formal în două limbi diferite (rom. *a-şi face sînge rău* / sp. *hacerse mala sangre*).

Gloria Corpas arată că unităţile fixe respectă aceste condiţii în măsuri diferite, iar, din acest punct de vedere, propune următoarea clasificare[6]:

1. ***Colocări*** – unităţi relativ stabile care nu constituie un enunţ complet, fixate în *norma limbii* pe baza unor compatibilităţi semantice – unele combinaţii sînt posibile, pe cînd altele nu sînt (ex. *vise plăcute, imagini de coşmar, aplauze furtunoase* etc.). Au un grad variabil de idiomaticitate, iar uneori permit comutarea (*a aboli sclavia,* însă nu *a opri / stopa sclavia*);

2. ***Locuţiuni*** – construcţii fixate în *sistemul limbii*, care nu sînt enunţuri complete, caracterizate prin: fixare internă, coeziune semantică, sensul lor nu este suma sensurilor elementelor ce le constituie, sînt echivalente cu un lexem (ex. *slab de înger, a spune verzi şi uscate, a o lua la sănătoasa* etc.). Substituţia, eliminarea sau adăugarea unui element alterează semantic construcţia (*din lac în puţ*ul vecinilor).

3. ***Enunţuri frazeologice*** – enunţuri complete fixate în *vorbire*, au fixare internă (materială şi de conţinut) şi externă. Se împart în două categorii: *paremii* (proverbe, aforisme, sentinţe, citate, sloganuri) şi *formule rutinare* (clişee, stereotipii care depind de contextul comunicării, precum: *bună ziua, noapte bună, foarte bine, din punctul meu de vedere, încîntat de cunoştinţă*).

2. Restructurarea construcţiilor fixe

În mass media se constată în prezent un fenomen de manipulare creativă a construcţiilor fixe orientat spre *captatio benevolentiae*. Acestea sînt modificate în vederea

[5] Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 20 *et seq.*
[6] *Ibidem*, pp. 52 *et seq.*

obţinerii unui efect surprinzător, declanşînd astfel, eventual, naşterea unor structuri fixe noi. Aceste alterări se identifică cu „figurile" retorice pe care le definea Marcus Fabius Quintilianus în Antichitate.

După Quintilian, „figurile" (de cuvînt), ca şi tropii, „dau ideilor putere sau le împrumută farmec"[7] şi constau în abaterea „de la exprimarea simplă şi directă pentru a da frumuseţe stilului". Termenul *figura* se referă la „o înlănţuire de cuvinte diferită de felul de exprimare obişnuit şi de acela care ne vine primul în minte", respectiv la „o formă reînnoită a *vorbirii* printr-un meşteşug artistic". Atracţia se datorează elementului-surpriză; „figurile" înseşi „au farmec tocmai datorită asemănării lor cu greşeala, aşa cum în mîncări uneori acreala însăşi e plăcută". Speciile lor sînt patru, formînd o *quadripartita ratio*: *detractio* (suprimarea), *adiectio* (adăugarea), *immutatio* (substituirea) şi *transmutatio* (permutarea). Succesul lor depinde atît de cel care le formulează – de măiestria cu care alege asocierile noi – cît şi de receptivitatea cititorului. Acesta din urmă trebuie să fie capabil să recunoască forma originară şi modificările care i s-au adus pentru a înţelege intenţia comunicării, noul ei sens.

2. 1. ***Detractio*** se referă la suprimarea unuia sau a mai multor termeni ai construcţiei fixe. Ea se poate identifica şi la nivelul unui lexem, putîndu-se produce la începutul, la sfîrşitul sau în interiorul cuvîntului. Obţinem astfel, pe rînd, *afereza, apocopa* şi aşa numita *abscisio de medio*, reprezentată de *sincopă*.

Statistic vorbind, procedeul suprimării este mai puţin folosit în discursul public decît cel al adăugării (*adiectio*) şi mai ales decît cel al substituirii (*immutatio*). Dintre toate figurile quintiliane, permutarea (*transmutatio*) este cel mai rar întîlnită pentru că implică cel mai mare efort din partea emiţătorului creator şi a receptorului, care trebuie să identifice figura şi să reconstruiască enunţul originar.

Suprimarea, bazată pe reducerea unei părţi din corpul unităţii, trebuie să permită recrearea construcţiei-mamă, cu alte cuvinte, necesită o mare grijă în alegerea elementelor care pot fi eliminate fără compromiterea posibilităţii de reconstituire. Totodată, în cazul unui cititor necultivat, există riscul scăpării de sub control a sensului. Acesta este motivul pentru care, de cele mai multe ori, paremiile, făcînd parte din cultura orală, foarte extinsă, sînt supuse acestei tehnici de modificare a structurilor fixe.

2. 2. ***Adiectio*** se referă la adăugarea de elemente fie prin antepunerea sau postpunerea lor la structura fixă, fie prin intercalarea lor în corpul propriu-zis al acesteia. Este una dintre modificările cel mai uşor de relizat de către autor şi de decodificat de către cititor.

Se poate identifica o formă dublă de *adiectio*, care presupune un efort superior şi o mai mare virtuozitate din partea vorbitorului şi care constă în combinarea a două construcţii fixe pe baza unui element comun. Dacă pînă acum funcţia actualizată era cea fatică, aici prevalează funcţia poetică sau expresivă. Vom ilustra această modificare *infra*.

2. 3. ***Immutatio***, substituirea unuia sau a mai multor elemente în construcţia fixă, este figura de construcţie cu cea mai mare frecvenţă în textul jurnalistic actual, în primul rînd datorită accesibilităţii procesului în sine. Modificarea prin substituire reflectă mai pregnant decît alte figuri de construcţie intenţia de manipulare. Prin proiecţia acestui tip de colaj receptarea este dirijată, adesea agresiv, spre acceptarea punctului de vedere al emiţătorului (astfel se explică, de exemplu, practicarea predilectă a substituirii în textul publicitar).

[7] Quintilian, *Institutio oratoria*, I 5, *apud* Stelian Dumistrăcel, *Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcţionale*, Iaşi, Institutul European, 2006, p. 128.

2. 4. *Transmutatio*, permutarea unor termeni din construcţiile fixe (mai ales de tipul construcţiilor bimembre) sau a unor secvenţe ale acestora este mai rar întîlnită, deoarece implică un efort sporit din partea creatorului.

3. Construcţii fixe modificate în presa română

În prezent nu ne mai bazăm exclusiv pe ziarul tipărit pentru a obţine informaţii despre evenimentele petrecute în lume de la o zi la alta. Nici radioul sau televizorul nu mai sînt principalele mijloace de informare. Internetul deţine supremaţia din acest punct de vedere prin rapiditate, cantitate, diversitate, accesibilitate şi preţ. Chiar atunci cînd avem de ales între mai multe ziare, criteriul principal după care cumpărăm unul în detrimentul celuilalt nu mai are de ce să fie conţinutul informativ. Aceleaşi ştiri le citim peste tot, sau le auzim, după caz.

Presa de larg consum, cea care face obiectul analizei noastre, este, aşadar, un produs care trebuie să fie vîndut, astfel încît ea intră în competiţie cu alte produse asemănătoare. Implicit, ea intră în jocul publicităţii, al strategiilor de vînzare. Aspectele care pot face un astfel de produs mai atractiv pentru consumator pot fi de ordin grafic, tematic (ne referim aici la acele publicaţii sau emisiuni cu un public redus tocmai pentru că se adresează persoanelor cu anumite preocupări şi interese – chiar şi acestea se găsesc în situaţii de competiţie între ele şi cu Internet-ul), iar, la nivelul care ne interesează, acela lingvistic, se observă o preferinţă din ce în ce mai evidentă pentru jocul de cuvinte, pentru asocierile neobişnuite şi pentru restructurarea construcţiilor fixe. În cazul limbii spaniole, aceasta din urmă are o frecvenţă redusă, motivată fie printr-o caracteristică de mentalitate colectivă, fie prin faptul că fenomenul se află în fază incipientă sau printr-un mai mare profesionalism al jurnaliştilor care se simt mai puţin nevoiţi să recurgă la artificii pentru a seduce publicul.

În cazul publicaţiilor săptămînale româneşti, precum „Academia Caţavencu” (AC) şi „Jupânu’” (J), supuse analizei aici, recurgerea la tehnici de *captatio benevolentiae* se explică prin faptul că ele cuprind informaţii care nu mai sînt de actualitate pentru cititor în momentul lecturii lor. Atunci cînd se citeşte un articol despre un eveniment care s-a petrecut cu cîteva zile în urmă şi despre care s-a scris deja suficient, acel articol trebuie să ofere ceva interesant pentru a suplini lipsa elementului de noutate. Evident, noutatea se va substitui cu modul de a relata faptele, cu punctul de vedere exprimat, astfel încît articolele nu mai urmăresc informarea publicului, ci exprimarea de opinii, atitudini şi, totodată, crearea unor opinii şi atitudini la nivelul receptorului.

3. 1. *Detractio*

În corpusul supus analizei nu se găsesc exemple de manipulare creativă prin *detractio* a colocărilor şi a locuţiunilor, fenomen explicabil prin reprezentarea slabă a suprimării, în general, dar mai ales prin faptul că aceste două categorii de construcţii fixe au un număr redus de elemente. Astfel, prin suprimare, elementele rămase sînt insuficiente pentru reconstituirea structurii originare.

Cu atît mai mult, *detractio* nu ar fi productiv în cazul locuţiunilor cu cît acestea nu sînt recognoscibile doar printr-o parte a lor, dat fiind că sensul acestora nu este o sumă a sensurilor componentelor.

Enunţurile frazeologice alterate, însă, sînt bine reprezentate: „*Colaci în coadă*” (J, Anul IX, nr. 14 (397)) este o formulă a cărei formă originară este uşor de actualizat: „Umblă cîinii cu colaci în coadă”. Acesta este un exemplu de *detractio* pur, însă în ziarul „Jupânu’” se

pare că mai dese sînt cazurile de *detractio* intersectat cu *immutatio*. Spre exemplu, „După *treabă,* după port” (J, Anul IX, nr. 13 (396)) evocă o secvenţă din *Scrisoarea III*, poemul lui Mihai Eminescu: „Şi s-apropie de cort / Un bătrîn atît de simplu după vorbă, după port”. Drept urmare, prima operaţiune de modificare a acestei construcţii fixe constă în suprimarea primei părţi, iar cea de-a doua este substituirea substantivului *vorbă* cu *treabă*.

„La *îmbrăcăminte,* înainte” (J, Anul IX, nr. 4 (387)) este încă un caz de combinare a celor două figuri. Din enunţul originar „La plăcinte, înainte, la război, înapoi”, a doua parte a fost eliminată, iar *plăcinte* a fost substituit cu *îmbrăcăminte*. O *immutatio* reuşită, întrucît păstrează reminiscenţe ale aspectului iniţial prin rimă.

„*Anii* nu aduc fericirea”, faţă de „Banii ~”, este un exemplu de *detractio* la nivel fonetic, cu consecinţe in plan lexical, ce apare ca titlu al unui articol în care se comunică faptul că a fost identificat cel mai vîrstnic alegător din Harghita, cu vîrsta de 107 ani, despre care spune autorul că ar fi atît de înţelept datorită vîrstei lui încît votul lui ar conta mai mult decît toate campaniile electorale la un loc (AC, Anul XVIII nr. 47 (832)).

În titlul „Gra*m*a tică treaba”, faţă de proverbul „Graba strică treaba”, putem observa o figură de virtuozitate, formată din *substituirea* bilabialei *b* din cuvîntul „graba” şi înlocuirea ei cu sunetul *m* alături de *suprimarea* grupului de litere *str* din cuvîntul „strică” (AC, Anul XVI nr. 31 (764)).

„Ca *Fluturul* la poarta nouă” faţă de expresia „a se uita ca boul la poartă nouă”, este o figură mixtă de substituire a substantivului „poartă” cu substantivul propriu „Fluturul”, şi de suprimare a primei părţi a structurii, exprimînd o atitudine dezaprobatoare faţă de decizia preşedintelui Consiliului Judeţean al Sucevei, Gheorghe Flutur, de a monta o poartă în stil bucovinean la intrarea în instituţia pe care o conduce.

„Ca *Rădulescu* la mal” faţă de expresia „a se îneca ca ţiganul la mal”, figură de virtuozitate: substituirea substantivului „ţiganul” şi suprimarea verbului. Titlul este în strînsă legătură cu mesajul articolului, întrucît se pare că primul soţ al Mihaelei Rădulescu a dat-o în judecată pe aceasta pentru că i-a făcut de rîs numele prin implicarea în diferite scandaluri. Rădulescu îi cere Mihaelei să renunţe la nume, iar dacă va reveni la numele de fată, acesta va fi Mihaela Ţiganu (AC, Anul XVIII, nr. 49 (885)).

3. 2. *Adiectio*

3.2.1. Colocări

„Atlas de *ha*zoologie” este o modificare fericită a colocării „Atlas de zoologie”, întrucît sugestia hazului se potriveşte perfect cu conţinutul rubricii: o caricatură pe teme politice.

„Fabrici şi *d*uzine” (J, Anul VIII, nr. 47 (380)), faţă de „Fabrici şi uzine”, este un comentariu ironic la adresa promisiunilor electorale nerealiste ale unui politician de a reconstrui zona industrială a oraşului Suceava.

„Sarmale de p*r*ost” faţă de „sarmale de post”, titlul unui articol prin care se informează că numeroşi cetăţeni au apelat numărul de urgenţă 112 de Anul Nou, pentru că au mîncat foarte multe sarmale. „Atîtea probleme cauzează sarmalele astea, încît ar trebui interzise prin lege, ca petardele” (AC, Anul XIX, nr. 1, (889)).

Şi în titlul „*Na*tura de noapte” (AC), faţă de „Tura de noapte” se observă folosirea procedeului adăugării la nivel fonetic, cu efect de substituire la nivel lexical.

3.2.2. Locuţiuni

„Cu *auto*Buzele umflate” (J, Anul VIII, nr. 49 (382)), faţă de „(A lăsa pe cineva) cu buza umflată”, în varianta de plural care să permită jocul de cuvinte, relatează situaţia pensionarilor cînd autorităţile au retras subvenţiile pentru transportul lor cu autobuzele.

„*Prostăn*Ac de cojocul PSD-ului sucevean” (J, Anul IX, nr. 1 (384)), faţă de „(A avea) ac de cojocul cuiva”, conferă titlului o conotaţie peiorativă la adresa partidului invocat. Adăugarea se produce, ca şi mai sus, prin intercalarea unei secvenţe fonetice, cu consecinţe în plan lexical.

„Liberalii sunt ţinuţi la curent *(electric)* cu funcţiile de stat... ” faţă de locuţiunea „a ţine la curent pe cineva” (AC, Anul XVIII, nr. 50 (886)). În acest context avem de-a face cu o adiţie tipică, realizată prin inserarea unui determinant care modifică sensul general al construcţiei.

3.2.3. Expresii frazeologice

Şi în cazuri de *adiectio* se pot identifica figuri hibrid, de exemplu, în „Zbor deasupra unui cuib de cruci” (J, Anul IX, nr. 1 (384)), faţă de *Zbor deaupra unui cuib de cuci*, titlul romanului lui Ken Kesey, adăugarea consoanei *r* produce un cuvînt nou, astfel încît creează efectul de *immutatio* a substantivului *cuci* cu *cruci*.

Un caz şi mai complex este „Tunelul timpului pierdut” (J, Anul IX, nr. 3 (386)), faţă de „Tunelul timpului” şi *În căutarea timpului pierdut,* romanul lui Marcel Proust, unde, pe lîngă dublul *adiectio* avem de-a face şi cu *detractio,* titlul romanului fiind cu mult redus.

Iată încă cîteva exemple de cazuri în care construcţii fixe au fost modificate prin adăugarea unui element, în „Academia Caţavencu”: „Dumnezeu nu bate cu parul, *ci cu Ion Iliescu*” faţă de „Dumnezeu nu bate cu parul” (AC, Anul XVII, nr. 39 (824)).

„Les fleurs du *nor*mal” faţă de titlul volumului de poezii al lui Charles Baudelaire „Les fleurs du mal” (AC, Anul XIX, nr. 1, (889)) – adiţia unei secvenţe fonetice, cu consecinţe în plan lexical.

„La anul şi la mulţi *b*ani!” faţă de urarea „La anul şi la mulţi ani”, formulă pe care o întîlnim din ce în ce mai des şi în limbajul colocvial, iar în „Academia Caţavencu” este o formulă recurentă, de exemplu AC, Anul XIX, nr. 1, (889).

„*Redu*cere şi ţi se va da!” faţă de cuvintele biblice „Cere şi ţi se va da”, articol ce povesteşte că un angajat al unui supermarket din America a fost călcat în picioare (la propriu) în perioada reducerilor de către clienţi (AC, Anul XVIII, nr. 50 (886)).

„Banii n-aduc fericirea, *ci nefericirea altuia*”, faţă de „Banii n-aduc fericirea”. Pornind de la o cercetare ştiinţifică din Anglia ale cărei rezultate arată că banii ne aduc fericirea doar dacă ceilalţi sînt mai săraci decît noi, autorul articolului concluzionează astfel: „o parte dintre ţările vecine nouă sînt foarte fericite! În plus, înseamnă că multe ţări din Europa, deşi sînt foarte bogate, sînt nefericite şi că, în adîncul inimii lor, şi-ar dori să fie vecine cu România” (AC, Anul XVIII nr. 47 (832)).

„Ce ţie nu-ţi place, altuia nu-i Face-*Book*”, faţă de „~ face”. FaceBook este o comunitate online, un site social, iar articolul ia în discuţie tocmai existenţa altor astfel de site-uri de socializare prin Internet (AC, Anul XVIII nr. 47 (832)).

„Mare e grădina ta *virtuală*, Doamne!” faţă de „Mare e grădina ta, Doamne!”, este titlul unui articol în care autorul autorul ia în discutie conţinutul extravagant sau neobişnuit al unor pagini web (AC, Anul XIX, nr. 1, (889)).

3. 3. Immutatio

Cea mai productivă figură din *quadripartita ratio* este *immutatio*. În „Jupânu'", mai mult de cinzeci la sută din titluri o folosesc ca procedeu retoric. Cititorul nu întîmpină dificultăţi în a reconstitui enunţul originar pentru că, cel mai adesea, elementul nou conţine o parte din elementul substituit; poate fi vorba despre un caz de omonimie sau de rimă, de exemplu.

3.3.1. Colocări

„*Lumea* lui cuptor", rubrică pe teme culinare, faţă de „Luna lui cuptor", adică luna iulie. Aici nu mai există nicio legătură semantică între enunţul-mamă şi rezultatul modificării. Acesta din urmă păstrează ca element-cheie lexemul *cuptor* pentru a sugera tematica articolelor.

„Statul de *plută*" (J, Anul IX, nr. 2 (385)), faţă de „Statul de plată".

„*Speranţe* mici şi mijlocii" (J, Anul IX, nr. 4 (387)) faţă de „Întreprinderi mici şi mijlocii".

3.3.2. Locuţiuni

„...a fost ras de pe faţa *politicii româneşti*" faţă de „a fi ras de pe faţa pămîntului", fiind vorba aici de partidul lui Coposu, care nu mai există (AC, Anul XVIII, nr. 50 (886)).

„...Little Wolfgang n-a stat cu *microfoanele* în sîn" faţă de locuţiunea „a sta cu mîinile în sîn", articol în care se povesteşte cu Mircea Moga supranumit „Micul Mozart" pentru talentul său, l-a dat în judecată pe Shaggy pentru că i-a plagiat o melodie (AC, Anul XVIII, nr. 50 (886)).

„...care pune degetul pe *gamă*" faţă de locuţiunea „a pune degetul pe rană", acelaşi articol de mai sus unde se arată că Moga a plagiat, la rîndul său, o piesă muzicală, iar prin accesarea adresei www.catavencu.ro se pot face comparaţii între varianta originală şi cea realizată de Moga (AC, Anul XVIII, nr. 50 (886)).

3.3.3. Expresii frazeologice

„*Critic*, deci *rezist*!" (J, Anul VIII, nr. 48 (381)), faţă de „Cuget, deci exist!" („Cogito, ergo sum"), cuvinte rostite de celebrul filozof francez René Descartes. „*Dudui*, deci exist" (J, Anul IX, nr. 2 (385)) se raportează la aceeaşi construcţie fixă, însă inserarea elementului colocvial trădează tonul dezaprotor. „*Promit*, deci *rezist*" (J, Anul IX, nr. 3 (386)) face referire la demagogia politică.

„*Prins* şi cerşetor" (J, Anul VIII, nr. 49 (382)), faţă de *Prinţ şi cerşetor*, roman al lui Mark Twain, prin înlocuirea substantivului cu un participiu pune alături două noţiuni care reprezintă cauza şi efectul. Cerşetorul, pentru că desfăşoară o acţiune ilegală, este prins.

„*Poluare* humanum est" (J, Anul IX, nr. 2 (385)), faţă de „Errare humanum est sed perseverare diabolicum" („*A greşi e omenesc, dar a persevera (în greşeli) este diabolic*"), cuvintele lui Seneca. Avem din nou de a face cu o figură hibrid, întrucît dictonul a fost scurtat, apoi s-a operat substituţia. Deci, este un caz de *detractio* şi *immutatio*.

„Nimeni nu se pierde, totul se *transferă*" (J, Anul IX, nr. 2 (385)), faţă de „În natură nimic nu se pierde, nimic nu se cîştigă, totul se transformă", cuvinte care îi aparţin omului de ştiinţă Antoine-Laurent Lavoisier. Şi aici *immutatio* se combină cu *detractio*.

„Gura *dentistului* adevăr grăieşte" (J, Anul VIII, nr. 46 (379)), faţă de „Gura păcătosului adevăr grăieşte".

„...*Luna* noastră cea de toate zilele...” faţă de „Pîinea noastră cea de toate zilele”, în articol descriindu-se un fenomen astrologic, conjuncţia planetelor Venus şi Jupiter, „întîlnire la care s-a înghesuit şi Luna noastră cea de toate zilele” (AC, Anul XVIII, nr. 48 (884)).

„*Puieţi* îs posmagii” faţă de „Muieţi ~”, replică a leneşului din *Povestea unui om leneş* a lui Ion Creangă (AC, Anul XVII nr. 40 (825)).

„*D*unguţa cu doi bani”, faţă de numele poveştii lui Ion Creangă, *Punguţa cu doi bani*, autorul exprimîndu-şi nemulţumirea de a locui într-o zonă a Bucureştiului (de altfel, în majoritatea zonelor din Bucureşti se întîmplă la fel) unde posesorii de maşini nu au unde să parcheze din cauza defectuoasei gestionări a spaţiului public (AC, Anul XVII nr. 40 (825)).

3. 4. *Transmutatio*

Transmutatio este cea mai rară dintre cele patru figuri de construcţie. La fel ca formele hibride despre care am discutat şi ca formele de *adiectio* dublu, şi aceasta este rezultatul virtuozităţii, presupunînd un efort considerabil.

Am identificat în corpusul studiat un caz de colocare manipulată: „*Furtuna* dinaintea *liniştii*” (J, Anul IX, nr. 5 (388)), faţă de „Liniştea dinaintea furtunii” şi două expresii frazeologice: „Ai *parte,* ai *carte* (de muncă)” (J, Anul VIII, nr. 48 (381)), faţă de „Ai carte, ai parte”, este un hibrid între *transmutatio* şi *adiectio* marcat în mod evident din punct de vedere grafic. „*Musca* care latră nu *cîine*”, faţă de „Cîinele care latră nu muşcă” povesteşte despre o muscă rătăcită în apartamentul naratorului, care i-a devenit în scurt timp un fel de animal de companie. De aici şi asocierea insectei cu un cîine (tipul animalului devotat): „Am impresia că e destul de deşteaptă (n.r. musca), pentru că se aşază pe picior, ca un cîine, şi deseori mă lasă să o mîngîi pe aripi, deşi eu nu vreau, pentru că mi-e frică să nu mă ataşez prea tare de ea” (AC, Anul XVIII nr. 47 (832)).

3. 5. *Construcţii fixe nemanipulate*

Unele construcţii fixe sînt folosite ca atare, deoarece ele deservesc scopul titlului fără ca autorul să intervină asupra lor în sensul comunicării. Aceste cazuri sînt rare, deşi nu la fel de puţine ca în cazul *transmutatio*, iar cele identificate se înscriu în categoria expresiilor frazeologice.

Unul dintre ele este *Dacă doriţi să revedeţi*, titlul unei rubrici care cuprinde ştiri scurte despre evenimente petrecute pe parcursul săptămînii. Enunţul canonic îşi este suficient pentru a transmite mesajul: „Urmează o serie de informaţii pe care le-aţi mai receptat. Aici le puteţi revedea”, aşa cum se întîmpla – la unele posturi de televiziune încă se mai întîmplă – cu programul de Revelion. Acesta era redifuzat, pe fragmente, cîteva zile la rînd după începerea noului an.

Alte astfel de titluri sînt: *New York, New York* (J, Anul VIII, nr. 48 (381)), *Misiune imposibilă* (J, Anul IX, nr. 4 (387)), *Sînge din sîngele lor* (J, Anul VIII, nr. 50 (383)), *Drumurile noastre toate* (J, Anul IX, nr. 4 (387)), şi *Unora le place Jazz-ul* (J, Anul VIII, nr. 48 (381)).

Concluzii

Diferitele tipuri de construcţii fixe se pretează în mod diferit la manipulări creative, în funcţie de caracteristicile lor. Astfel, colocările, fiind alcătuite dintr-un număr redus de elemente, nu vor fi supuse procesului de *detractio*. Secvenţa rămasă în urma lui este

insuficientă pentru reconstituirea structurii originare şi actualizarea sensului ei, aspecte importante în decodificarea intenţiei emiţătorului.

Adiectio, însă, permite recunoaşterea formei canonice şi recuperarea sensului, de aceea se foloseşte şi în modificarea colocărilor, însă cu o frecvenţă destul de redusă. La fel de puţin frecvente sînt situaţiile de *immutatio*, în care, pentru ca structura-mamă să fie identificată, fie elementul substituit trebuie să fie asemănător cu cel care îl substituie, fie celelalte componente trebuie să asigure un context minim care să facă aluzie la forma originară.

Situaţiile de colocări restructurate prin *transmutatio* sînt foarte puţine în corpusul analizat, însă considerăm că această figură ar putea fi mai productivă, pentru că permutarea termenilor permite recunoaşterea colocării, însă presupune un efort creativ superior.

În ceea ce priveşte locuţiunile, *detractio* este o figură neproductivă şi din considerentul insuficienţei contextului rămas în urma operaţiunii pentru a asigura reconstituirea lor, dar şi pentru că sensul acestora nu este o sumă a sensurilor componentelor.

Adiectio şi *immutatio* nu presupun astfel de probleme. Prin adăugarea sau substituirea unui element, locuţiunile rămîn recognoscibile, iar sensul construcţiilor originare contribuie la conturarea sensului structurii manipulate. Aceste doua figuri sînt, însă, rar întîlnite în cazul acestui tip de construcţii fixe.

În corpusul studiat nu am întîlnit locuţiuni restructurate prin permutarea elementelor, iar explicaţia poate fi că realizarea unui joc de cuvinte avînd un inventar redus de componente este dificilă. Mai mult, în structura unei locuţiuni se stabilesc raporturi sintactice care nu se pot schimba cu uşurinţă.

Statistic, expresiile frazeologice alterate sînt cele mai numeroase, indiferent de figura folosită. Numărul superior de membri permite ca, şi după suprimarea, adăugarea, substituirea sau permutarea unora dintre ei, construcţia să poată fi identificată.

Manipularea creativă a structurilor fixe în presă surprinde cititorul capabil să le reconstituie şi joacă un rol important în îndeplinirea funcţiei fatice. În mass media românească fenomenul este unul intens, extinzîndu-se de la presa satirică pînă la publicaţii de mare prestanţă.

Bibliografie critică

*** *Dicţionarul explicativ al limbii române,* ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998

Botezatu, Grigore, Hîncu, Andrei, *Dicţionar de proverbe şi zicători româneşti*, Bucureşti, Editura Litera Internaţional, 2001

Breban, Vasile, Bulgăr, Gheorghe, Grecu, Doina, Neiescu Ileana, Rusu Grigor, Stan Aurelia, *Dicţionar de expresii şi locuţiuni româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969

Colţun, Gheorghe, *Frazeologia limbii române*, Chişinău, Editura „Arc", 2000

Comşulea, E., Teiuş, S. Şerban, V., *Dicţionar de expresii şi locuţiuni*, Editura Ştiinţa, 1998

Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996

Coşeriu, Eugen, *Lecţii de lingvistică generală*, Editura ARC, Bucureşti, 2000

Dumistrăcel, Stelian, *Discursul repetat în textul publicistic*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2006
Pegulescu, Anca Mariana, *Relativismul lingvistic în proverbe*, în „Limbaj şi context. Revistă de lingvistică, semiotică şi ştiinţă literară”, Anul I, nr. 2, 2009, Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălţi, Republica Moldova, 2009, p. 123-127
Zafiu, Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Editura Universităţii, Bucureşti, 2001

Izvoare

J: „Jupânu’”:
AC: „Academia Caţavencu”:

SPAŢIALITATEA CA INIMĂ A DISCURSIVITĂŢII

Drd. Viorica COJOCARIU (BLINDA)
Universitatea Stefan cel Mare Suceava

Subiectul acestui studiu este spaţialitatea şi relaţiile sale tridimensionale ca practici discursive. Spaţiul fixează şi condensează valori, dar locurile purtătoare de valori proiectează spaţiul într-un univers de sens, iar sensul, în dimensiunea spaţială. Spaţiul apare într-o manieră implicită în multe texte şi poziţionează individul în lume. Spaţiul fixează identităţi, situează şi localizează obiectele şi fiinţele, simbolizează şi ierarhizează apartenenţele, ia în calcul declinările pornind de la loc până la reţea, de la peisaj la teritoriu, ca reţele complexe. În funcţie de poziţionarea spaţială referitoare la forme se diferenţiează, de asemenea, şi relaţiile spaţiale: implicite (spaghetti şi plasă), explicite (topologice). Localizarea, situarea, denominarea în spaţiu şi de către spaţiu produc cuplajul şi decuplajul obiectiv al spaţiului, de care depinde viziunea unui grup cultural proiectată spre lume. Imaginea spaţială a lumii reprezentată de hărţi este ca o carte sau un text: de văzut, de citit, de imaginat.

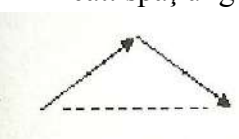
Cuvinte-cheie*: afirmaţie identitară, localizare, simbolizare-referenţialitate, relaţii spaţiale, mărci spaţiale.*

Remarci liminare

Spaţialitatea ocupă un loc central în discurs în toate stările ei, astfel încât acţionează asupra indivizilor şi grupurilor cu scopul de a se orienta, de a situa-localiza, de a relaţiona, etc. Spaţiul în toate manifestările sale este un ” ingredient indispensabil *vizibilităţii, lizibilităţii* şi deci înţelegerii lucrurilor” /“ingrédient indispensable à la *visibilité*, à la *lisibilité* et donc à la *compréhension* des choses”. (Michel Lussault, article *Action(s)*, 2000:14). Având ca punct de plecare acest citat, ne-am propus o analiză textuală a spaţiului şi a spaţialităţii, folosind un corpus de studiu variat (manuale de geografie din România şi din Franţa, cărţi de specialitate geografică).

1. Spaţiul şi diversitatea abordărilor spaţiale

Pornind de la teoria saussuriană a semnelor, trecând prin mitul lui Roland Barthes, prin renumitul triunghi semiotic, propus de Charles Kay Ogden şi Ivor Armstrong Richards, apoi de Michel Ballabriga în (*Sémantique structurelle)*, am construit triunghiul semiotic propriu discursului ştiinţific geografic cu valenţe didactice. Astfel *semnificatul* descompus în seme[1] este spaţiul geografic, *semnificantul* este spaţiul cartografic, iar referentul este reprezentat de spaţiul terestru: Semnificat: spaţiul geografic



Semnificant: spaţiul cartografic Referent: spaţiul terestru

[1] Sème (unitate semantică minimă care permite definirea unui sens).

Spaţiul este privit «ca un *fixator* şi un *condensator* de *valori* societale; această fixare şi condensare la fel de fizice, în locuri, obiecte, teritorii, reţele particulare ca ideal, în ideologii, reprezentări- valorizează spaţiul şi spaţializează valorile, conferindu-le astfel un registru specific».(...). Modelele teritoriale ale acţiunii "pun în scenă, prin povestire şi figuri, un teritoriu scandat de locuri purtătoare de valori citadine şi, astfel, injectează spaţiul în universul sensului şi înscriu sensul în dimensiunea spaţială. În acest cuplaj interactiv, spaţializare-semantizare îşi are originea statutul de obiect de valoare al spaţiului"/ « comme un fixateur et un condensateur de valeurs sociétales; cette fixation et cette condensation-tout autant physiques, en des lieux, objets, territoires, réseaux particuliers qu'idéelle, en des idéologies, des représentations-*valorisent* l'espace et *spatialisent* les valeurs leur conférant ainsi un registre spécifique» (...). Les modèles territoriaux de l'action «mettent en scène, le récit et les figures, un territoire scandé par des lieux porteurs de valeurs citadines et, ainsi, injectent l'espace dans l'univers du sens et inscrivent le sens dans la dimension spatiale. Dans ce couplage interactif, spatialisation-sémantisation, s'origine le statut d'objet de valeur de l'espace". (Michel Lussault, 2000: 31-32).

2. Funcţia de afirmare identitară

Funcţia *de identitate* potrivit sociolingvistului Henri Boyer[2] preia pasul asupra funcţiei de localizare dincolo de numire, este vorba de un act de natură net politică sau mai precis glotopolitică/"le pas sur la fonction de localisation: au/delà de la nomination, il s'agit d' un acte de nature nettement *politique* ou plus spécifiquement *glottopolitique.* (Henri Boyer, Marie-Anne Paveau: 2008:11).

Spaţiul apare într-o manieră *implicită* în numeroase texte geografice. De ce? Răspunsul îl găsim cu ajutorul autorului Denis Retaillé:" Ca habitat, Terra este mai întâi limitată terenului parcurs transformat pas cu pas, muncit cu mâna, construit în sensul propriu al teremenului: ar trebui spus fasonat. Această primă concepţie dominată de *materialitatea* Terrei privilegiază natura moştenită şi amenajările aduse generaţiilor anterioare. Ele contribuie puternic la fixarea identităţilor" /"Comme habitat, la Terre est d'abord limitée au terroir parcouru transformé pied à pied, travaillé à la main, construit au sens le plus propre du terme: on devrait dire façonné. Cette première conception dominée par la matérialité de la Terre privilégie la *nature héritée* et les *aménagements apportés* par les générations antérieures. Elle contribue fortement à *fixer les identités ».* (Denis Retaillé, 2000:274- 275). De aceeaşi părere este şi geograful Guy di Méo care abordează în operele sale marile noţiuni ale geografiei spaţiale: " spaţiu de viaţă, spaţiu trăit, spaţiu social, teritorii şi locuri" raportând individul, în Lume". (Guy di Méo, 2000:38-39-40). Dragostea de locurile natale este o relaţie concretă care se naşte între om şi Terra sau după cum arată "Dardel o geograficitate ca mod de existenţă şi destin/une géographicité de l'homme comme mode de son existence et de son destin". (Eric Dardel, 1990:2). Dragostea pentru continentul natal, Europa este ilustrată astfel:

Toată lumea ştie că Europa este un continent. Pentru noi, europenii (adică locuitorii acestuia), el este cel mai important şi credem că este cel mai frumos şi cel mai civilizat. Prin Europa nu se înţelege, însă, numai ce întâlnim pe întinderea lui-ţărmuri, râuri şi fluvii, forme şi unităţi de relief, resurse şi activităţi economice, oameni şi oraşe, ţări, regiuni şi peisaje-, ci

[2] Henri Boyer est professeur de sociolinguistique, directeur du laboratoire de recherche Dipralang à l'Université *Paul Valéry* Montpellier III, France.

şi un anumit mod de a trăi, de a te comporta şi de a te înţelege cu ceilalţi oameni, de a te bucura de tot ce este important, frumos şi permanent, adică înţelegem un anumit nivel de civilizaţie. (Octavian Mândruţ, 1997:7).

Tot la fel vede şi Elsa Ramos care distinge trei categorii de traiectorii, privind identificările spaţiale printre care şi *înrădăcinările* («les enracinés»), alături de *îndepărtări ("les éloignés»)* şi *detaşări* («les détachés»). (Elsa Ramos, 2006:199). *Diversitatea* culturală după Paul Claval[3] se simte în" limbile" vorbite de anumite popoare, în „muzică", în „gastronomie", în elementele contrastive ale naturii care le impun anumite moduri de viaţă: de a se hrăni, de a se îmbrăca, de a-şi construi case, ca de exemplu: cum se ilustrează în textul geografic următor:

Satele europene *se diferenţiază* şi prin *materialele de construcţie* folosite. Astfel, în regiunea mediteraneană predomină piatra, în Peninsula Scandinavă lemnul, iar în regiunile montane se îmbină cele două materiale. În câmpiile din nordul continentului predomină lutul (cărămida), iar în zonele umede, deltaice şi mlăştinoase, lutul şi stuful. Diferă şi *culoarea* dominantă: de exemplu, în zonele însorite mediteraneene predomină cea albă, în timp ce în regiunile nordice, mai reci şi ploioase, culorile vii: roşu şi verde. De asemenea, diferă şi *forma acoperişului:* în regiunea mediteraneană, săracă în precipitaţii, este plată, în timp ce în ţinuturile cu ploi şi zăpezi bogate (Peninsula Scandinavă, munţii mai înalţi) acoperişul este înalt şi "în două ape". (Octavian Mândruţ, 1996:31).

În opinia autorului Paul Claval"nu toate societăţile dispun de acelaşi arsenal de cunoştinţe şi tehnici, şi de acelaşi registru de interpretare şi de motivaţii. Indivizii şi grupurile sunt condiţionate de educaţia pe care au primit-o: cultura apare astfel ca o moştenire. Modalităţile după care ea este transmisă de la o generaţie la alta, sau de la un loc la altul, în favoarea schimburilor, a deplasărilor de scurtă durată sau migraţiilor, depind de mediul şi nivelul tehnic; ele contribuie larg la diversitatea societăţilor » / »Toutes les sociétés ne disposent pas du même arsenal de connaissances et techniques, et du même registre *d'interprétation et de motivations.* Les indivdus et les groupes sont conditionnés par l'éducation qu'ils ont reçue: la culture apparaît ainsi comme un héritage. Les modalités selon lesquelles elle est transmise d'une génération à l'autre, ou d'un lieu à l'autre, à la faveur des échanges, de déplacements de courte durée ou des migrations, dépendent du milieu et niveau technique; elles contribuent largement à la diversité des sociétés", (Paul Claval, 2003:5).

3. Funcţia de relaţionare în spaţiu

Ţinând cont de poziţia relativă a *formelor* în spaţiu, autorii Jean Denègre et François Salgé disting următoarele tipuri de relaţii spaţiale: relaţii de intersecţie, de includere, adiacente, de proximitate. În cadrul relaţiilor spaţiale de tip booleen care pot să fie implicite sau explicite, autorii Jean Denègre et François Salgé disting: "relaţiile spaţiale *implicite* modul *spaghetti* în care formele geometrice se ignoră unele pe altele. Ele pot să se taie din nou, fără ca acestea să fie explicite, în descrierea digitală a liniilor (succesiune de coordonate) .Tot relaţii spaţiale *implicite* sunt şi cele de tip *fileu.* În modul fileu, relaţiile spaţiale sunt implicite pentru că formele geometrice sunt de asemenea, implicite. Relaţii spaţiale *explicite* sunt *topologice*. O manieră de a reda explicit relaţiile spaţiale este de a considera că ansamblul formelor geometrice formează un graf. Acest concept este adeseori numit topologie prin

[3] Voir Paul Claval, 2003, *Géographie culturelle- Une nouvelle approche des sociétés et des milieux.*

confuzie între mijlocul pentru a reprezenta relaţiile spaţiale (teoria grafului) şi relaţiile spaţiale, ele- însele (teoria topologiei)." (Jean Denègre et François Salgé, 1996:24-25-26).

Claude Raffestin afirmă că "trebuie să se treacă prin vârf pentru a se întreţine o relaţie la nivelul bazei: localul nu are semnificare pentru că se vorbeşte «foarte» abstract şi formalizat-qu'il faut passer par le sommet pour entretenir une relation au niveau de la base: le local n'a de signification que parle "tout"abstrait et formalisé. (Claude Raffestin, 1980:165).

Din punct de vedere funcţional , *conectorii* care organizează reprezentarea referentului discursiv,"ţin cont de de *relaţiile spaţiale* (mai sus /jos, în faţă/în spate, la dreapta/la stânga, sus/jos, etc.), după un punct de vedere descriptiv particular /rendent compte de relations spatiales (plus haut/bas, devant/derrière, à droite/gauche, au dessus/dessous, etc.), selon un point de vue descriptif particulier" .(Jeandillou Jean-François, 1997:84). În discursul ştiinţific geografic se folosesc atât aceste opoziţii cât şi adeseori opoziţia *în amonte/în aval* faţă de un reper, sau direcţiile opuse cardinal şi intercardinal, după cum observăm în textul următor:

Sectorul Brăila-Marea Neagră, denumit Dunărea Maririmă, permite, *în aval de* Brăila, intrarea navelor matitime. Octavian Mândruţ, 2000 pag 41, (...) au culmi paralele, orientate pe directia NV-SE *(în nord şi centru*) sau curbate (în sud).Astfel, culmea muntoasă principală se curbează de la direcţia nord-sud la direcţia *est-vest*, munţii sunt formaţi în totalitate pe rocile sedimentare (fliş). (Octavian Mândruţ, 2000:12).

Denis Bertrand distinge trei moduri diferite în referenţializarea intradiscursivă în figurile spaţialităţii şi în operaţiile de *spaţializare* în discursuri:

- izotopizarea când este vorba de"referenţializarea minimală, comună oricărui discurs care se vrea „urmat": dar, pentru ceea ce ne priveşte, noi vom spune numai că redundanţa unei unităţi figurative selecţionate (...) este o condiţie indispensabilă pentru ca să se pună în loc, într-un text spus «figurativ», un efect de *iconicitate.* Izotopizarea nu face decât să menţină un continuum omogen de semnificare; ea este în ea însăşi o procedură dinamică (...). (Denis Bertrand 1984:15).

-referenţializarea este constituită prin **debraiaje interne** în discurs, prin care se găseşte asigurat pasajul de la o unitate discursivă la alta. Dar ea se interesează puţin de faptul că aceste unităţi nu se disting numai între ele prin ceea ce spun, ci de asemenea prin modul lor de a spune: în alţi termeni, prin orice joc de distanţe stabilite între enunţiator şi discursul pe care îl produce. Aceste distanţe sunt analizabile în semiotică plecând de la procedurile de debraiaj şi de ambreiaj: un ambreiaj actorial permite să se treacă de la «povestire» spre exemplu, «la dialog», un debraiaj spaţial va permite detaşarea de povestire pentru a se reveni la descriere; un debraiaj temporal va asigura returul de la «descriere» la «povestire», etc. (Denis Bertrand 1984:15).

-anaforizarea. Anafora din punct de vedere lingvistic, poate să fie definită ca reluarea unui element din context printr-un alt element care n-ar fi echivalent primului în afara contextului. În sens strict, anafora este un element care nu are, prin el-însuşi referinţă: singur un context, explicit sau nu, îi poate permite o actualizare. Este deci un element prin care se construieşte o referinţă în al doilea grad, s-ar putea aproape spune prin delegaţie». (Denis Bertrand, 1984:16).

Jean François Jeandillou (1997:85) arată că «marcatorii de conexitate contribuie la progresia structurată a textului/les marqueurs de connexité contribuent à manifester la progression structurée du texte», iar «procesele anaforice prezervă continuitatea (în coeziunea

sa) graţie reluării elementelor introduse în prealabil/les processus anaphoriques préservent sa continuité (dans sa cohésion) grâce à la reprise d'éléments préalablement introduits ».

Selon Denis Bertrand (1984:16)" elementele anaforizante *lui* şi *el* nu se constituie într-o referinţă decât atribuindu-i-se cea de grup nominal la care ei trimit/s'appropriant celle du groupe nominal auquel ils renvoient... Se spune adeseori, astfel, că relaţia anaforică constituie un caz particular de co-referinţă. Particularitatea sa se rezumă în relaţia asimetrică care se stabileşte între cele două elemente, în timp ce co-referinţa ordinară implică o relaţie simetrică (...) ambii termeni pot să fie substituiţi unul prin celălalt, ceea ce nu este în cazul relaţiei anaforice".

Reluarea anaforică se rezumă în a referenţializa, cu ajutorul unui termen condensat, un element de discurs, poate să fie o unitate lexicală, o sintagmă sau o secvenţă care răspunde unei operaţii de referenţializare. Anafora şi co –referinţa asigură continuitatea referenţială. După cum afirmă Jean-Michel Adam, fenomenele anaforice nu asigură numai *coeziunea* ci joacă un rol important şi în progresia tematică prin modificările progresive ale unui referent pentru că este vorba rareori de a-l relua. (Jean-Michel Adam, 2004:55). Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1995:548) definesc anafora în felul următor "Un segment este numit anaforic când face aluzie la un alt segment, bine determinat, din acelaşi discurs, fără de care nu ar şti să i se dea o interpretare (chiar literală). Reluând un termen al lui Tesnière, numim *sursă semantică* segmentul la care trimite anaforicul (se vorbeşte de interpretant, sau adeseori de antecedent, căci el precede în general anaforicul"/ « Un segment de discours est dit *anaphorique* lorsqu'il fait allusion à un autre segment, bien déterminé, du même discours, sans lequel on ne saurait lui donner une interprétation (même simplement littérale). En reprenant un terme de Tesnière, nous appellerons *source sémantique* le segment auquel renvoie l'anaphorique (on parle aussi d'interprétant, ou souvent d'antécédent, car il précède généralement l'anaphorique».

Anafora înseamnă reluarea aceluiaşi cuvânt, la începutul mai multor fraze sau părţi de frază, pentru a accentua o idee sau pentru a obţine o simetrie, ca de exemplu:

Au sein des dolomies et des calcaires," les eaux" qui s'infiltrent forment une nappe aquifère qui est limitée vers le nord par le contact par faille avec les ruffes imperméables du bassin permien de Lodève. "Les eaux" débordent au point le plus bas de ce contact, immédiatement au nord de Salasc, (Jean –Claude Bousquet, 2008: 75).

Anafora din textul de mai sus este o anaforă nominală fidelă prin reluarea aceluiaşi termen «apele» "les eaux", cuvânt situat în mijlocul frazei, în primul caz şi reluat la începutul frazei, în al doilea caz. Această reluare a lexemului «eaux»/«ape» are rolul de a susţine construcţia şi dinamica oralului, redate perceptibil pentru auditoriu. În accepţiunea lingvistului Jean-Michel Adam, *coreferinţa* este o relaţie de identitate referenţială între două sau mai multe semne semantic interpretabile independent unul (prin diferenţa unui pronume demonstrativ, vid de sens fără referentul său/" La co –référence est une relation d'identité référentielle entre deux ou plusieurs signes sémantiquement interprétables indépendamment l'un de l'autre (à la différence d'un pronom démonstratif, vide de sens sans son référent)". (Jean-Michel Adam, 2005:86). Astfel în textul geografic următor cursul de apă Vis este obiectul desemnărilor variat prin unităţi lexicale coreferenţiale:

> *Ce "cirque" est un ancien cours de la Vis* et n'a donc rien de comparable avec d'autres *cirques d*e la région, tel *celui* de Mourèze (lapié géant, page 72) ou *celui*

du Bout-du-Monde près de Lodève, simple reculée de la corniche calcaire et dolomitique du bord du causse du Larzac sous les effets de l'érosion. *Ce changement de parcours de la Vis* est tout à fait typique des rivières dont le tracé sinueux dessine de nombreux boucles ou méandres. *Ce* phénomène est fréquent: en amont de Navacelles, trois autres méandres abandonnées, dont *celui* de Vissec, sont tout à fait plus visibles, (Jean –Claude Bousquet, 2008: 22).

Astfel, toate reluările din acest text marcate cu italic sunt reluate prin raporturi de co-referinţă, şi de fapt din punct de vedere semantic, complementar. După, Jean François Jeandillou (1997: 85) este preferabil de a nu se asimila anafora şi coreferinţa. Aceste două fenomene caracterizează proprietatea pe care o au elementele lingvistice de a viza acelaşi referent într-un context precis « /"il est préférable de ne pas assimiler anaphore et coréférence. Ces deux phénomènes caractérisent la propriété qu 'ont des éléments linguistiques de viser un même référent, dans un contexte précis.

Elipsa şi redundanţa în dimensiunea spaţiului geografic

Elipsa, termen iniţial folosit în geometrie pătrunde şi în lingvistică, ca figură de stil găsindu- şi însă rezonanţa de asemenea în spaţiul geografic, definit ca evitare a unui termen exclus printr-o referinţă contextuală. *Redundanţa* care este o figură de stil contrară elipsei, permite identificarea termenului evitat prin elipsă pe care - l reia. (Jean-François Augoyard, 1979: 50-51).

4. Funcţia de ordonare a spaţiului

Pour Denis Retaillé: măsurarea şi punerea în ordine nu sunt posibile decât după o primă definiţie a obiectelor şi a operaţiei de numire permit punerea în evidenţă a obiectelor invizibile care ar lua progresiv un nume comun sau un nume propriu după gradul de pertinenţă sau foarte simplu după succesul întâlnit după uzajele Terrei şi teritorii astfel pătrate. Măsurarea totuşi nu este posibilă decât cu două condiţii:ca un obiect să fie delimitat sau ca un caracter să fie definit »/ « La mesure et la *mise en ordre* ne sont possibles qu'après une première définition d'objets et l'opération de *nomination* permet la mise en évidence d'objets invisibles qui prendront progressivement un nom commun ou un nom propre selon le degré de *pertinence* ou tout simplement selon le succès rencontré auprès des usagers de la Terre et des territoires ainsi quadrillés. La mesure, cependant, n'est possible qu'à deux conditions: qu'un objet soit *délimité* ou qu'un caractère soit *défini»*. (Denis Retaillé, 2000:277).

Conceptul de *peisaj geografic* face parte din discursul geografic care *pune în ordine* lumea geografică pe care fiecare dintre noi o percepe prin simţul şi filtrul propriei structuri mentale. Elementele naturale care se îmbină între ele, dobândind un aspect exterior vizibil poartă numele de peisaj. Peisajele diferă între ele formând mai multe varietăţi care au caracteristici comune.

Octavian Mândruţ, defineşte peisajul natural ca "o îmbinare a elementelor naturale aşa cum au fost înainte de intervenţia omului sau neluând în consideraţie această intervenţie. Peisajele puternic transformate de om se numesc, prin opoziţie cu cele dintâi, peisaje antropice. Europa atlantică (sau faţada atlantică a Europei) cuprinde peisaje care încep din nordul Scandinaviei şi se întind până în sudul Peninsulei Iberice. Elementul de *unitate* este dat de Oceanul Atlantic, care influenţează peisajul acestei regiuni prin precipitaţiile ridicate, prin curentul Atlanticului de Nord (sau Curentul Golfului) care încălzeşte iarna clima, prin

maree şi platforma litorală. *Diversitatea* este dată de relief fiorduri în Scandinavia şi Insulele Britanice, ţărmuri joase în faţa Câmpiei Nord-Europene, relieful accidentat al zonelor alpine şi hercinice. (Octavian Mândruţ, 1996:23).

3. Funcţia de situare-localizare în spaţiu

În discursul său geograful îşi aranjează ideile în materie de mediu, de spaţiu şi de timp, de amenajare, a ceea ce el studiază."Aceasta ca urmare a unui decupaj obiectiv al lumii pe care-l produce localizarea-situarea, dar a nu se uita că acest decupaj depinde de viziunea grupului cultural proiectat asupra lumii"/"C'est à la suite d'un découpage objectif du monde qu'on produit la localisation-situation, mais on n'oubliera pas que ce découpage dépend de la vision qu'un groupe culturel projette sur ce monde". (Sanda-Maria Ardeleanu, 2002:91). În opinia autorului Michel Lussault, spaţiul *situaţiei* care naşte combinarea celor trei planuri: *cadrul material*, aranjament spaţial al locului, *relaţia practică* şi *idealul* spaţiului constituie obiectul geografului. (Michel Lussault, 2000:25). Gândirea geografică a evoluat considerabil încât abordarea dimensiunii spaţiale" priveşte spaţiul social şi diferitele sale declinări, de la loc la reţea, de la peisaj la teritoriu, ca o reţea complexă"/" regarde l'espace social et ses différents déclinaisons, *du lieu au réseau*, *du paysage au territoire*, comme une réalité complexe". (Guy Di Méo: 2000).

4. Funcţia de simbolizare- emblematizare- personalizare a locurilor

Spaţiul este privit de către Patrick Garcia " ca un adevărat conservator care stabilizează analizele istorice; fixând limitele iniţiativelor transformatoare el face figură realităţii obiective »/ " comme un véritable conservatoire qui stabilise les analyses historiques; en fixant les limites des initiatives transformatrices, il fait figure de réalité objective ». (Patrick Garcia, 2000:79).

> La ville américaine est caractérisée par son paysage de gratte-ciel au centre de l'espace urbain. Symboles de la ville américaine, ils abritent banques, sièges sociaux d'entreprises et hôtels. Leur concentration permet de définir un Central Business District (quartier des affaires). En s'éloignant du centre, apparaissent des quartiers où petits immeubles et rangées de modestes maisons abritent des groupes défavorisés...La ville américaine s'étale en vastes pavillonnaires dans la verdure. L'habitat typique est la maison individuelle (pelouse, garage, jardin, piscine dans les quartiers aisés)[4]. (Manuel Histoire-Géographie, 6^{e} , Magnard).

Prin aceste simboluri ale oraşului american se observă că oamenii produc şi reproduc cadrul lor de viaţă în funcţie de capacităţile lor tehnice, în funcţie de arhitectură, gust, culoare, materiale de construcţie disponibile în funcţie de bugetul fiecăruia."O emblemă este un semn deliberat ales, din partea individului sau a unei comunităţi, vrea să afirme o personalitate, să proclame identificarea unei valori, ca o deviză exprimată vizual"/" *Une emblème* est un signe délibérément choisi, qui, de la part d'un individu ou d'une communauté, veut affirmer une personnalité, proclamer l'identification à une valeur, comme une devise exprimée visuellement». (Henri Suhamy, 1981: 37). Spre exemplu, pescarii din Delta Dunării au contribuit la *personalizarea locurilor* construindu-şi casele cu materiale de construcţie oferite

[4] Yves Boquet, Les États-Unis, Belin, 2003.

de cadrul natural local (deci au casele acoperite cu stuf, garduri confecţionate din stuf, câte o lotcă ataşată fiecărei gospodării pentru a se deplasa, etc). Legătura comunităţii izolate a pescarilor lipoveni cu natura locurilor din Delta Dunării, izolaţi prin referinţa la mediul acvatic a produs o relaţie intimă cu acest colţ, greu accesibil.

5. Funcţia de memorare a locurilor

În memorie nu se reţin din trecut decât elemente izvorâte din imaginaţie care operează cu munca de *selecţie, deformare, şi reconstituire, rescriere* a evenimentelor şi amintirilor legate de un anumit loc după cum afirmă Elsa Ramos „Dans le souvenir, ce qu'on garde ce ne sont pas des lieux. C'est l'image des lieux à un moment donné". (Elsa Ramos, 2006: 89). Geografia are ca finalitate majoră *fixarea memoriei locurilor* înregistrate într-o idealitate aceea a lumii concepută ca *o unitate*. (D. Retaillé, 2000:27).

În opinia autorului Jean-Jacques Bavoux "orice ansamblu spaţial este prin definiţie mai mare decât fiecare din părţile sale, dar poate de asemenea să constituie el-însuşi una din părţile unui ansamblu de talie superioară (...) fiecare parte a ansamblului poate să fie «descompusă în subpărţi (...) »/"tout ensemble est, par définition, plus grand que chacune de ses parties, mais peut aussi éventuellement constituer lui-même l'une des parties d'un ensemble de taille supérieure» (...) chaque partie est à son tour décomposable en sous-arties (...). (Jean-Jacques Bavoux, 2010:10). Pentru geografie, Denis Retaillé arată că ea "se forţează să gândească lumea în materialitatea sa sau în relaţiile pe care le connsideră societăţile (sub forma culturilor sau sub forma organizărilor), această dezvoltare conduce mai întâi la habitatul circumscris (de mică dimensiune apoi progresiv întins*) la geometria ansamblului* (forma sau conţinutul în care conţinutul nu este decât un indiciu al formei apoi la sens (sau la interogarea şi acţiunea asupra devenirii coprezenţei)"/ »s'efforce de penser le monde dans sa matérialité ou dans les relations qu'y envisagent les sociétés (sous la forme de cultures ou sous la forme d'organisations), ce développement conduit d'abord de l'habitat circonscrit (de petite dimension puis progressivement étendu) à la géométrie de l'ensemble (forme sans contenu ou dont le contenu n'est qu'un indice de la forme puis au sens (ou à l'interrogation et à l'action sur le devenir de la coprésence) . (Denis Retaillé, 2000:281).

Julien-Algirdas Greimas [5](1979) a introdus sintagma *semiotică topologică* distingând întindere şi spaţiu: întinderea este un continuum populat de obiecte naturale şi artificiale, *o substanţă*, care devine spaţiu şi formă, susceptibilă de a servi în vederea semnificării este transformată de om în spaţiu selecţionează anumite proprietăţi şi anumite nivele pertinente ale întinderii. Jocul de opoziţii, *aici-în altă parte, înglobat-înglobând*, permite construcţia spaţiului.

Concluzie

Coordonatele spaţio-temporale corelate determină ca toate lucrurile, să fie aşa cum ne apar ele în minte, cu istoricul şi cu semnificaţiile lor, căpătate în timp şi în spaţiu. Distribuţia proceselor geografice este raportată de fiecare dată la cele două coordonate *în timp şi în spaţiu*. Procesele geografice se produc în anumite circumstanţe sau condiţii, în anumite momente, în anumite locuri. A *localiza- a situa* înseamnă a găsi locul pe care îl ocupă un

[5] Julien-Algirdas Greimas a écrit en 1979, en Introduction l'article *Les parcours du savoir* par A.J.Greimas et E. Landowski et *Des accidents dans les sciences dites humaines*, Analyse d'un texte de Georges Dumézil par A.J.Greimas dans la Première Partie, *En quête de certitudes.*

obiect, un proces geografic în spaţiu şi în timp. Contrar termenilor nominali care trimit la concepte, aceşti marcatori trimit la indivizi, fie la momente, fie la locuri în cazul spaţiului. Societăţile traversând dimensiunile lor spaţiale iau în calcul interacţiunile dintre om şi spaţiu, jocul indivizilor şi societăţilor cu distanţele. Identităţile multiple şi mobile, relaţiile dintre grupurile umane cu natura, dezvoltarea noilor rapoarte ale indivizilor în timp şi în viteză, dezvoltarea tehnicilor informatice şi a tehnicilor de comunicare sunt inevitabile în discursul ştiinţific geografic cu valenţe didactice.

Schimbarea pe care o numim *mondializare* este experienţa trăită a *simultaneităţii* şi a *coprezenţei* în viaţa comună. Prin această trecere statutul lumii se schimbă. El redevine habitat, constrângerile care se exprimau în mica dimensiune a ţării se măsoară şi se resimt la scară globală. (Denis Retaillé, 2000: 274). În relaţia omului cu spaţiul terestru se observă o creştere a limbajului cartografic prin transcrierea fenomenelor pe hărţi, prin *lizibilitatea* repartiţiei şi redarea cercetării corelaţiilor cu alte fenomene repartizate în spaţiu. Pentru marcarea sau delimitarea frontierelor unui stat, ale continentelor, ale teritoriilor şi locurilor se folosec harta geografică şi planurile. Imaginea lumii ca şi *carte sau text*, idee reluată de Eric Dardel în 1952, pentru care pământul este un ansamblu de *semne sau de indicii care* permit o analiză semiologică[6] . Diversele tipuri de discurs, relativ stabile în forma lor, au cunoscut creşteri sau scăderi în funcţie de locuri, de epoci şi de societăţi, plasate la intersecţia creativităţii spontane şi a cerererii societăţii cu funcţii diferite.

NOTĂ

Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Provocările cunoaşterii şi dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946 ", proiect cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE DE LINGVISTICĂ

ABLALI Driss, DUCART Dominique, 2009, Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques, HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR Paris, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ Besançon, ISBN:978-2-7453-1969-2, ISSN: 1279-8207.

ADAM, Jean- Michel, 2005, *La linguistique textuelle- Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Paris, ISBN2-200-26752-5.

ADAM, Jean- Michel, 2004, *Linguistique textuelle-Des genres de discours aux textes-Une introduction méthodique à l'analyse textuelle des discours*, Éditions NATHAN/SEJER, ISBN: 2-09-191342-1.

ARDELEANU Sanda-Maria, 2002, *Analyse du discours – Eléments de théorie et pratique sur la discursivité,* Editura Universitatii Suceava, 2002.

BARTHES, Roland, 1957, *Mythologies,* Editura du Seuil, Paris

BERTRAND Denis 1984, *Langue française sémiotique et enseignement du français*, revue trimestrielle, n. 61, février Larousse, 1984, Paris.

[6] Eric Dardel 1952,1990, *L'homme et la Terre*- Nature de la réalité géographique, PUF Paris, ISBN 2-7355-0200-7.

BOYER Henri, PAVEAU Marie-Anne, 2008, *Toponymes. Instruments et enjeux, Mots -Les langages du politique,* n. 86 mars, Université de Montpellier 3 *Paul Valery* ARSER/DIPRALANG-Laboratoire de recherche en linguistique.
DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, 1992, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Éditions du Seuil, 1995 ISBN: 978-2-02-038181-9.
GREIMAS Julien-Algirdas, LANDOWSKI Eric, ALEXANDRESCU Sorin, BORDRON *Jean*-François J.-F., COQUET *Jean*-Claude J.-C. COURTÉS, DARRAULT Ivan, FLOCH Jean-Marie, GENINASCA *Jean*-Luc, GEOLTRAIN Pierre, GIROUD Jean-Claude, PANIER Louis, 1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Langue-Linguistique-Communication, collection dirigée par Bernard Quemada, classiques Hachette, Paris.
JEANDILLOU Jean-François, 1997, *L'Analyse textuelle,* Armand Colin, Paris, ISBN: 2-200-01524-0
SAUSSURE Ferdinand (de), *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom Iaşi, 1998, Traducere de Irina Izverna Tarabac.
SUHAMY Henri, 1981, (10 édition, 2004), *Les figures de style,* collection Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE DE FILOSOFIE

AUGOUYARD Jean-François, 1979, *Pas à pas-Essais sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Éditions du Seuil, Paris.
RAMOS ELSA, 2006, *L'invention des origines - Sociologie de l'ancrage identitaire,* Editeur : Armand Colin Collection : Sociétales ISBN : 2-200-26940-4 EAN : 9782200269401, François de Singly (Préfacier).

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE DE GEOGRAFIE

BAVOUX Jean-Jacques, 2010, *Initiation à l'analyse spatiale*, Armand Colin Éditeur Paris.
CLAVAL Paul, 2003, Géographie culturelle, Une nouvelle approche des sociétés et des milieux, Armand Colin Paris, ISBN 2-200-26360-0
DARDEL Eric, 1952, 1990, L HOMME ET LA TERRE, *Nature de la réalité géographique*, PUF Paris, ISBN 2-7355-0200-7.
DENÈGRE Jean, SALGÉ François, 1996, *Les systèmes d 'information géographiques*, Presses Universitaires de France, Paris, ISBN 2 13 053923 8.
DI MÉO Guy, 2000, *Que voulons-nous dire quand nous parlons d'espace,* p.37-49, chapitre 2, en LOGIQUES DE L ESPACE, ESPRIT DES LIEUX Géographies à Cerisy, sous la direction de LÉVY Jacques et LUSSAULT Michel Éditions Belin, Paris, ISSN:1275-2975 ISBN2-7011-2840-4.
GARCIA Patrick, 2000, articol *L'espace géographique et les historiens*, chapitre 5, p. 73-93, in LÉVY Jacques et LUSSAULT Michel, 2000, LOGIQUES DE L ESPACE, ESPRIT DES LIEUX Géographies à Cerisy, Éditions Belin, ISSN1275-2975 ISBN2-7011-2840-4
LUSSAULT Michel 2000, articol *Action(s),* 2000, în LÉVY Jacques et LUSSAULT Michel, LOGIQUES DE L'ESPACE, ESPRIT DES LIEUX Géographies à Cerisy, Éditions Belin Paris, ISSN1275-2975 ISBN2-7011-2840-4.
RAFFESTIN Claude, 1980, Pour une géographie du pouvoir, préface par BRUNET Roger, LIBRAIRIES TECHNIQUES (LITEC), Paris, I.S.B.N 2-7111-0271-8, ISSN 0150-7443.

RETAILLÉ Denis (2000). «Penser le monde», în J. LÉVY et M. LUSSAULT, Logiques de l'espace et esprit des lieux. Géographes à Cérisy. Paris: Belin, collection «Mappemonde», p.273-286. ISBN: 2-7011-2840-4.

BIBLIOGRAFIE ELECTRONICĂ

http://coursval.free.fr/coursL2/LaSemantiqueTextuele%2895%29.pdf, consultat pe data de 28 ian. 2011, prof. univ. dr. Michel Ballabriga, Sémantique structurelle.

CORPUS DE STUDIU

AZZOUZ Rachid et GACHE Marie-Laure (Académie de Créteil), Manuel Histoire-Géographie, 6e, Magnard, ISBN:978-2-210-16717-9.www.hgeleve-magnard.fr

BOUSQUET Claude, 2008, Decouverte géologique: les plus beaux sites de l'Hérault, Éditions Ecologistes de l'Euzière- Prades – le –Lez, ISBN: 978-2-906128-24-8.

MÂNDRUŢ Octavian, Geografia României, Manual pentru clasa a VIII a Editura Corint 2000, ISBN: 973+653+030+2.

MÂNDRUŢ Octavian, 1996, Geografia Europei, Manual pentru clasa a VI-a, Editura Corint, ISBN: 973-9281-71-0.

Manuel Histoire-Géographie, 6e, Magnard.

NEGUT Silviu, IELENICZ Mihai, APOSTOL Gabriela, BALTEANU Dan, Geografie fizică generală- Manual pentru clasa a IX-a, Editura Humanitas Educaţional, 2004, ISBN 973-8289-99-8.

F. BRUNEA-FOX – DRUMUL DE LA LITERATURA DE AVANGARDĂ LA REPORTAJ[1]

Drd. Alexandru GRUIAN
Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Comunicarea pe care intenţionez să o prezint este parte integrantă a lucrării de doctorat „F. Brunea-FOX – Reporterul cu ochi multiplu".

Prin manifestele sale succesive şi dorinţa de sincronism cu fenomenele similare din vestul Europei, avangarda literară românească a încercat să introducă noi repere, legate (inclusiv) de civilizaţia tehnologică şi modalităţile de comunicare. Considerat reprezentant marginal al avangardei, Brunea-FOX a fost de fapt unul dintre cei care au aplicat ad litteram preceptele conţinute în manifeste, devenind unul dintre cei care au renunţat la afirmarea literară în favoarea presei.

Lucrarea îşi propune să refacă traseul spre jurnalism al lui Brunea-FOX, analizând în ce măsură principiile avangardei au avut un rol în plasarea pe poziţia de reporter-vedetă al anilor '30.

Cuvinte-cheie: *avangardă, reportaj, sincronism, comunicare*

Din ghetoul ieşean în avangarda literaturii

Scriitorul, poetul şi publicistul cunoscut ca Filip Brunea-Fox, pseudonim literar al lui Filip Brauner, s-a născut în 18 ianuarie 1898 la Iaşi, fiu al Leiei şi a lui Simcha Brauner.[2] Deşi ulterior se va integra perfect în viaţa Bucureştiului, nu a uitat Iaşiul şi va face trimiteri nostalgice spre copilăria sa din ghetou, mediul care i-a favorizat contactele cu mişcarea de avangardă, alcătuită în mare parte din evrei.

La Iaşi a dobândit şi un alt tip de cunoaştere, cea a vieţii oamenilor simpli, discriminaţi nu atât etnic, cât mai mult prin neşansa socială numită sărăcie. Nu poate fi separată preferinţa ulterioară a reporterului Filip Brunea-Fox pentru periferia socială de această copilărie în mediu marginal, dar pulsând de viaţă, în care lupta pentru supravieţuire conferea existenţei dinamism şi dădea naştere unor personaje interesante, colorate, distribuite pe o scară a valorilor ce se sustrage regulilor urmate de obicei peste un anume prag de referinţă. În

[1] Lucrarea de faţă este inclusă şi în cuprinsul proiectului de cercetare doctorală intitulat „F. Brunea-Fox – Reporterul cu ochi multiplu", desfăşurat în cadrul Facultăţii de Istorie şi filologie a Universităţii „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia, îndrumător prof.univ.dr. Constantin Cubleşan. Lucrarea de doctorat face şi obiectul unei burse doctorale, acordate prin FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Axa prioritară 1 „Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere", Domeniul major de intervenţie 1.5. „Programe doctorale şi postdoctorale în sprijinul cercetării", Titlul proiectului: „Bursele doctorale, premiza pentru creşterea competitivităţii şi competenţelor în cercetarea ştiinţifică", ID proiect 63269

Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013 , Axa prioritară 1 „Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere", Domeniul major de intervenţie 1.5. „Programe doctorale şi postdoctorale în sprijinul cercetării", Titlul proiectului: „Bursele doctorale, premiza pentru creşterea competitivităţii şi competenţelor în cercetarea ştiinţifică", ID proiect 63269

[2] Datele bibliografice sunt în conformitate cu *Dicţionarul general al literaturii române*, (coord. E. Simion), A/B, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, p. 671.

România începutului de veac XX, este prematur să definim acest prag de referinţă cu expresia sociologică de „clasă de mijloc”, practic inexistentă. Putem însă accepta că mahalaua se dorea parte a unui mediu citadin cristalizat, din care făcea parte geografic şi chiar administrativ, dar nu ca mentalitate. Aspiraţia spre „centru”, văzut ca spaţiu al unei relative bunăstări şi stabilităţi materiale, era motorul alimentat de energiile brute ale periferiei. Metodele de a scăpa din mahala existau – mai multă şcoală, şansa unei slujbe mai bine plătite, o moştenire sau pur şi simplu lumea interlopă, atât de bine adaptată mediului. Nu va exista însă categorie socială caracteristică periferiei care să se poată sustrage unei adevărate disecţii simbolice pe care o va practica peste ani Filip Brunea-Fox. O disecţie în care nu-l găsim permanent în postura comodă şi sigură a celui care ţine bisturiul, sau, la rigoare, oglinda care reflectă realitatea de sub pragul de referinţă. Nu ezită, când e cazul, să schimbe perspectiva, absorbit în complicatele mecanisme de existenţă şi supravieţuire ale mahalalei generice, în care s-a născut şi pe care a cunoscut-o direct.

La Liceul Naţional din Iaşi, Brunea-Fox a fost coleg cu Ionel Teodoreanu şi cu Al. A. Philippide. Debutul literar şi-l face în 1915, cu poezii, sub pseudonimul Pan, la revista „Versuri şi proză”, unde semnau mulţi viitori reprezentanţi ai avangardei, între care Tristan Tzara, Benjamin Fundoianu (care va deveni cel mai bun prieten al său), Felix Aderca, Ion Pillat, Cezar Petrescu.[3] Debutează ca gazetar la revista „Arena”. Colaborează şi la revista „Zări senine” a lui Al. A. Philippide. Versurile sale confirmă aplecarea spre ludic, caracteristică de seamă a avangardei literare, la care Brunea-Fox nu va ezita să adere, după plecarea din Iaşi şi stabilirea la Bucureşti. Poezia lui Brunea-Fox este constatativă, *vizuală*. Cititorul *este* pe stradă, *aude* zgomotele, sunetele care îl înconjoară, îşi poate *imagina* cu uşurinţă atmosfera locului, mobilierul urban, este *integrat* în acţiune. Îl anticipează poetul de 17 ani Brunea-Fox, încă provincial în Iaşi, pe reporterul bucureştean impetuos, creator de stil şi de şcoală jurnalistică? Din perspectiva noastră, a celor din veacul al XXI-lea, am putea spune cu certitudine că da. Aceeaşi manieră cinematografică de relatare din poezia *Cronică ritmată. Nocturnă*[4] o vom regăsi peste ani în volumul care relatează zilele rebeliunii legionare din ianuarie 1941[5]. Filip Brunea-Fox părăseşte Iaşiul la 20 de ani, după cum spune soţia sa, Lisette Daniel-Brunea, „pentru un Bucureşti necunoscut”. Iată momentul plecării, aşa cum apare descris cu mulţi ani mai târziu, în textul *Dulce târgul Ieşilor*, publicat în 1973 în revista „Tribuna României”: „Exact la sfârşitul primului război mondial, în 1918, trenul aşa-zis al «armistiţiului», cel dintâi tren care readucea la vetrele lor pe bejenarii din Muntenia şi Oltenia goniţi de urgia armiilor nemţeşti în 1916 din provinciile natale şi pribegiţi în «dulcele şi ospitalierul târg al Ieşilor» luase, zic, în vagoanele înţesate şi îngheţate de gerul iernii şi câţiva tineri de pe meleagurile Bahluiului. Pe Benjamin Fundoianu, Iosif Ross, Alexandru Philippide şi pe mine. Prieteni încă din şcoala primară, ademeniţi încă din adolescenţă de mirajul Bucureştilor.”[6]

---

[3] Dan C. Mihăilescu, în *Prefaţă* la F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 16.

[4] Pan, *Cronică ritmată. Nocturnă*, în „Versuri şi proză”, an IV, nr. 6, 12 sept. 1915, pp. 140-1?44, apud. Dan C. Mihăilescu, în *Prefaţă* la F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 16.

[5] F. Brunea-Fox, *Oraşul măcelului. Jurnalul rebeliunii şi al crimelor legionare*., Editura Hasefer, Bucureşti, 1997.

[6] F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, Editura Eminescu, Bucureşti 1985, pp. 232-233.

Se stabileşte la Bucureşti, unde timp de un an frecventează „Universitatea liberă”. Probabil şi sub influenţa cercului de prieteni, aderă fără rezerve, cu entuziasmul celor 20 de ani, la avangarda literară, împreună cu mulţi dintre cei care ulterior o vor consacra. „Erau, majoritatea, autodidacţi sau elevi prin ultima clasă de liceu şi care, peste puţină vreme, au devenit nume cunoscute: Armand Pascal, Luca Gridu, Ilarie Voronca, Mihail Cosma (viitorul Claude Sernet), Stephan Roll (pe adevăratu-i nume Gheorghe Dinu), Henri Gad, F. Brunea, Ross...”[7]

Criticul Ion Pop asociază avangarda literară cu efervescenţa generală a ştiinţelor, caracteristică sfârşitului de secol XIX şi începutului de secol XX. Din această pespectivă, avangarda românească pare chiar puţin întârziată faţă de manifestările similare europene, cu unele excepţii semnificative – dadaismul, spre exemplu[8]. La rândul său, Ovidiu Morar consideră că „Îmbrăcînd forme variate şi impresionante, avangardismul românesc a reprezentat un fenomen prolific prin care cultura română s-a sincronizat perfect cu cea europeană. Mai mult, se poate chiar afirma cu îndreptăţire că, printr-o serie de personalităţi de excepţie, avangarda românească a avut un aport considerabil la înnoirea literaturii şi artei moderne universale.”[9]

Numeroşi scriitori evrei de limbă română au aderat la modernism, chiar dacă nu şi-au declarat zgomotos acest demers. Avangarda românească a fost copios dominată de evrei. Felix Aderca, Saşa Pană, Camil Baltazar, Ury Benador, Ion Călugăru, Gheorghe Dinu, Sergiu Dan, Emil Dorian, Leon Feraru, Benjamin Fundoianu (ucis la Auschwitz), Enric Furtună, Virgiliu Monda, Barbu Nemţeanu, Eugen Relgis (scriitor şi sociolog de orientare socialistă, stabilit în America de Sud), Atanasie Toma şi mulţi alţii au scris în maniere ce se deosebesc radical de clasicismul veacului XIX din literatura română. Tristan Tzara, (Samuel Rosenstock, unul dintre pseudonime fiind S. Samyro), este iniţiatorul mişcării dada. Zigu Ornea încearcă o explicaţie a acestui fenomen, chiar dacă ea intervine pe fondul unei reacţii critice la adresa unei lucrări a lui Ov. S. Crohmălniceanu[10]: „Mă aşteptam ca acel capitol introductiv (Evreii în mişcarea de avangardă) să fie mai dezvoltat şi să cuprindă şi un examen de antropologie culturală care să expliciteze de ce evreii au aglomerat, întreţinut şi dezvoltat mişcarea românească de avangardă. Din păcate, această modalitate de abordare antropologică a fenomenului lipseşte, totul reducîndu-se la menţionarea spiritului constant contestatar şi insurgent al evreilor, în cazul de faţă al unor literaţi şi artişti evrei. Şi acestui spirit insurgent şi contestatar i se datorează, în destulă măsură, mişcarea românească de avangardă. Regretatul Ov. S. Crohmălniceanu îl citează pe Călinescu cu opinia sa despre scriitorii evrei şi, în general, despre evrei: «Ei sunt totdeauna informaţi, colportori de lucrurile cele mai noi,

---

[7] Pană, Saşa, *Născut în ’02*, Editura Minerva, Bucureşti 1973, p. 116

[8] *În volumul* Avangarda românească în context european*, Editura Universităţii, Suceava, lector univ.dr. Ovidiu Morar apreciază că „Îmbrăcând forme variate şi impresionante, avangardismul românesc a reprezentat un fenomen prolific prin care cultura română s-a sincronizat perfect cu cea europeană. Mai mult, se poate chiar afirma cu îndreptăţire că, printr-o serie de personalităţi de excepţie, avangarda românească a avut un aport considerabil la înnoirea literaturii şi artei moderne universale”. Apud Ioana Rostoş,* Nordlitera*, pe site* http://www.nordlitera.ro/modules.php?name=News&file=article&sid=521, [accesat 11.10.2010].

[9] Ovidiu Morar*, Avangarda românească în context european*, apud Ioana Rostoş, recenzie la Ovidiu Morar, *Avangarda românească în context european*, pe site NORDLITERA, http://www.nordlitera.ro/modules.php?name=News&file=article&sid=521, [accesat 20.09.2010]

[10] Zigu Ornea face referire la volumul lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, text îngrijit, adnotat şi prefaţat de Geo Şerban, Editura Hasefer, Bucureşti, 2001

anticlasicişti, modernişti, compensează inerţia tradiţiei şi o fac să se revizuiască». Iar E. Lovinescu, mai înainte, observase, constatînd prezenţa masivă a evreilor în avangarda românească, că, în general, spiritul semit are vădită aplecare către negaţia vehementă iar consecinţa acesteia este revoluţionarismul estetic ca şi politic. Năzuiau frenetic aceşti tineri scriitori evrei de după primul război mondial şi ceva mai înainte, considera Lovinescu, să creeze «o artă internaţională peste hotare». Şi au izbutit magistral."[11] Raţionamentul este completat de Boris Marian[12], scriitor român de etnie evreiască: „Spiritul inovator al evreului eliberat de prejudecăţile ghetoului, dar şi de ancestralul antievreism, atunci şi acolo unde acest sentiment era învins de cultură şi de morală, s-a manifestat din plin în literatură şi în artă, în numeroase ţări europene, inclusiv România, ale cărei legături culturale cu Occidentul datează de mai multe secole... un corespondent, în plan jurnalistic, a fost Brunea-Fox..."[13]

Nu se poate trece peste biografia lui Brunea-Fox fără să remarcăm singurul an universitar absolvit de cel caracterizat ca fiind îngrădit cu cărţi, închis între ele ca în interiorul unei fortăreţe.

După cum se va vedea, Brunea-Fox nu a fost doar un admirator de la distanţă al avangardei, ci un membru activ al ei, poate singurul care a aplicat ad-literam principiile prezentate în manifestele editate succesiv de Tristan Tzara, Ion Vinea şi Ilarie Voronca. „Une oeuvre compréhensible est produit de journaliste..."[14] scrie în 1918 Tristan Tzara în *Manifestul DADA nr. 2*. În felul său nostim, Brunea-Fox va face peste ani o reverenţă în faţa mişcării Dada, numind-o plastic „puşcă încărcată cu zgomot pur"[15].

Filip Brunea-Fox demonstrează că nu a fost un scriitor devenit jurnalist de conjunctură, ci s-a îndreptat spre ziar, cum s-ar spune, cu arme şi bagaje. Între bagaje se afla şi cel cultural, dobândit inclusiv prin apartenenţa sa la mişcarea de avangardă: „…în anii '30, câţiva foşti avangardişti români (Geo Bogza, Brunea-Fox) vor ilustra cu excelenţă această specie modernă (*jurnalismul, n.a*.), scoţând-o de sub incidenţa paraliterarului"[16]. Într-un interviu acordat Sânzianei Pop în 1972, Brunea-Fox, cu francheţe, acordă bagajului intelectual al reporterului un rol esenţial. „În reportaj se ajunge printr-o sursă grea de intelectualitate. Nu poţi sări din maidanul ignoranţei direct în reportaj. [...] Reportajul a avut mult de suferit de pe urma ignoranţilor. Şi înainte şi acum reportajele seamănă cu nişte procese-verbale seci şi uscate, sau, cum spune Geo Bogza, insultătoare pentru viaţă."[17]

Dadaism, constructivism, integralism, bornele esenţiale ale curentelor de avangardă româneşti, inegale ca profunzime şi apartenenţă la acest spaţiu, insuficient pregătit pentru a le

---

[11] ***O postumă a lui Crohmălniceanu*** **de Z. Ornea, pe site: http://www.romlit.ro/o_postum_a_lui_crohmlniceanu?caut=brunea-fox [accesat: 28.11.2010]**

[12] Pentru detalii despre activitatea şi opera lui Boris Marian, se poate consulta blogul său personal la adresa de Internet http://borismarian.blogspot.com/

[13] **Un secol de modernism de Boris Marian, pe site http://www.romlit.ro/un_secol_de_modernism?caut=brunea-fox, [accesat: 28.11.2010]**

[14] „Opera inteligibilă aparţine jurnalistului", în *Şapte manifeste DADA*, pe site http://n3krozoft.com/_xxbcf67373.TMP/doc/dada/manifestes.html, [accesat 10.10.2010].

[15] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 79, apud F. B[runea], *Sept manifestes dada*, în „Integral*"*, I, 1925, nr. 1.

[17] F. Brunea-Fox în „*Iubirea de oameni cere migală*", interviu acordat Sânzianei Pop în „Luceafărul", 29 aprilie 1972, p. 7.

primi. Tristan Tzara şi-a transplantat ideile la Zürich, unde a găsit un spaţiu cultural mult mai propice pentru răspândirea ideilor sale. Criticul Ion Pop este însă de părere că dadaismul a fost, într-un anume sens, „retrăit”[18] în alte reviste avangardiste după decesul simbolic anunţat de către chiar creatorul său, în 1922, la reuniunea de la Weimar.[19] În spiritul avangardist, faptul era inevitabil, deoarece totul se trăia cu o intensitate maximă, după principiul că ceea ce ieri a fost la modă astăzi este depăşit, căzut în desuet şi privit cu cinism. Dorinţa de a-l trăi pe azi chiar cu o bună doză de exaltare, negarea până şi a curentelor imediat anterioare, acceptarea tradiţiei doar pentru a marca punctul de cotitură dintre avangardă şi tot ceea ce a fost înaintea ei, teama de academism îl vor determina pe Brunea-Fox să scrie că până şi iconoclaştii dadaişti „dormiseră fără să ştie sub zidurile Academiei”[20]. Cronologic, constructivismul a fost prima mare subdiviziune a avangardismului românesc, bine delimitată programatic şi beneficiind de reviste în care noua atitudine artistică era redată explicit, teoretizată şi transpusă în realitatea literară prin poeziile şi proza adepţilor curentului[21]. În opinia Gabrielei Duda, constructivismul i-a influenţat pe avangardiştii români mult mai mult decât dadaismul, considerat ca reprezentând „o sfidare prea categorică a tradiţiei pentru literatura românească, abia intrată în rezonanţă cu spaţiul european... Tehnica lui narativă subminează în permanenţă convenţiile literare şi a servit drept model pentru numeroase imitaţii, unele mecanice (Jacques Costin, Ion Călugăru, cu mai mult umor F. Brunea-Fox), altele cu reale calităţi literare (Grigore Cugler, St. Roll în *Parabola paratrăsnetului risipitor* sau Gellu Naum în *Vasco da Gama*).”[22]. Artă abstractă, fără sentimente, rigoare schematică, austeritate, elemente preluate de la dadaism, dar şi de la futurism, cu care se asemăna prin dinamism, elogiul tehnologiei şi sinteza artelor, constructivismul românesc este reprezentat, în plan literar, de trei reviste importante: „Contimporanul*”*, ce va apărea din 1922 până în 1932, fondat de Ion Vinea, autorul *Manifestului activist către tinerime*, „75 H.P.”, revistă ce va apărea într-un număr unic, în octombrie 1924, şi „Punct*”*, editată în perioada noiembrie 1924-martie 1925. Filip Brunea-Fox va colabora, mai discret sau cu intensitate, la toate publicaţiile de avangardă. Sub pseudonimele Fox, Mac, Pan, Potomac, Brunea-Fox scrie în stilul lui Urmuz[23], scriitor prin care George Călinescu crede că suprarealismul românesc este anterior

---

[18] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 81.

[19] „Decesul” simbolic al mişcării avangardiste Dada a survenit ca urmare a certurilor tot mai violente dintre dadaişti şi scriitorii grupaţi în jurul lui André Breton, teoreticianul suprarealismului – cf. Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, antologie, prefaţă, postfaţă, tabel cronologic, note, comentarii şi bibliografie de Gabriela Duda, Humanitas Educaţional, Bucureşti, 2004, p. 29. Sfârşitul activităţii publice Dada s-a produs în iulie 1923.

[20] F. Brunea-Fox, „*Sept manifestes Dada*”, în „Integral”, 1925, apud Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 14.

[21] Constructivismul a înlocuit Mişcarea Dada, când aceasta a fost considerată epuizată de însăţi creatorul său, Tristan Tzara. O mare parte dintre activiştii Dada s-au regăsit în constructivism, curent bine reprezentat în Germania şi Rusia (unde a rezistat până în anii ’30, când a fost impus realismul socialist). Marcel Iancu, arhitect, unul dintre inspiratorii construtivismului românesc, scria în 1925 în „Contimporanul*”*: „Constructivismul este arta abstractă care, crescută dintr-un optimist simţ al vieţii, purifică arta de orice urme de romantism, fiind expresia dorului de construcţii al zilelor noastre”. Apud. *Avangarda literară românească*, vol. I-II, antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, Bucureşti, 1999, p. XII.

[22] Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, antologie, prefaţă, postfaţă, tabel cronologic, note, comentarii şi bibliografie de Gabriela Duda, Editura Humanitas Educaţional, Bucureşti, 2004, p. 12.

[23] Urmuz, psudonim literar pentru Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, prin parodiile absurde *Ismail şi Turnavitu*, *Pâlnia şi Stamate*, *Fuchsiada*, a fost intens publicat de către avangardişti mult după sinuciderea sa, survenită în 1923. În 1928, la Câmpina, apare revista „Urmuz*”*, subintitulată *revistă de avangardă*, avându-l ca director,

celui francez[24]. Avangardiştii se vor raporta permanent la Urmuz, chiar dacă acesta nu a fost niciodată un reprezentant al avangardei. În numărul 8 al publicaţiei „Punct", autointitulată „revistă a constructiviştilor internaţionali", va fi publicat textul *Emil Gayk* al lui Urmuz, iar un număr special al revistei „unu", cel din noiembrie 1930, îi va fi consacrat în întregime lui Urmuz, sub genericul „Urmuz premergătorul".

Criticul Paul Cernat apreciază că „textele prozastice ocazionale semnate de iconoclaşti precum Romulus Dianu, Sergiu Dan, F. Brunea, Filip Corsa [...] ţin de un alt «etaj» tipologic şi valoric. [...] Printre cele mai şarjate bucăţi în proză de la «Contimporanul» se numără – în afara textelor lui Jacques G. Costin şi Urmuz – cele semnate de Romulus Dianu («Rezumat pentru femeile urâte», «De inimă albastră...», «Romanţă 1897», «Dama cu inima zgâriată», ş.a.), Sergiu Dan («Rocambole. Mare roman de aventuri»), Felix Aderca («Scrisoare disperată. Din carnetul intim al d-lui Aurel»), Filip Corsa («Fantome»), F. Brunea («Poveşti pentru bolnavii de ochi»), G. Mănciulescu («Absint anonim»)."[25]

Foarte scurte, prozele din perioada constructivistă a lui Brunea-Fox uzează de acelaşi limbaj dublu caracteristic textelor care se pare că l-au inspirat, cele ale lui Urmuz. Acest limbaj poate fi decodificat acceptând asocierea directă (parţial logică, dar fără intermediere explicită) dintre personaje şi o anume semiotică cotidiană a gesturilor şi limbajului. Absurdul, devenit scop în sine, este cultivat cu moderaţie, lăsând scrierii un sens epic ce evoluează de multe ori spre un final abrupt, neprevăzut. Ludicul păstrează un rol important, ca de exemplu în *Răzbunarea lui Papufili*[26]. Personajul este „manechin la fabricantul de sicrie". Alter-ego-ul său se numeşte Filipapu, iar acest alter-ego devine adulterin cu nimeni alta decât soţia lui Papufili, care tocmai îşi făcuse un nod la batistă, spre a nu uita că-i fericit. Astfel, Papufili „se duse la baie unde jură să se răzbune, împuşcându-se pe cadavrele celor doi mizerabili. Şi, pe când se îmbrăca, conform unui vechi obicei, ca să NU UITE hotărârea, îşi făcu un semn la tâmplă cu revolverul." Criticul Dan C. Mihăilescu identifică în schiţa *Răzbunarea lui Papufili* o posibilă ştire, a unui fapt divers care se poate rezuma printr-un titlu ca *Sinuciderea unui distrat*. „Ştirea are tot ce-i trebuie: senzaţional, economie stilistică, umor, abilă complicitate cu lectorul, doza de insolit dublată de aparenta indeterminare a finalului, etc."[27] Această aplecare a lui Brunea-Fox spre relatări seci, jurnalistice, va fi mai evidentă, după cum se va vedea, în a doua mare etapă a avangardei româneşti, *integralismul.*

Formulări de tipul „Supuşii erau negrii. Prinţul era *însă* negru."[28](subl.n.), „Înecatul n-avea nici un copil. Prinţul *dimpotrivă* era steril"(subl.n.) nu sunt însă formulări neapărat absurde, ci delimitări într-un alt spaţiu, un alt mod de a atribui caracteristici, introducând o altă convenţie logică pentru individualizarea situaţiilor, acţiunilor sau personajelor. Mai

---

redactor-şef şi editor pe Geo Bogza. În 1930, Saşa Pană publică la editura *unu* scrierile lui Urmuz, sub titlul *Urmuz.*

[24] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a revizuită şi adaugita, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

[25] Cernat, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, p. 194

[26] Filip Brunea-Fox, *Răzbunarea lui Papufili*, în „75H.P.", 1 oct. 1924, p. 6. *Răzbunarea lui Papufili* este singura proză din revista (la rândul său cu un singur număr) „75 H.P."

.[27] Dan C. Mihăilescu în *Prefaţă* la F. Brunea-FOX, *Memoria reportajului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p 15

[28] F. Brunea-Fox, *Insula cu bivoli*, în „Punct, revistă de artă constructivistă internaţională", nr. 6-7, ian. 1925, p. 8

plastic, este ca şi cum un personaj bidimensional ar fi introdus într-un spaţiu tridimensional, în care una dintre coordonate ar fi lipsită de sens fizic pentru personajul în cauză, dar discrepanţa ar fi relativ uşor sesizată de ceilalţi privitori. În alte pasaje ale aceleiaşi proze, separarea planurilor de referinţă este mai evidentă: „La vânătoarea de struţi prinţul nu omorî decât patru supuşi şi un misionar. Din biblie făcu foi de plăcintă şi nefiind savant îi căzu dintele ce-i servea ca monogramă." Cu siguranţă însă că parcurgerea unor asemenea texte poate fi obositoare, dacă ele sunt lecturate într-o altă cheie decât cea strict ludică. Cititorul obişnuit va renunţa să găsească sensuri şi să demonteze conexiuni doar pentru a le reconstrui într-o formulă acceptabilă, mai ales când nu există nici o certitudine că operaţiunea coincide cu intenţia iniţială a autorului. Încercarea de a stabili neapărat un sens pentru textele constructiviste, prin procedee asemănătoare dezlegării unor şarade sau descifrării unor documente codate nu garantează nici succesul şi nu dă nici certitudinea că s-a ajuns la matricea logică transpusă de autor într-o convenţie literară specifică avangardismului.

Din avangardă în realitatea imediată

În 1925 a apărut revista „Integral", autodefinită „organ al mişcării moderne din ţară şi străinătate". Avangardiştii credeau că e nevoie de noi manifeste, chiar dacă ele reluau, într-o altă formă, ceea ce se mai spusese. Asemeni unui pseudo-perpetuum mobile, era mereu nevoie de energie introdusă în sistem, pentru a potenţa menţinerea sincronismului dintre viteza tehnologică şi viteza de evoluţie a artei. Noul manifest integralist, nesemnat dar atribuit lui Ion Călugăru, postulează: „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză. Baluri simultane... atmosfere concertează – miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuator până la poli – fulgere; planete de steaguri, uzini; un steamer gigant; danţul Maşinilor peste slăvi de bitum. O răscruce de ev. Clase descind, economii inedite se contruiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psiho-fiziologii."[29]

F. Brunea-Fox va publica mult în „Integral", revistă care marchează şi încheierea perioadei sale avangardiste. Este unul dintre principalii redactori ai revistei, alături de Ion Călugăru, M. H. Maxy şi Ilarie Voronca dând consistenţă redacţiei din Bucureşti. Benjamin Fondane şi Mattis Teutsch activau în redacţia pariziană. Criticul Dan C. Mihăilescu apreciază că prozele din „Integral" prefigurează opţiunea din ce în ce mai clar conturată pentru jurnalism. „Integral" va face şi recursul explicit la reporter, scriitor al vremurilor interesante, iar Brunea-Fox va fi portretizat de către unul din mentorii mişcării româneşti de avangardă, Ilarie Voronca: „Iată-i aici pe cei cîţiva îmblînzitori, sălbateci ei înşişi, cu buza în muşcătură barbară, westmani cu bicepşii amplificaţi. Iată-l pe Ion Călugăru această ciudată apariţie cu adevărat cel mai puternic poet prozator după război. Ce diastolă scrisul lui, aerul se umple de sînge ca un ventricol, păduri ţipă, cerul se prăvale ca o piatră de moară. Iată-l pe F. Brunea în curele de transmisiune cu capul prins de pieptul de pescar dobrogean ca o nucă de cocos, F. Brunea cu fraza în rostogolire blondă ca un păr foarte brun, cu gări şi vînători neînţelese, Abraam Texas cu linia trasă peste America de Sud a Dîmboviţei"[30].

[29] Revista *Integral*, nr. 1, 1 martie 1925, apud Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, pag. 106
[30] Ilarie Voronca, în „Integral", nr. 1, martie 1925, p. 3.

Încă din primul număr al „Integralului”, apărut în martie 1925, Brunea-Fox scrie necrologul publicaţiei imediat anterioare, „75 HP.” „75 HP a murit intoxicat cu lapte”, pentru că „...şaptezecihaşpiştii trebuiau să ştie că atâta vreme cât artistul va cerşi icoanelor şi semnelor liturgice leţcaia extazului, nu i se pot dărui din progres decât nasturii automaţi sau feştilele perfecţionate pentru opaiţ.”[31]

Tot în primul număr din „Integral” Filip Brunea-Fox începe să publice, sub titlul *Supraamericanul*, fragmente anunţate de redacţie ca fiind parte a unui roman ce va fi publicat de editura purtând acelaşi nume cu al revistei. Proiectul nu a fost finalizat, iar prima parte a ceea ce va fi până la urmă doar o trilogie se numeşte *Omul expresie*[32], eroul principal fiind Puk Taylor[33]. Criticul Emilia Drogoreanu consideră că „există similitudini între acest fragment şi prozele unui alt scriitor, Urmuz. Întrebuinţările anterioare ale lui Puk, redus la simplu obiect, sînt înrudite cu cele ale lui Ismail, unul dintre cele mai expresive şi mai stranii personaje urmuziene. Cei doi ilustrează personajul *kitsch,* o interesantă invenţie a literaturii de avangardă: «La început debutase la un fotograf şi ca fundal şi ca baron cu o pulpană de pelerină pe umăr, pentru oglinda midinetelor, ca *înserare* şi *Apus de soare în munţi.* Se exhibă cu succes într-un muzikhal, apoi la serate particulare ca fenomen». Proximitatea lumii teatrului futurist, stridentă şi multicoloră, este şi în acest caz evidentă. Literatura şi teatrul pe teme sentimentale apar şi ele îngroşate caricatural. Sînt demistificate astfel formele de anchiloză din artă şi existenţă.”

Semantic, povestirea seamănă cu prozele constructiviste, extensia ei este însă mult superioară, iar atmosfera tipic nord-americană, potrivită cu stilul avangardiştilor – viteză, civilizaţie industrială cu efect asupra tipului de om care locuieşte un spaţiu obligatoriu citadin: „Puk Taylor era singurul pământean care frecventa mansarda savantului din Building Row. Spre deosebire de Texas, inventatorul cauciucului sintetic, Puk era îndopat cu expresie din ceafă până-n călcâi, încât tăiat în şapte ca un şarpe, ar fi Puk Taylor în fitece sucursală, în fitece crâmpei. Când păşea pragul, odaia se umple brusc cu două narine enorme ca două ţevi de puşcă, care descărcau surd flăcările sprâncenelor exact deasupra pleoapelor luate ca ţel... Omul expresie îşi bătea efigia pe fiece moleculă. În preajma lui aparenţele deveneau omogene, ca pulverizate cu aceeaşi anilină; chipurile şarade. Voluntar printr-o sforţare pneumatică Puk se retrăgea în sine. Descongestionate, formele redeveneau normale. Atunci de abia, prin obrăzarul de sticlă, se putea vedea surâsul lui Texas, un surâs oxidat, de douăzeci de ani, care ţinea loc de scaun. Puk se aşează.”

Spre sfârşitul colaborărilor sale avangardiste în general şi la revista „Integral” în special, F, Brunea-Fox publică textul *Requiem. Proces-verbal scris cu creionul*[34] „Chitanţă: s-a primit de la Ploeşti capul lui Ogaru. Morga Bucureşti. [...] Fata ovreiului pretinde că e grea. Avea o gaură în piept, ca să poată răsufla în caz de moarte. Ispravnicul aşteaptă să nască fata ovreiului pentru corpul delict.” Criticul literar Dan C. Mihăilescu consideră că această scurtă

[31] Brunea-Fox, *Sept manifestes Dada*, în „Integral”, nr. 1, martie 1925, p. 6

[32] Cele trei părţi ale trilogiei – *Omul expresie* (nr. 1, martie 1925), *Avatarurile lui Abraam Texas* (nr. 5, iulie 1925) şi *Miss Dolly and partner* (nr. 8, ianuarie 1927).

[33] Emilia Drogoreanu, Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate, pe site http://www.scritube.com/literatura-romana/carti/EMILIA-DROGOREANU-Influente-al121139191.php [accesat 18.11.2010]

[34] F. Brunea-Fox, *Requiem. Proces-verbal scris cu creionul*, în „Integral” nr. 11, febr.-martie 1927, p. 12.

proză prefigurează Reporterul.[35] De fapt, *Recviem. Proces-verbal scris cu creionul* nu este doar un text de ficţiune şi poate fi privit drept o transpunere avangardistă a unui eveniment cât se poate de real şi mai mult decât atât, cu mare impact asupra opiniei publice: prinderea banditului Terente. Brunea însuşi îşi aminteşte împrejurările în care a fost scris textul: „... în reportajele mele au figurat nu numai leproşi, oameni politici, dansatoare ademenite pentru tavernele din Malta şi alte porturi orientale... au existat şi bandiţi. Pe unul din ei, Terente, spaima Dunării, l-am cunoscut personal. I-am istorisit în zeci de coloane de gazetă aventurile auzite chiar din gura lui într-o colibă din bălţile Brăilei, în vreme ce poterele îl căutau pretutindeni. Ba i-am consacrat şi o «pomenire» (Requiem, n.a.) atunci când, capturat şi ucis, i s-a adus capul tăiat la Morga din Bucureşti."[36] Terente a avut deci parte de o existenţă virtuală „de avangardă" în paginile unei reviste elitiste, „Integral", dar şi de una „reportericească", în „Dimineaţa."

Există în prozele lui Brunea-Fox câte o frază, uneori doar o propoziţie care, scoase din context, contribuie esenţial şi premonitoriu la definirea menirii lui. În partea a III-a din *Supraamericanul* („Miss Dolly and partner"), brusc, aproape mascat în text, „Puk Taylor sări din mers în realitate". Saltul lui Brunea-Fox nu a fost însă unul brutal, după cum s-a văzut reporterul incisiv a coexistat destul de multă vreme, absolut paşnic, cu avangardistul contestatar dar pedant, dacă avem în vedere că în 1921 scria deja la „Adevărul", iar colaborarea la „Integral" ia sfârşit odată cu ultimul număr, apărut în 1928.

Brunea-Fox avangardistul a lăsat loc definitiv pentru Brunea-Fox reporterul, a cărui carieră fulminantă era abia la început. În numărul special dedicat de revista „România literară" lui Brunea-Fox, în 1973, Radu Popescu apreciază că Brunea-Fox a realizat într-o versiune proprie şi originală sinteza atât de dorită de avangardişti: „Printre ctitori – F. Brunea-Fox a dat presei noastre reportajul de tip modern, actual.

Cu o îndrăzneală şi cu o naturaleţe care nu e decât a marilor talente, şi cu un instinct sigur al prezentului, al necesităţilor şi al imperativelor epocii sale, Brunea-Fox a creat reportajul modern, contemporan, asociind, unificând, contopind într-un aliaj captivant trei îndeletniciri, trei concepţii, trei sfere de activitate intelectuală, care, cu înţelesurile şi mai ales cu «malendentus»-urile, de care erau legate pe atunci, erau foarte greu fuzionabile: avangarda literară (dominant dadaist-suprarealistă), teribilistă şi contestatară, democratismul progresist şi presa de mare tiraj. Împăcându-se în călimara lui Brunea. Fiecare sluji pe celelalte şi primi de la ele; avangarda deveni accesibilă unor cercuri (în cazul lui Brunea se putea vorbi, în proporţiile vremii, chiar de masă) largi de cititori; progresismul democratic căpătă un nou instrument de investigare a realităţii, o nouă formă de contact cu viaţa, cu realităţile şi cu suferinţele ei, şi totodată, un limbaj inedit şi mult denunţător; iar presa de mare tiraj îşi îmbogăţi sursa informativă, îşi lărgi paleta, cuprinse mase de cititori, şi îşi spori... tirajul. Avangardă, democratism, presă de mare tiraj – iată formula reportajului pe care a intuit-o şi a găsit-o F. Brunea-Fox."[37]

---

[35] Dan C. Mihăilescu, în *Prefaţă* la F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 18: „Coexistă aici faptul (decapitarea unui bandit şi expedierea acestuia la Bucureşti), informaţia (aducerea capului la Morgă), «complicitatea» acestuia cu «eroul», ironia macabră şi coeficientul de relativizare ce transformă morbidul în carnavalesc, şocând spiritul leneş prin dialogul în poantă, arghezian, din final."

[36] F. Brunea-Fox, *Reportajele mele.1927-1938*., Editura Eminescu, Bucureşti 1979, p. 21.

[37] Radu Popescu, *Telegramă*, în „România literară", nr.5/01.02.1973, p. 5.

Bibliografie

F. Brunea-FOX, *Reportajele mele.1927 – 1938*., Editura Eminescu, Bucureşti 1979

F. Brunea-FOX, *Memoria reportajului*, Editura Eminescu, Bucureşti 1985

F. Brunea-FOX, *Oraşul măcelului. Jurnalul rebeliunii şi al crimelor legionare*., Editura Hasefer, Bucureşti, 1997

Rad, Ilie, *Incursiuni în istoria presei româneşti*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2008

***, *Manual de jurnalism*, Tehnici fundamentale de redactare, volum coordonat de Mihai Coman, Editura Polirom, Iaşi, 1997

Coman, Mihai (coordonator), *Manual de jurnalism*, vol. I-II, Editura Polirom, Iaşi, 2001

McLuhan, Marshall, *Mass-Media sau mediul invizibil*, Editura Nemira, Bucureşti, 1977

Cioran, Emil, *Schimbarea la faţă a României*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2002

Dicţionarul general al literaturii române, A/B, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004

Hangiu, Ioan, *Dicţionarul presei literare româneşti*, Editura Fundaţiei culturale române, Bucureşti, 1996

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a

Ov. S. Crohmălniceanu, *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, text îngrijit, adnotat şi prefaţat de Geo Şerban, Editura Hasefer, Bucureşti, 2001

Duda, Gabriela, *Literatura românească de avangardă*, antologie, prefaţă, postfaţă, tabel cronologic, note, comentarii şi bibliografie de Gabriela Duda, Humanitas Educaţional, Bucureşti, 2004.

Grigorescu, Dan, *Dicţionarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003

Pană, Saşa, *Născut în '02*, Editura Minerva, Bucureşti 1973

Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990

Pricop, Lucian (coord.), *Dicţionar de avangardă literară românească; scriitori, reviste, curente*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2001.

Cernat, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007

Drogoreanu, Emilia, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2004

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, I (A – G), Editura Eminescu, Bucureşti, 1973

***, *Avangarda literară românească*, vol. I-II, antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, Bucureşti, 1999.

***, *Avangardismul literar românesc*, studiu şi antologie de Nicolae Bârna, Editura Gramar, Bucureşti, 2003.

***, *Literatura românească de avangardă*, antologie, prefaţă, postfaţă, tabel cronologic, note, comentarii şi bibliografie de Gabriela Duda, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

"Adevărul", 1919 – 1937
"Dimineaţa", 1923 – 1937
"Bilete de papagal", 1928
"Contemporanul", 19.01.1973
"Integral", 1925 – 1928
"75 H.P.", 1924
"Punct", 1924 – 1925
„unu"
„Torţa"
„Versuri şi proză", 1915
„România literară", 16.06.1977
„Luceafărul", 29.04.1972
„Lupta"
„Adam"
Viaţa românească
Cernat, Paul, *Subterana politica a avangardei romanesti*
http://www.observatorcultural.ro/Subterana-politica-a-avangardei-romanesti*articleID_19500-articles_details.html
Avangarda literară, pe site
http://ro.wikipedia.org/wiki/Avangard%C4%83_literar%C4%83
Şapte manifeste DADA, pe site,
http://n3krozoft.com/_xxbcf67373.TMP/doc/dada/manifestes.html
Marshall McLuhan, pe site
http://en.wikipedia.org/wiki/Marshall_McLuhan#The_Gutenberg_Galaxy_.281962.29
Filippo Tommaso Marinetti, pe site
http://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti
Drogoreanu, Emilia, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate*, pe site
http://www.scritube.com/literatura-romana/carti/EMILIA-DROGOREANU-Influente-al121139191.php
Dada Democracy şi Intemporala Dadaistă: Tzara-Spinoza-Atena, pe site http://atelier.liternet.ro/articol/7521/Bogdan-Ghiu/Dada-Democracy-si-Intemporala-Dadaista-Tzara-Spinoza-Atena.html
http://www.librariaeminescu.ro/isbn/973-645-028-7/Truman-Capote__Cu-sange-rece
Tiberiu HENŢEA, *De la Cotul Donului la Aiud*, Ed. Gordian, Timisoara, 1996, pe site http://www.miscarea.net/1-hentea-tiberiu1.htm, [accesat: 28.11.2010]
Liliana Nicolae, *Brunea-Fox, „prinţul reportajelor",* pe site http://www.romania-actualitati.ro/brunea_fox_printul_reportajelor-20113
Ion Gheorghe Duca, pe site http://ro.wikipedia.org/wiki/Ion_Gheorghe_Duca
Ion Pop, Paul Morand şi România, pe site
http://www.romlit.ro/paul_morand_i_romnia

DUBLA REFLEXIVITATE A TEXTULUI METAFICŢIONAL

Drd. Anamaria BLANARU
Universitatea „A.I.Cuza" Iaşi

Lucrarea de faţă are ca punct de plecare terminologia impusă în teoretizările metaficţiunii, şi anume: autoreflexivitate/autoreflecţie a textului şi a autorului, autoconştiinţa, dedublare, caracter reflexiv. Vom analiza modalităţile în care aceste strategii sunt prezente în formă explicită sau implicită şi cum influenţează ele receptarea. Vom încerca să stabilim rolul acestor dedublări în proză, precum şi falia între tehnicism pur şi artă narativă. Lucrarea va prespune şi o evaluare a raportului textualism-autenticitate în cadrul generaţiei de autori români de după 1960.

Cuvinte-cheie: *reflexivitate, metaficţiune, dedublare,autoconştiinţă*

Proza metaficţională a fost discutată în critica de specialitate din două perspective contradictorii care au reevaluat statutul romanului şi mutaţiile pe care le suferă de la mutarea prim-planului viziunii auctoriale asupra relaţiei realitate-verosimilitate la o reevaluare chiar în interiorul ficţiunii a strategiilor şi convenţiilor narative. În aces sens, critica a contestat autoconştiinţa romanului considerând că reducerea ficţiunii la o schemă ar înlătura orice tip de autenticitate şi de imaginar în roman. La un alt nivel, s-a considerat că, de vreme ce romanul ar fi explorat până atunci toate modalităţile de inovaţie, o reevaluare a convenţiilor expuse chiar în roman ar însemna o nouă punere în scenă a acestuia şi o revitalizare. Trebuie totuşi trasată falia între o textualizare dusă la extrem a ficţiunii, ceea ce presupune accentuarea enunţului şi a semnificatului, ficţiunea reducându-se la un joc textual, şi o dedublare a ficţiunii în propria materie pe principiul mise en abym-ului, conferind lectorului un rol de producător activ de sens. David Lodge în *The Novel Now*[1] trasează temporal structuralismul anilor '60 şi teoriile lingvistice ale lui Saussure drept punctul de modificare a viziunii asupra prozei. Acest moment literar ar echivala cu o prevalare în roman a reflectării ficţiunii în acelaşi text, şi anume a conştiinţei auctoriale care devine propriul critic al romanului perceput ca simultaneitate a actului scrierii şi al lecturii. Pentru Lodge apariţia autoreflectării a vizat dubla poziţie a romanului: a avut în vedere, pe de o parte, nevoia autorilor de a clama adevărul ficţional al scrierilor sale, acea verosimilitate, prelungire a realismului, şi, pe de altă parte, o garantare intratextuală a acestui adevăr. Acest fapt nu s-ar putea realiza fără autoconştiinţa textului asupra propriei materii romaneşti prin care mistificarea adevărului va fi supusă atenţiei lectorului prin metaficţiune. Lodge contestă opoziţia realism-metaficţiune de vreme ce procesul enunţării în proză nu este unul mimetic, ci presupune o activare continuă a strategiilor ficţionale. Susţinerea fundamentului unei literaturi metaficţionale comparându-se cu literatura realistă a fost evaluată şi de Patricia Waugh care pune accentul pe plierea culturală a prozei în raport cu modificările din societate: „In showing us how literary fiction

[1] David Lodge, *The Novel Now*, apud *Metafiction.* Edited and Introduced by Mark Currie, Longman: London and New York, 1995, p.11-24.

creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly □written□"[2].

Dubla reflectare în roman are în vedere palierele textului narativ, actanţii implicaţi în procesul de formare a sensului, precum şi tipurile de reflectare a acestor structuri. O stratificare pe trei nivele a palierelor narative este susţinută de teoria lui Lucien Dallenbach[3] în ceea ce priveşte procedeul mise en abyme-ului. Ar exista astfel trei situaţii care se pot regăsi în textul ficţional: putem vorbi de o simplă reduplicare a părţii în întreg, urmată de un al doilea caz al fragmentului reflectat care la rândul său va avea un alt fragment oglindit în propria structură, şi un ultim nivel în care secţiunea narativă reflectată va include opera din care ea însăşi face parte. În cazul acesta, după cum se observă, putem vorbi de o triplă reflectare, care va lua numele şi de cutie chinezească sau păpuşă rusească.

Din aceeaşi perspectivă, se va analiza în textul metaficţional dubla reflectare a enunţului şi a enunţării, prin urmare a ficţiunii şi a scrierii despre ficţiune. S-ar considera un al treilea palier care să conţină chiar reflectarea metaficţiunii, punându-se în chestiune faptul că de vreme ce o ficţiune este conştientă de statutul său de ficţiune, de ce nu ar fi conştientă şi de statutul său metaficţional. Linda Hutcheon stabileşte o terminologie amplă cu care putem opera în ceea ce priveşte stabilirea raporturilor enunţ-enunţare în proză. „Naraţiunea narcisistă" după cum o numeşte chiar în titlul studiului său, ar presupune un proces de oglindire a ficţiunii în ficţiune, urmate însă şi de planul metacritic, printr-o evaluare lucidă chiar în roman de către autorul însuşi. Hutcheon preferă termenului de metaficţiune naraţiunea narcisistă pentru a implica chiar în terminologie ideea oglindirii textului: „«Metafiction», as it has now been named, is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. «Narcissistic»-the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness is not intended or derogatory but rather as descriptive and suggestive"[4]. O a doua precizare pe care o face Linda Hutcheon este cea de „historiographic metafiction", metaficţiunea prin urmare reevaluând statutul istoriei şi al discursului în acelaşi text. Ca şi naraţiunea narcisistă, metaficţiunea istoriografică îşi va accentua autonomia ficţională şi lingvistică. Ceea ce mai aduce nou Linda Hutcheon în terminologia şi clasificarea prozei reflectate are în vedere o dublă stratificare a procesului narativ, şi anume structurile închise („covert forms") şi cele deschide, care pun la vedere chiar scrierea simultană a textului şi convenţia („overt forms"). În cazul binomului covert-overt distincţia majoră va fi implicită în termenul autoconştiinţă a textului asupra propriei materii. Dacă termenul „covert" va presupune orientarea textului în perimetrul său, cititorul fiind obligat să caute semnele, în cel de-al doilea caz textul se va deschide către cititor punându-i la vedere întreaga convenţie ficţională. Proza postmodernă română se va centra pe cel de-al doilea caz, al punerii la vedere a strategiilor narative, la autori precum Gh. Crăciun, D. Ţepeneag, M. Nedelciu, M. Cărtărescu etc. Gh. Iova rămâne în literatura română scriitorul care a impus ideea de „textuare", prin accentuarea până la extrem a procesului oglindirii lingvistice. În *TEXTEIOVA*, volumul său de debut, textul se confundă cu visceralul şi cu

[2] Patricia Waugh, *What is Metafiction and Why are They saying such Awful Things About it?* apud *Metafiction.*Edited and Introduced by Mark Currie, Longman: London and New York, 1995, p.53.
[3] Lucien Dallenbach, *Le Récit spéculaire,* Sauil, Paris, 1977, apud Linda Hutcheon, op.cit., p.56.
[4] Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* Methuen: New York and London, 1980, p.1.

însăşi fiinţa celui care scrie: „Textele au o singură substanţă, substanţa Iova. (...) Textul nu este haina, ci carnea lui”[5]. „Fanatismul formulei”, „sterilitatea experimentală” sunt încadrările de referinţă promovate de Iova drept artă literară. Salvarea din abstractismul dus până la dizolvarea ca scriitor va fi găsită de scriitorii din aceeaşi generaţie, un exemplu edificator fiind Gh.Crăciun şi romanul *Pupa russa*, în descoperirea trupului şi a sensibilităţii. Scripturalul şi corporalul îşi vor modifica raporturile, îşi vor înlocui proprietăţile, dându-ne nouă, cititorilor, impresia de scriitură palpabilă, vie. Incluzându-se în generaţia mult discutată a scriitorilor optzecişti, Crăciun pune în discuţia autenticitatea care re-naşte o dată cu literatura lor, recunoscând însă că aceasta este implicit legată de realitatea scrisului, „marea lor obsesie şi marea lor spaimă”. Limba sub toate aspectele sale, semantice, fonetice, gramaticale se va transforma prin textul literaturii într-un „mecanism matematic cu funcţionare implacabilă” sau într-un „organism ascuns, necunoscut şi greu descifrabil”[6]. Scriitorii generaţiei „incomode” vor recupera potenţialul ironic al limbii, aducându-se în discuţie în critica timpului asemănarea între discursul optzecist şi limba lui Caragiale, cu tot arsenalul lingvistic format din oralitate, derizoriu, comic. De la strategia textului, paralelismul va viza însăşi tematica abordată, şi anume mutarea focalizării dinspre temele majore şi implacabile ale literaturii de până atunci, pe radiografierea banalului cotidian, în maniera lui Caragiale. Radu G. Ţeposu va pune întreaga generaţie de textualişti (Gh. Iova, Gh. Crăciun, M. Nedelciu), după cum îi clasează, sub semnul „caragializării”, conştienţi fiind în propria scriitură de acest proces al pastişei şi al parodiei. De la funcţia ludică a scriiturii, generaţia 80 se va îndrepta către procesul narcisistic al actului scrierii, în maniera teoretizată de mişcarea Tel-quel pe de o parte, sau de viziunea despre carte şi scris borgesiană. Autoreferenţialitatea scriiturii este punctul de pornire în discutarea generaţiilor □70, □80, şi, deşi mulţi dintre autorii acestei generaţii au în vedere textualismul în texte teoretice, se sustrag încadrărilor ulterioare în această direcţie. Punctul de pornire însă în orice polemică a mult discutatei existenţe reale a textualismului este reprezentat fără drept de apel de scrierile lui Marin Mincu. La această confruntare de opinii şi încadrări s-ar adăuga şi distincţia între textualism şi autenticitate; sau, mai exact, întrebarea care se cuvine a fi pusă este când anume un text literar îşi pierde autenticitatea prin surplusul de autoreflexivitate. Mergând pe filiera semioticii italiene, cu rădăcini şi în tel-quelismul francez, M. Mincu ajunge la răspunsuri edificatoare în ceea ce priveşte generaţia care s-a născut sub umbrela literaturii care declasează tematica în detrimentul limbajului. *I. Barbu. Eseu despre textualizarea poetică (1981), Textualism şi autenticitate (1993)* devin centrele de iradiere a viitorelor teoretizări ale textualismului. Pentru criticul literar primează acum o „autenticitate a scriiturii”, fără de care textul literar ar decade în simpla „frivolitate a imitaţiei”. Existenţa se cere a fi transpusă într-un limbaj care se vede pe sine în oglindă, iar capacitatea unui autor de a găsi raportul adecvat acestui proces îi dă valoare literară. Procesul reflectării presupune dispariţia atât a subiectului reflectat, cât şi a obiectului în care se produce acţiunea. În acest sens, oglindirea coincide cu „dispariţia noţiunii de personaj ca figură antropomorfică a textului. Nici măcar ca figură textuală omul nu mai apare”[7]. De la anularea radicală a subiectului prin reflecatre, Mincu

[5] Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic. Gh. Iova şi căutările sale.* Observator cultural, nr. 146, decembrie 2002.
[6] Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia 80 în texte teoretice,* Ed. Vlasie, Bucureşti, 1994, p.13.
[7] Marin Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică.* Ed. Minerva, Bucureşti, 2000, p. 67.

deschide drumul spre autenticitate explicând relaţia dintre text şi antropos, pe coordonatele interacţiunilor care survin între text şi omul reflectat în text: „Textul poate fi considerat, în acest fel, ca un nivel superior de comunicare şi auto-comunicare al omului. (...) vorbindu-se pe sine, el vorbeşte despre om”[8]. Pe aceeaşi direcţie, Radu G. Ţeposu consideră autenticitatea unui textualist în deplină legătură cu o anumită „conştiinţă auctorială şi naratorială”. Raportul textualism-autenticitate devine o adevărată păpuşă rusească, fiecare teoretician adăugând, nuanţând punctul de plecare al lui M. Mincu. Autenticitatea prozei optzeciste este reprezentată pentru M. Nedelciu de o bună funcţionare a aparaturii textuale. Linia de demarcaţie între autenticitatea ca formă a trării reale şi aceea a dedublării prin ţesătura textului este înlăturată de o nouă imagine a scriitorului meşteşugar care îşi reflectă arta mânuirii strategiilor limbajului simultan cu amprenta realului. Cât este joc conştient sau imitaţie facilă a unor strategii matematic proiectate, cât artă literară, rămâne o întrebare deschisă. Nedumerit la rândul său, Gh. Crăciun, inclus în generaţia textualiştilor alături de colegii de la grupul *Noii,* se întreabă în ceea ce priveşte textualismul care este de fapt substratul acestuia; dacă este doar „simplu efect de cultură asimilată în exces” sau desubstanţializare şi „sterilizare gramaticală”.

Dacă avem în vedere reflectarea limbajului în materia narativă pe care o denumeşte, putem merge pe teoria lingvistică a lui Hjemslev care distinge între limbajul care numeşte acte non-lingvistice şi cel care se întoarce asupra sa, luând limbajul ca punct de referinţă. Hjemslev operează cu termenul de „metalimbaj” pentru semnele lingvistice care nu doar denumesc, ci se şi autodenumesc. Teoria lingvistică va fi continuată şi reevaluată de Roland Barthes, Genette, Tzvetan Todorov etc. Cazul extrem al utilizării procedeului se va realiza în proza textualiştilor care elimină orice raportare mimetică la realitatea exterioară, alcătuindu-şi parcursul narativ doar pe un joc lingvistic. Al. Cistelecan pune în oglindă generaţiile □60 şi □80 pe coordonatele centrale ale strategiilor narative şi ale modului de raportare la convenţiile ficţionale; dacă incantaţia şi declamaţia şaizeciste vor ceda locul prozaismului şi ironiei, senzorialialitatea, spune criticul, va fi înlocuită de cerebralitate. În ceea ce priveşte ultima afirmaţie, putem infirma încadrarea lui Cistelecan, de vreme ce s-au scris romane precum *Pupa russa* care, aşa cum vom vedea, abundă de o senzorialitate corporală şi, mai mult, de una a scrisului în sine. Criticul atinge şi problema reflectării lingvistice, considerând că „în vreme ce unii sunt nişte răsfăţaţi ai limbii, ceilalţi sunt nişte truditori ai limbajului”[9]. Sintagma din urmă poate fi interpretată, fără doar şi poate, drept parcursul scriptural al acestor scriitori care depăşesc etapa de joc cu textul, către o conştientizare a scrisului ca entitate de sine stătătoare. Gh. Crăciun îşi intitulează *Autenticitate ca metodă de lucru* unul din articolele din revista „Astra” având în vedere aceeaşi dorinţă de recuperare a substanţei în scriitură; metoda de lucru nu va fi alta decât conştiinţa reflectoare, în timp ce autenticitatea va viza, din perspectiva sa, o corporalitate a limbajului. Într-un alt articol din aceeaşi publicaţie, Crăciun pune deschis problema definirii textualismului, mai presus de încadrările din critica autohtonă pentru care metaficţiune, inter sau intratextualitate trimit către aceeaşi conştiinţă a textului de sine. Întrebarea retorică a lui Crăciun vizează de fapt ceea ce nu este în viziunea sa textualismul: „Simplu efect de cultură asimilată în exces? Sindrom de desubstanţializare şi

[8] Ibidem, p.109.

[9] Al. Cistelecan, *Generaţia şi polii ei,* „Ateneu”, nr. 5, mai, 1984, apud *Competiţia continuă. Generaţia □80 în texte teoretice*. Ed. Vlasie, Bucureşti, 1994, p.122.

sterilizare gramaticală? (...) Se va vedea poate în timp că viaţa şi cultura, tehnica şi substanţa, litera şi trupul sunt date fundamentale şi recesive ale literaturii”[10].

Analizând raportul enunţ-enunţare în prozele scriitorilor optzecişti, Radu G. Ţeposu îi încadrează pe M. Nedelciu, Gh. Crăciun, C-tin Stan sau Tudor Daneş în clasa textualiştilor, argumentând că aceştia îşi „supraveghează atent scrisul, sugerând o simultaneitate între procesul scriptural şi naşterea semnificaţiei”[11]. Mai mult, criticul surprinde şi mutaţiile ludice la nivelul registrelor şi funcţiilor povestirii, care la rândul lor sunt denunţate prin reflectare sau prin parodierea genului literar.

Un alt palier narativ care se are în vedere în cazul textului metaficţional este raportul dintre materia intratextuală şi intruziunea lectorului ca producător activ de sens. Se consideră că textul metaficţional îi va oferi cititorului o serie de metasemne care să-l instruiască în privinţa lecturii. Acelaşi rol activ al lectorului va prima şi în teoriile receptării ale lui Iser sau Roman Ingarden. Se cere totuşi cititorului situarea în acelaşi coduri sociale şi culturale cu cele promovate de textul citit în vederea producerii sau reactualizării sensului.

Bibliografie

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc.* Ed.Humanitas, Bucureşti, 1999.

Crăciun, Gheorghe, *Competiţia continuă. Generaţia 80 în texte teoretice,* Ed. Vlasie, Bucureşti, 1994.

Crăciun, Gheorghe, „Pactul somatografic” în *Observator cultural,* Seria Septembrie-Decembrie 2002.

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului.* Traducere de Dan Popescu, Ed. Univers, Bucureşti, 2002.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* Methuen: New York and London, 1980.

Metafiction. Edited and Introduced by Mark Currie, Longman: London and New York, 1995.

Mincu, Marin, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică.* Ed. Minerva, Bucureşti, 2000.

Scholes, Robert, *Fabulation and Metafiction,* University of Illinois Press, Chicago, 1979.

Multumiri

"Cercetarile au fost finantate din Fodul Social European de catre Autoritatea de Management pentru Programul Operational Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342]".

[10] Gh. Crăciun, *La început a fost literatura?,* „Ateneu”, nr.12, decembrie, 1988, apud *Ibidem,* pp. 335-336.
[11] Radu G. Ţeposu, *Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare* în *Ibidem,* p.204.

ADAPTING CINEMATIC STRATEGIES.THE CASE OF *APOCALYPSE NOW REDUX*

Drd. Monica EFTIMIE
"Dunarea de Jos" University of Galati

Filmmakers use an infinite number of strategies for making their ideas and/or emotions heard (or seen). These revolve around the use of different settings, of sound, the portrayal of characters, the ability to employ a variety of camera techniques, and the editing of shots into particular scenes. Each of these approaches influences our perception of events as shown and suggests ways of interpreting any film. Understanding the techniques that are used and taking into consideration the effects that might be achieved by using them is perhaps the fundamental demarcation between an ordinary spectator and one who wishes to go beyond the standard boundaries.

Key words: filmic medium, editing strategies, mise en scène.

Going to the cinema has been a pleasurable pastime enjoyed throughout the world for around 100 years. Despite the ever increasing DVD market which seemingly makes people enjoy watching films at home, the spectacle offered by the cinema experience continues to be valued as something completely different. Perceiving film as pure escapist entertainment is one possible approach to films, but one should consider a much greater range of ways of understanding and experiencing film by recognizing the complexity of our interaction with it.

In the early days of cinema, the camera was simply set and the film exposed. But filmmakers quickly realised that rolls of film could be edited together to create a montage, that the camera could move and what was being filmed could be controlled. If film are constructs that have been "put together" by filmmakers from a series of common elements that we can identify and name, then, in studying any film one may deconstruct it in an attempt to understand how and, most importantly, why the various bits have been used in the particular way they have.

The present study is focused on the analysis of **Apocalypse Now Redux**, a film directed by Francis Ford Coppola and written by John Milius and Coppola himself. Inspired by Joseph Conrad's book **Heart of Darkness** (about a journey up a river into the Congo and African jungle - and into the darkest places of the human psyche), the film tells the story of an US Army assassin, Captain Willard (Martin Sheen), who is sent to infiltrate enemy lines and to "terminate" former Colonel Kurtz (Marlon Brando) one of the Army's most decorated soldiers, now leading his own band of tribesmen. With this mission, Willard embarks for a long journey in a hostile country, and at the same time he begins a slow descent into the corruptive madness and folly of the war.

What follows is an analysis of the visual material that this film offers, whereby the technicalities of the filmic medium are considered, with particular interest in editing and *mise en scène.*

A. EDITING

Film editing, also called "film construction" has been perceived by many as the "invisible" art that lies behind some of the greatest motion picture sequences of all time. Film

editing presupposes a selection of shots taken from thousands of feet of film and their absorption into sequences, thus establishing a structure, tempo, or style.

Editing is a means of expression which has its own language. This language can either be shaped during the process of script writing, on the set, or in the editing room. Nevertheless, editing usually works best when it is combined with the other means of expression used in the given film. Therefore, the major editing techniques will be explained in brief (with concise examples taken from the film) in the subsequent paragraphs, only to be referred to and analysed in close connection with elements of *mise en scène.*

Editing has been seen by some to be a key defining feature of film, as it gives narrative shape and consistency to the selection of shots recorded by the camera. For some theorists the **long take** – a single, continuous camera shot that lasts longer than standard shots – has been seen as the quintessence of filmmaking, offering the spectator a privileged place from where he/she can witness the events. The 1922 documentary, **Nanook Of The North**, was praised for its use of long takes to faithfully record a fisherman waiting to catch something, just like 1964 Andy Warhol's continuous take of the Empire State Building. In **Apocalypse Now Redux**, the longest shot would be the slow-moving opening sequence which introduces the spectator to the hallucinatory images of the brutal and destructive war in Vietnam. The sound of the helicopter blades, the dust swirling and the flame sight create a terrifying picture. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 00:01-01:34)

For those theorists who have tried to determine the best way to construct films, **cutting** a wide range of shots together in a montage that would challenge the spectator to find connections between the shots has been seen as the key to filmmaking. In practice, most filmmakers are aware of the usefulness of both cinematography and editing, opting for a combination of these two possible extremes.

When it comes to **camera movement and angles**, it should be kept in mind that the filmmaker has the power to manipulate our physical point of view. By simply deciding on the location and movement of the camera, the filmmaker may make us feel at ease or uncomfortable, in control or weak. Thus, the direction the camera is pointing distorts the image of what is being filmed: looking down may suggest vulnerability or smallness, just like looking upward may express power and freedom. The camera may either zoom in (close-up or big close-up) on an area or zoom out from it, offering a bird's eye view. Such movements direct the viewer's glance in particular directions, reveal narrative points or try to generate a particular reaction – tension, panic, excitement, suspense. It can help or prevent the viewer from identifying with a character. An example for camera movement may be observed in the scene where the camera looks upward, filming the helicopter while it gets closer to the ground. The feeling this image creates is one of inferiority on the part of the spectator as the presence of the helicopter becomes suffocating. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 08:36- 08:50) Nevertheless, the opposite effect is achieved when the camera looks down at the victims of the Viet Cong's assault. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 26:03- 26:15) When zooming in on the face of Captain Willard while he is questioned by Colonel Lucas about a confidential mission, the spectator can almost experience the Captain's discomfort and nervousness. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 10:05- 10:35)

Editors may use straight cuts that facilitate the instant transition from one shot to another. Or they may apply "fades" (when a shot fades out to a blank screen and fades in to the next shot from a blank screen), or "dissolves" (when one shot dissolves into another through superimposition). They may also choose to preserve continuity by the use of cause and effect (making sure that each shot has a 'cause' in the previous shot and an 'effect' in the following one). Or, they may prefer to create a discontinuous sequence that would confuse the viewers and compel them to make sense of the series of images they are confronted with. At all times, the juxtaposition of shots will be vital to creating meaning, one shot connecting in some way with the previous shot or adjusting its potential meaning. More often than not, what ensures the continuity of shots in **Apocalypse Now Redux** is the technique known as "dissolve", by means of which one shot merges into another. The opening sequence of the film is linked to the main character through the image of his face and the image of the ceiling fan overlapping that of the flaming jungle. It is actually the sound of the helicopter blades that makes the connection possible in the viewer's mind. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 01:31- 01:55) Another instance where dissolving works as a connector is when it associates the tortuous course of the river (symbolically standing for the complexity of this journey into one's psyche) with Captain Willard, the main character (the big close-up on his eye functioning as the opening of the door to his soul), and the letter that Kurtz had sent to his son. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 1:15:41- 1:16:08)

The possibilities in terms of permutations of distance from subject and angle of shot are obviously endless, not to mention the cinematographer's decision of moving the camera while taking the shot. The filmmaker could opt for panning to left or right, or for tilting up or down so as to capture more of a scene or to bring into attention other objects. But he could also prefer to move the whole camera along a track (a tracking shot), or simply on wheels (a dolly shot), or on a crane (a crane shot). Moreover, by using the lens of the camera, the filmmaker may create additional changes to the type of shot we see. He may adjust the lens to bring some objects into focus while leaving others blurred; or he may employ deep focus to have objects from foreground to background, all in acceptable focus. The panning shots at the beginning of the film are illustrative for the bits and pieces of the Captain's past and present. While the dog tag and the gun under his pillow imply danger and the lonely life of a soldier, the bills, the money, the picture of a woman, and the letters all suggest a rupture from the world of the army. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 02:37- 03:23) The vertical movement of the camera may also be of great importance. By slowly lowering the camera, the center of attention switches from the ceiling fan to the interior of a room, and on the blinded window. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 03:29- 04:08) This technique acts as "a wake-up call" for the spectator, as it draws a clear line between dream – suggested by the nightmarish depiction of the war and the sound of the helicopter blades overlapping the image of the ceiling fan – and reality (zooming in on the window only to zoom out, offering an overall picture of the actual location: Saigon, the capital of South Vietnam).

While in dialectical montage the camerawork draws attention to itself, centering on the staging of events, the majority of films from Hollywood use what is known as **continuity editing**, a technique which ensures the progression of events, making the spectator barely

notice the shift from shot to shot. Taken together, all the shots in a sequence give the impression of a continuous space.

Perhaps the most frequent editing technique is for the camera to focus upon a face, either head-on or to one side, and then to cut to either what they can see or to a shot peering over their shoulder. In dialogue sequences, what they are looking at is another character, so a part of the dialogue is followed by the reaction of the other character. The eye lines and camera angles are set up in such a way that the two characters are situated in relation to each other in a defined space and the audience knows whether or not they are looking at each other. This general technique is known as **shot reverse shot** or **eyeline match**. During the conversation between Captain Willard and the soldier who informs him that he is to report to Com-Sec Intelligence at Nha Trang, the camera mainly focuses on the face of the Captain who is confused: - *What are the charges? […] What did I do? […] Nha Trang for me?* (**Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 07:58) It is the soldier's reaction to these questions that emphasizes the absurdity of the Captain's suspicions: *Sir? […] There's no charges*. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 07:30- 08:15)

Another means of preserving a sense of continuous space within a location is by using the **180˚ Rule** which presupposes that any shots that might apparently reverse the posture of the characters should be avoided. This is achieved by imagining a line running across the set or location, which the camera cannot cross. *If the imaginary line is established on an axis from directly in front to directly behind, and we see a shot of his right profile, we cannot then cut to a shot from his left profile without getting confused about the space.* (Butler 2005: 26) The 180˚ rule is best observed when Captain Willard is informed of his mission in Cambodia. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 10:44- 17:32) General Corman, Captain Willard and a civilian-dressed man are sitting at the table, except Colonel Lucas. Obviously, the camera only records what happens on the right side of Captain Willard, and according to its position, mostly from his point of view. Nevertheless, the imaginary line between Captain Willard and General Corman is crossed once Willard turns his head leftward, towards the window, generating a break and thus a new shot.

Moreover, just like extreme leaps between camera set-ups may confuse the audience, small changes in angle may fail to feel like a cut at all. In fact, any difference in angles of less than 30˚ may feel like a mistake, a break in the film rather than an edit. To maintain a continuous space, the camera is limited as to where its next shot can come from.

Usually found at the beginning of a scene, an **establishing shot** delineates the setting by showing the connection between the main characters and the objects around them. While this technique is known as the Hollywood standard and was considered an essential element throughout the period of Classical Hollywood, filmmakers have not always employed the establishing shot. The omission of such a shot may force the spectator to struggle with making sense of the relationship between the characters shown. His/Her disorientation and perhaps a defiance of the expected filmic norm – challenging any presumption that there are certain correct ways of making films – will be part of what the filmmaker attempts to achieve. In our case, the establishing shot coincides with the long take that also introduces the setting at the opening of the film.

B. MISE EN SCENE

Having considered some basic ways of putting different shots together, it now seems necessary to look into that which is captured within the shot: the fictional world of the film and its diegetic architecture.

Taken together, the visual elements on the screen – setting, lighting, symbols, and motifs – form the *mise en scène*, a French term taken from the theatre. It refers to staging, or "putting on stage", and it may help the spectator think of the elements that he/she can see in the staging of a play: a particular location will be suggested on the stage, characters will be dressed in particular ways, certain objects will be carried by characters or will be prominently placed on the stage, and the actors will be directed to move or perform in particular ways. These theatrical elements became central to the analysis of the *Cahiers Du Cinéma* critics in the 1950s and afterwards, as a means of distinguishing film criticism from that of other media, as well as being the element which was most controlled by the director.

1. Setting

Perhaps setting could be recognized as the most obvious and all encompassing of all the elements of film construction that may be seen within the frame of an individual shot. The earliest films were made in and around the engineers' workshops. Nevertheless, in time, an essential key in creating a successful film was represented by the control over a particular environment. Thus, sets started being used, especially for interior shots where a studio afforded more space to fit the camera, crew and lighting equipment. Although there is a difference in feel between studio and location footage, the setting contributes to the meaning of the film. In **Apocalypse Now Redux,** Vietnam provided the perfect background that mirrored the geographical setting of Conrad's **Heart of Darkness**. Similar to the African Congo region, Vietnam was also able to accentuate the hot, humid weather conditions, the seemingly impenetrable jungle, and the river that proved to be vital to the plot.

2. Lighting

In as far as **lighting** is concerned, a number of factors need examining: type, source, quality and colour. When it comes to type, one should decide whether to use natural lighting or not (i.e. whether to film outside or in the studio), but in reality, lights set up by the crew will always be added to natural lighting. By **source** one refers to the point of origin and the direction of its beams, which can be either naturalistic – from a direction that one would expect light to be coming from – or expressionist, having a symbolic meaning. Lights can be positioned anywhere around, above or below the object being filmed, each obviously creating different images and suggesting something about the character being lit in this way. In our case, the sequence of shots that illustrate the crew of the boat in the first half of the movie is filmed in bright, naturalistic colours. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 19:23- 20:13) However, as they proceed up the river, closer to Captain Willard's mission, i.e. closer to Kurtz, the colours become dimmer and more disturbing. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 1:49:12- 1:49:25)

Quality includes the light's intensity and continuity – it might be diffuse, it might be cutting through fog or smoke and it might be flickering. The use of fairly bright lighting sources as those seen in romantic comedies suggest a certain atmosphere or mood that is completely different from that created by the relatively dark lighting used in film noir, for example. In the same way, soft lighting may suggest different feelings by the use of a more

diffuse beam in comparison with the tone set up by a hard light with its narrow, powerful beam. Finally, the **colour** of the light – red, green, blue and so forth – will have an impact on how we relate to a scene.

A significant change in feelings is once again obtained by the use of lighting. The tender seduction scene presenting Captain Willard and the beautiful, blue-eyed French widow is painted in warm colours and soft lights, giving the episode an intimate air. But the atmosphere is soon altered as the previous scene dissolves into a foggy, gloomy morning, as the Captain's adventure has not yet reached its end. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 2:12:26- 2:14:10) In the same manner, lighting emphasizes the duality of Kurtz's character, as well as that of almost all soldiers who struggle to defeat the dark side imposed by the war. Presented in semi-darkness, as light is shed only on half of his face (the same technique is used with Colonel Kilgore's men on the beach), Kurtz reveals his double nature: of a so-called demigod and of a soldier who has lost his way. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 29:23- 30:02 and 2:52:39- 2:53:03)

When filming, there is a certain recipe regarding the lighting positions that are to be used around the main character: a key light (usually on an arc 45 degrees either side of the camera), a fill light (giving softer lighting from the opposite side of the camera to the key light) and a back light (making the subject stand out from the background). Nevertheless, more lights can be added or taken away. The angle at which any light is placed in relation to the camera or the subject can vary, as there is a choice of either hard or soft lighting available for each lighting position.

3. Colour

Another element that can clearly influence the appearance of the film as a whole, or may have an effect on the spectator's understanding of particular scenes is the cinematographer's decision when dealing with colour. It can either *be used in highly artificial ways for particular expressive purposes […] or it can be employed in an effort to achieve naturalism by re-creating the colours of the real world.* (Benyahia, Gaffney and White 2006: 26) What really has an impact on the viewer in **Apocalypse Now Redux** is the use of the black and white. Willard's only genuine connection to his "mission" is through the pictures of Kurtz that were given to him in the dossier. These black and white photographs reveal the gap between the characters, between their beliefs and the worlds they live in. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 11:37- 11:40; 21:07- 21:12 and 22:27- 22:31)

4. Sound effects

Apart from dealing with the visual aspects of filmmaking, the further dimension of filmmaking that needs to be considered is that of **sound effects**. Sound effects are also regarded as decisive elements that help create the overall effect in a theatre, but with regard to film, these ingredients go under the heading of "sound", and may be observed on three levels: the use of dialogue, sound effects and musical accompaniment.

Without any doubt, **dialogue** (the narrator's voiceover may also be included) is now an important part of film and crucial to our perception and interpretation of the narrative. It facilitates our understanding of the characters, their actions and feelings, and their possible relationship to others in the film. Dialogue may also provide hints of themes and ideas that might be dealt with by the film. The best example of how powerful words can be is the

"speech" delivered by General Corman in front of Captain Willard in an attempt to justify his decision (assigning the Captain to eliminate Kurtz):

> - *Well, you see Willard, in this war, things get confused out there…power, ideals, the old morality and practical military necessity. But out there, with these natives it must be a temptation to be God. Because there is a conflict in any human's heart. Between the rational and irrational, between good and evil and good does not always triumph. Sometimes the dark side overcomes what Lincon calls the better angels of our nature. Every man has his breaking point. You and I have them. Walt Kurtz has reached his. And very obviously has gone insane.* (**Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 07:58)

In addition, **sound effects** are usually used to emphasize a realistic sense of place or to produce heightened audience response and expectation. Background music is also a powerful tool in creating and enhancing mood and atmosphere, just as the absence of sound may be used sometimes even more effectively to create audience engagement. What came to be known as silent cinema was, in fact, characterized by the lack of dialogue, not of sound altogether. Actually, the **music** used, which could have come from a single piano or from a wider range of instruments, provided additional meaning by increasing the dramatism of some moments, and in certain cases it masked the mechanical noises from the projector. The music played after Willard is given his mission stresses the dramatism of the situation, just like the lack of sound creates suspense in the scene where Willard's boat enters Kurtz's territory and they are surrounded by Kurtz's tribesmen. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 10:44- 17:32 and 2:21:48- 2:22:11)

Performance and movement of the actors

As with setting, the performance and movement of the actors (also part of mise en scène) may function in similar ways, suggesting possible alternatives for analysing given characters or for understanding the relationships between them. What needs emphasizing is that everything revolves around movements which can vary from the smallest to the most expansive gestures; they may involve the whole body or just smaller parts of it. Everything from slow movements of the eye to a sudden state of agitation can be deciphered in different ways. Captain Willard's reaction when he is questioned by General Corman is enlightening for how body language functions: he is sweating, he clears his throat while speaking, he looks down when asked about the assassination of a government's tax collector, and he moves from one foot to another. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 10:05-10:35)

Interactive movements between two or more characters are usually carefully planned focusing on the details of body language intended to communicate certain features about a character. As with all other dimensions of film construction, decisions have been made for particular reasons by those involved in the creative process, and even if the reasons often become clear, they can be easily missed if one neglects the active thinking interaction with the screen images.

Michael Caine has said film acting is all to do with the eyes: prolonged looks or minute glances towards or away from some object or person can convey (obviously with the assistance of the camera) so much meaning. (Benyahia, Gaffney and White 2006: 21) Through the use of the camera, film is able to give the spectator a privileged close-up perspective on characters and events, emphasizing even the smallest details of body language: the proximity of the characters, their orientation to one another, head movements, facial expressions, and body posture.

5. Costumes and props

Within the overall area of mise en scène and associated with the performance and movement of the actors, are the decisions made by the filmmakers concerning the **costumes and props** that are to be used by particular characters. The items of clothing that are to be worn by characters (mainly military in our case) and the objects seen within any given setting may take on considerable significance for the whole film. While the costumes may give an insight into what the character is supposed to be like, props may provide an indisputable sense of place; they can in effect become symbols for some key ideas or concepts: Colonel Kilgore's cowboy hat stands for freedom and individuality in the homogeneous world of the army. (see **Apocalypse Now Redux**, Miramax Home Entertainment, 25:11- 25:22).

All things considered, the demarcations we are attempting to set up as basis for film analysis should not be regarded as distinct areas of film construction. For making their ideas and/or emotions heard (or seen), filmmakers use an infinite number of strategies that are interconnected. These techniques revolve around the use of different settings, of sound, the portrayal of characters, the ability to employ a variety of camera techniques, and the editing of shots into particular scenes. Each of these approaches influences our perception of events as shown and suggests ways of interpreting any film. Understanding the techniques that are used and taking into consideration the effects that might be achieved by using them is perhaps the fundamental demarcation between an ordinary spectator and one who wishes to go beyond the standard boundaries.

REFERENCES

Benyahia, Sarah Casey; Freddie Gaffney; John White (2006), *As Film Studies. The Essential Introduction*, Routledge Taylor & Francis Group: London and New York

Butler, Andrew M. (2005) *Film Studies*, Pocket Essentials: Harpenden

Welsh, James M.; Peter Lev (eds.) (2007), *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*, The Scarecrow Press Inc.: Toronto, Plymouth

FILMOGRAPHY

Apocalypse Now Redux, Miramax Home Entertainment, Director: Francis Ford Coppola

* The present paper is part of the activities included in the SOP HRD - TOP ACADEMIC 76822

VIZIUNEA CRITICĂ A LUI NICOLAE BALOTĂ

Drd. Carmen-Elena NIȚĂ
Universitatea din Oradea

Lucrarea de față își propune să prezinte principalele idei ce configurează viziunea critică a lui eseistului, criticului și scriitorului Nicolae Balotă în contextul marilor schimbări de paradigmă culturală din anii 1960. Necesitatea racordării criticii literare la tendințele de înnoire ce se manifestau în diverse domenii culturale, cu precădere cel al științelor umaniste, precum și la mutațiile majore în viziunea artistică a noilor generații de scriitori impunea desprinderea de modelul impresionist călinescian și stabilirea unor noi coordonate axiologice în valorizarea actului artistic. Alături de esteticienii Cercului literar de la Sibiu, Nicolae Balotă se angajează așadar într-un demers de configurare a profilului necesar al criticii românești contemporane.

***Cuvinte cheie**: critică fermentativă, critică directoare, axiologie critică, critică filosofică, critică antropologică, structuri esențiale ale operei, critică de interpretare, critica descriptiv-signaletică, hermeneutică.*

Polemica stârnită de apariția în nr.1/1967 al revistei *Familia* a articolului său **Direcția nouă în critica literară** își avea sorgintea, în opinia lui **Nicolae Balotă,** în percepția eronată privind opoziția călinescian-anticălinescian în peisajul critic al vremii. De aceea, criticul va acorda o atenție deosebită acestui subiect, atât în paginile revistelor literare din epocă, cât mai ales în volumul său de debut ***Euphorion*.**

Noile evoluții ale literaturii de la Maiorescu până după cel de-al doilea război mondial impuneau, în opinia autorului, o „nouă direcție" in critica românească. Acum mai mult ca în orice epocă, critica juca și urma să joace un rol foarte important, fiind mult mai mult decât un „epifenomen" al literaturii.

Invocând pleiada marilor întemeietori ai criticii moderne: *Sainte Beuve, H.Taine, De Sanctis*, care au promovat și analizat literatura secolului al XIX-lea, Nicolae Balotă susține ideea unei imperioase necesități a înnoirii criticii românești, de vreme ce literatura însăși producea o schimbare de paradigmă, care se putea traduce printr-o „sciziune" a artelor de divertisment de arta „de explorare antropologică-ontologică-cosmologică".(1) Transformările care apar în literatura contemporană sunt puse mai ales pe seama unui lanț de schimbări antropologice și ale conștiinței de sine a omului contemporan.

Noua critică românească nu exclude formele tradiționale ale stiinței textului și nici nu se confundă cu speciile noi ale criticii secolului al XX-lea (*Nouvelle Critique, New Criticism, Neue Kritik*) . Rolul acestui tip de critică ar trebui sa fie acela de **conștiință propulsoare**, activă a literaturii, care să urmărească efortul uman în sfera promovării valorilor. Abordarea trebuie să fie sistematică, acceptând participarea complementară a unor sisteme diverse și este văzută prin prisma termenilor hegelieni: spirit subiectiv, obiectiv și obiectivat. Așadar, „critica actuală" este descrisă ca un teren al „confruntărilor ideologice",

unde mutațiile ce se produc afectează însăși „natura criticii”, dar si „condiția umană a criticului literar”.

Complexa întrebare: De ce facem critică? devine pretextul concentrării demersului demonstrativ asupra cauzelor ce generează actul critic, căci: „A cerceta intenționalitatea actului critic nu este unul și același lucru cu a cerceta sensurile și funcțiile criticii”.(p.240)

Prin analogie cu opera literară, opera critică tinde să se obiectiveze față de creatorul său. Independent de voința criticului opera sa se așează într-un univers al său care nu coincide cu cel imaginat de creator. Este însă un proces de obiectivare imperfect, de vreme ce criticul consideră actul critic, asemenea oricărui act de creație, un mod propriu de „a se exprima”. Intervine întrebarea retorică legitimă „…nu facem oare critică pentru a ne exprima”? (p.242)

Pe de-o parte, în raport cu obiectul său, actul critic își definește **rolul primordial,** acela de **a revela literalitatea operei**, iar pe de altă parte reflexivitatea critică, apariția factorului subiectiv, individualizator vine ca o consecință a acestei „chemări” a operei. Concluzia implicită a demonstrației este aceea că „facem critică pentru că opera incită spiritul nostru, solicită luarea unei atitudini”(p.243). Nicolae Balotă vorbește chiar despre o atracție organică, atavică a criticului față de opera literară. Demersul critic ar avea așadar o **dublă fundamentare: antropologică și axiologic-estetică.**

O succintă, dar necesară definire a „eului critic” se face prin analogie cu eul liric, ca o manifestare diferită de eul empiric, cel subiectiv al autorului. Ipostaza concretă de manifestare a eului critic o reprezintă **conștiința critică,** acel *nisus normativus*, a cărei caracteristică este aspirația spre normă. Aceasta adaugă o nouă componentă justificatoare a actului critic, cea axiologică. Desigur, această abordare implică un vizionarism aparte în ceea ce privește evoluția criticii, pe care Laura Pavel îl evidențiază astfel: „Capacitatea de prospecție a eseistului, a analistului cultural care profețește realizarea unora dintre proiectele euphorionice în secolul XXI, presupune o încredere principială, „euphorionică”, într-un „orizont axiologic” canonic, atemporal /.../, univers sub care stau deopotrivă artistul și criticul său peste timp”. (2)

Una dintre expresiile favorite ale criticului, *forma mentis*, definește la rândul său vocația critică generată de un exces de reflexivitate ce se cere exercitată. Edificiul critic se clădește pe fundația solidă a unor forme predeterminate, dar implică participarea reflexiv-activă a criticului. Critica literară se impune, în viziunea lui Nicolae Balotă, ca „o disciplină pilot a literaturii și artelor” cu misiunea nobilă de a sonda spațiul în care experiențele artistice și ideologice ale unei epoci se manifestă. Iar această aserțiune devine un corolar al factorilor care-l motivează pe critic în demersul său.

Legătura organică a criticului cu opera, supusă analizei în capitolul ***Conștiința critică și opera de artă,*** este cea care justifică însăși exercitarea actului critic. Criticul este „o conștiință care caută și se caută” în aceeași măsură, iar conștiința criticului își trage seva din conștiința artistului, opinează Nicolae Balotă făcând referire la acel *libido sciendi,* comun criticul și poetului. Există chiar un presupus maniheism al spiritului critic, care se manifestă concomitent ca atracție și ca opoziție față de tutela operei supuse analizei. Totul se delimitează însă prin preceptul etic-epistemiologic al respectului datorat operei.

Punctul nodal al demersului argumentativ în a doua parte a studiului îl constituie definirea actului critic ca *act de revelație*, conform căruia „Critica face ca opera să devină ceea ce este”.(p.250) E. Simion vorbește despre „realitatea ascunsă a operei”, iar N.

Manolescu despre „infrastructura nevăzută a operei", pe când, în opinia lui Nicolae Balotă, atitudinea critică dezirabilă se raportează la statutul de „realitate închisă" al operei, care justifică demersul revelator al actului critic în sine prin însăși nevoia descoperirii experienței umane a autorului, pe care aceasta o înmagazinează. Pentru a ilustra afirmația, eseistul face apel la psihanaliza existențialistă la care subscriu Sartre, G. Picon sau criticii americani E. Hyman și F. Hoffman.

Însă, ca entitate bine definită, opera literară revelează nu doar eul lăuntric al autorului, ci și „ceva ce depășește pe creatorul ei" (p. 251). Există așadar, în opinia lui Nicolae Balotă, un *arhe* al operei, al cărei *punct-origo* se află în intenția sa generatoare, „sursa valorilor încorporate în operă" ce fac din ea mai mult decât o experiență de viață, o experiență de creație. Foarte sugestivă este aici trimiterea la analiza cazului Leonardo da Vinci facută de Freud.

Într-un algoritm al analizei **structurilor esențiale** ale operei, Nicole Balotă întrevede o serie de *demersuri* care vor porni în mod necesar de la descoperirea „intenției originare" a autorului. Urmează apoi: descifrarea semnelor (analiza semiotică), interpretarea semnificațiilor (analiza semantică), revelarea cosmicității operei (analiza cosmologică) și a originalității ei (analiza hermeneutică). Demersul critic nu poate însă face abstracție nici de funcția sa explicativă (analiza normativă), actul critic fiind în mod indiscutabil un act valorizator. Eseistul distinge între adevărul mesajului artistic și adevărul operei, pe care-l definește ca „ceea ce o face să fie ceea ce este, așa cum este" (p.252), adică valorile pe care opera le înglobează și le propune. În consecință, rolul criticului este acela al unui cautător de comori axiologice ascunse în text, care sălășluiesc atât la nivelul unor structuri axiologice, obiective, cât și „posibile în abstract", de ordin estetico-filosofic. Nicolae Balotă definește astfel „noul in critică" drept un act legitim de renaștere a operei prin revelarea unui nou model al ei, ajutând-o să devina „ceea ce este" și nu de exprimare a unui simplu punct de vedere al criticului. Opera critică își revendică chiar un statut de independență față de opera supusă analizei devenind ceea ce De Sanctis numea: „o operă asupra unei alte opere".(2)

Pornind de la premisa că, prin însăși condiția sa criticul este un luptător, Nicolae Balotă distinge, în jurul anului 1966, disputa dintre două direcții contrare în critică: „cea călinesciană și cea anti – ori necălinesciană"(p.255), într-un capitol pe care-l intitulează sugestiv ***Direcția nouă și călinescianismul.*** „Direcția nouă" în critică rezidă, după opinia sa, în „tinerețea spirituală", de preocupări și de metodă a adepților săi. Principala manifestare a acestui nou curent presupune întâi de toate activizarea criticii. „O critică activă e o critică avidă", spune Nicolae Balotă, care urmărește sincronizarea cu marile valori universale, într-un act conștient de autodefinire și afirmare a unei conștiințe critice extrem de exigente. Actul critic călinescian îi pare eseistului a se legitima mai ales prin impactul pe care l-a avut asupra generațiilor de cititori și mai puțin prin valoarea sa intrinsecă. De aceea, Nicolae Balotă se disociază de un cult al lui Călinescu: „nu este un idol intangibil, cuvintele sale nu sunt revelația unică a Adevărului". În sprijinul afirmațiilor sale, eseistul aduce tocmai maniera criticii călinesciene, care „a cultivat o critică nedogmatică, nesentențioasă, neacademică"(p.256).

De fapt, Nicolae Balotă își manifesta rezerva față de modelul impresionist călinescian, înțeles de unii ca singura direcție fecundă în noua critică. (3) O primă obiecție a sa se referă la absența din actul critic călinescian a „unui schelet filozofico-estetic", fără de care opera critică

nu se poate constitui. În susținerea ideii sale, Nicolae Balotă face apel la mari nume ale criticii literare: Saint-Beuve, De Sanctis, Boileau sau Thibaudet, iar posibile modele ideologice pentru critica actuală sunt considerate existențialismul, structuralismul, psihanaliza și chiar marxismul. Pentru a întări punctul său de vedere, Balotă oferă exemplele „modelului critic maiorescian" și pe cel al criticii lui E. Lovinescu, pe care le consideră profund întemeiate filozofic, fără a dezvălui însă filonul la care face referire. Într-o retorică întrebare, eseistul punctează „criza" prin care esteticul trece la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, a cărei principală victimă este Călinescu însuși. Concluzia la care se ajunge este una fermă: insuficiența criteriului estetic în valorizarea operei literare și, deci, necesitea instituirii unor noi criterii axiologice în critica contemporană. „Să lărgim esteticul angajându-l într-un sistem valoric mai amplu și mai suplu, mai adecvat sesizării fenomenului literar contemporan".(p.259) Actele normative ale analizei de text și-au găsit reflectarea de-a lungul epocilor literare în **artele poetice**, ca expresie mai mult sau mai puțin explicită a unor criterii estetice la care au aderat creatorii lor. Ori, tocmai absența unei astfel de opere programatice consideră Nicolae Balotă că ar fi „punctul slab" al poeziei și criticii din epocă. „Călinescianismului îi lipsesc tocmai *criteriile* pentru a constitui îndreptarul poetic al unei epoci"(p.260).

Pentru a nuanța poziția sa critică față de călinescianism, Nicolae Balotă afirmă la finalul considerațiilor sale: „Critica lui Călinescu este exemplară prin unicitatea, prin originalitatea ei"(p.262) chiar dacă ea nu reprezintă asemenea criticii maioresciene, la timpul său, o autoritate indispensabilă evoluției culturii noastre. De altfel, concluzia lui Nicolae Balotă este aceea că într-o epocă a înnoirilor era necesară acceptarea diversității și la nivelul abordării critice a literaturii.

În această ordine de idei dezvoltă eseistul ideile următoarei componente a studiului său, ***Critica creatoare, critica normativă, critica fermentativă.*** Dincolo de un alexandrinism al criticii, însoțit de suspiciunea că opera critică își trage seva exclusiv din opera supusă analizei, Nicolae Balotă afirmă că „arta e doar *ocazia* criticii", iar opera critică trăiește prin ea însăși, reprezentând o entitate scăpată de sub tutela operei de referință. De aceea, eseistul statuează ca pe un jurământ de credință, încrederea sa indivizibilă „într-o critică ireductibilă, creatoare", capabilă să producă „mutații în lumea valorilor". Mai vechea polemică privind poziționarea criticului față de obiectul analizei sale, opera, relevă preferința lui Balotă pentru „criticul-poet" în raport cu criticul filolog, adept al unei „construcții lucide". Totuși idealul rămâne acela al unui „*uomo universale*, întrunind finețea și geometria"(p.264).

Afirmarea în epocă a celor două tendințe critice dihotomice: **critica diectoare** și **critica de interpretare**, îi provoacă eseistului setimentul unei forțate schematizări a actului critic, de vreme ce, în opinia sa, cele două nu pot exista în stare genuină, așa cum fuseseră ele definite până atunci. Nicolae Balotă susține însă necesitatea „reabilitării" criticii normative, aducând ca principal argument orientarea axiologică a oricărei conștiințe critice. Critica normativă nu trebuie desigur înțeleasă ca un act ce determină apriori creația, ci ca un produs firesc al momentelor de plenitudine ale unei culturi, căci, observă eseistul, „Artele poetice […], tipice opere de critică directoare, au apărut […] în asemenea momente de pleromă literară(este elocvent exemplul lui Titu Maiorescu, care a vegheat asupra primei vârste de aur a literelor românești)" (p.266).

Legitimitatea demersului critic director, este atribuită mai degrabă unor creatori decât „criticilor de meserie". Sintagma poetul-critic desemnează pe acei creatori care prin artele lor poetice au influențat destinele literaturii pe termen lung, la fel cum au făcut și eseurile de „critică fermentativă" ale lui Poe, Baudelaire, Valéry, Eliot ș.a. Opțiunea lui Nicolae Balotă este pentru critica de interpretare, pe care o numește și „critică directoare" și o consideră „conștiința unei literaturi care *devine*". De altfel, Nicolae Balotă nuanțează clasificarea sa identificând cel puțin trei tipuri de critică de îndrumare: creatoare, normativă și fermentativă, aflate în raport de „concatenațiune" și care nu se opun criticii de interpretare, ci „o presupun".

O altă delimitare, nu doar terminologică, se realizează între **critica descriptiv-signaletică** și **critica normativă**, în sensul că cea din urmă are rolul de revelator și decident asupra semnificațiilor operei. Totuși autorul avertizează: „A nu se confunda, însă, norma cu regula, critica normativă cu pedanteria pedagogizantă"(p.269). Astfel, în urma unei adevărate desfășurări argumentative demne de un foarte fin analist, autorul ajunge la definiția primară a noului tip de critică, pe care o va promova el însuși, ***hermeneutica***: „A urmări, a descoperi, a surprinde însă valoarea, /…/, iată itinerarul unei critici care înlocuiește rigoarea justițiară prin subtilitatea pe care îmi permit să o numesc *hermeneutică."*(ibidem). Cu un corect simț al rectiliniului conduitei față de orice creație, Nicolae Balotă observă necesitatea constituirii în paralel cu actul critic în sine a unei critici a criticii, care să fie ironică și chiar autoparodică, în scopul de a evita absolutizarea oricărui relativism critic.

Disertația privind ***Hermeneutica și critica antropologică*** pornește de la etimonul elin al primului termen, epitetul platonician „hermeneutike", tocmai pentru a emfaza rolul de instrument al interpretării textului pe care hermeneutica l-a jucat dintotdeauna. Fără echivoc, autorul delimitează scopul acestei tehnici, acela de „a face ca opera să devină ceea ce este" (p.270), de „a deschide opera", arătând că primul pas al acestui demers trebuie făcut în sensul de a afla „cheile" potrivite. Pluralul este, desigur, intenționat, pentru că Nicolae Balotă susține existența pluriperspectivismului în lectura critică a oricărui text. Astfel, actul critic devine prin excelență un demers valorificator, iar criticul, prin capacitatea sa de interpret al unor valori superioare, devine însuși Hermes.

Eseistul simte nevoia unei confesiuni, asemenea unei profesiuni de credință, căreia îi va rămâne fidel în demersul său critic de-a lungul timpului: „Dacă mă interesează de aproape sau de departe faptul literar, mai presus de orice – mărturisesc – mă preocupă modul în care opera literară se poate deschide meditației filozofice"(p. 272). Urmează o descriere succintă a modalităților de raportare a operei la principii estetice sau filozofice*: „scoliile"* filozofice, cu rol în exegeza critică; *glossele* filozofice, ca un fel de prelungiri ale filonului ideatic al operei în filozofie; *comentariul* filozofic, „construcție liberă de gândire", o structură oarecum autonomă față de operă, ce folosește opera ca un pretext pentru a dezvolta propriilor idei. În viziunea lui Nicolae Balotă acesta din urmă poate fi integrat *eseului* literar-filozofic, în care operele literare sunt asimilate propriei viziuni a eseistului, devenind „pietre pentru propriul lor templu filozofic"(p.272), așa cum le simte Hidegger sau Montaigne spre exemplu. Pentru o clarificare în plus a poziției sale, Nicolae Balotă se disociază de maniera criticii pozitiviste sau impresioniste pe care le consideră iremediabil ancorate în „factologia" operei. Spre deosebire de adepții acestui tip de critică, hermeneutul este „un vivificator" al spiritului oricărei creații. Așadar, în opinia autorului, orice operă critică semnificativă trebuie să își tragă seva din filozofia artei, a culturii.

Conceptul de *„critică antropologică”* este introdus prin apelul la evoluția antropologiei filozofice, care a și-a definit sensul abia în romantismul german, când a încercat o analiză a naturii omului gânditor prin cercetarea operelor culturii umane. Pe această filiațiune, critica antropologică devine, în concepția lui Nicolae Balotă, cea mai cuprinzătoare formulă de anchetă asupra omului prin excelență.

O poziție favorabilă actului artistic ar trebui să-l situeze pe artist la o distanță egală de ascetism și epicureism, în sensul păstrării justei măsuri între etic și estetic în alchimia operei sale, vrea să demonstreze Nicolae Balotă în capitolul ***Etosul creației și imperativele etice ale criticii***. Cu toate acestea, literatura modernă abundă în exemple ale alunecării spre una dintre cele două extreme. Spre pildă, „Frumosul însuși, valoarea valorilor estetice, va apare în curând compromis: mișcare anarhică, *dadaismul,* va refuza artei însuși caracterul ei artistic”(p.274).

În opinia lui Nicolae Balotă, „conflictul originar” care stă la baza scindării actului artistic se observă atât la nivelul obiectiv al manifestărilor în arta contemporană, cât si la nivel subiectiv, al conștiinței unor artiști. Canoanele artei au fost rând pe rând răsturnate, fapt ce a produs „o mai profundă tulburare în actul scrisului” (p.275). Întrebându-se retoric: „ Sunt oare scriitori ca Samuel Beckett gropari ai artei?”, autorul opinează că este vorba mai degrabă de o „zdruncinare a bazelor etice ale actului creator”, mergând până la convingerea că „disoluția etică își găsește corespondentul într-o estetică a disoluției”(ibidem). De aceea, Nicolae Balotă reiterază că, în lupta poetului cu inerția cuvântui, cu stereotipiile de orice fel, geneza universului poetic e prin excelență „o cosmogonie etică”. Un exemplu elocvent găsește autorul în revolta romantismului împotriva formelor „anchilozate” ale poeziei, pe care o consideră „motorul său etic”. Actul creației devine astfel nu doar o „cosmogonie poetică”, dar în aceeași măsură o „antropogonie etică”. Existența unui adevărat model uman în substanța oricărei opere capătă uneori proporții monstruoase precum în opere ale unor mari creatori: Dante, Cervantes, Rabelais, Shakespeare sau Balzac. Nuanțările atât de necesare sunt făcute imediat, prin referire la opere a căror valoare etică este mult mai absconsă, discernământul cititorului fiind mereu alertat (*Pădurea spânzuraților, Ultima noapte de dragoste, înâia noapte de război, Craii de Curtea-veche).*

Nicolae Balotă notează dubla calitate a literaturii în acest plan: aceea de a activa energia etică și cea de a satisface conștiința etică. Forța energetică a literaturii devine evidentă încă de la vechea dispută dintre Platon și Aristotel pe tema rolului purificator al tragediei și comediei. În aceste condiții, ale incontestabilei existențe a componentei etice a oricărei creații literare, este incontestabil faptul că „actul critic devine un gest etic” (p.279). Responsabilitatea actului critic, ce fie condamnă, fie consacră o operă, reprezintă motorul etic al criticii. Din proiecția actului critic în viitor se naște „avangarda critică” a literaturii, cea care poate exercita rolul director. Pentru toate este însă nevoie de un climat moral puternic al intregului mediu cultural.

Expresia clară, ordonată și elocventă a actului creator al lui Nicolae Balotă își găsește reflectarea în capitolul ***Observații asupra criticii actuale,*** ce propune o analiză a componentelor definitorii ale unui corp atât de complex și complicat precum critica contemporană. Problemele pe care le pune în discuție sunt fundamentale, de natură să afecteze configurația criticii celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea. Dezideratul „operei totale”, pe care Mallarmé o propunea ca substitut al absolutului, are ca o consecință

directă sublimarea genurilor și speciilor, a artelor chiar, într-un conglomerat estetic; această mutație structurală favorizează, în viziunea lui Nicolae Balotă, ba chiar facilitează apariția criticii, de vreme ce se poate vorbi despre o suprapunere a celor două „evenimente" culturale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În problema **primatului criticii**, autorul face precizarea absolut necesară asupra tipului ierarhic: „un primat în ordinea funcțiilor scriitoricești"(p.281), iar explicația se regăsește în opinia sa în faptul că un act creator de pură expresie estetică nu poate supraviețui în epoca modernă decât dublat de un act critic valorizator, căci „critica e construcție lucidă și temelie a oricărei expresii". Nicolae Balotă își asumă aparenta obscuritate a mesajului atunci când afirmă: „Poate să sune bizar, dar mediatul primează asupra imediatului"(ibidem). Hegel, prin *Estetica* sa, este privit ca un precursor al criticii apărute abia în a doua jumătate a sec. al XX-lea, dar și ca un vizionar care prefigurează rolul major al *criticii filozofice* în epoca următoare lui. Raportul creație-reflecție este pus într-o lumină inedită, căci Nicolae Balotă consideră alături de marele filozof creația a fi „jocul secund precedat de actul prim al reflecției"(p.282). Mai mult chiar, autorul relevă și maniera profetică în care Hegel a anunțat metamorfoza literaturii, care va deveni în secolul următor reflecție asupra cuvântului uman, mergând până la o viziune „întrucâtva eschatologică", observă criticul, privind preluarea prerogativelor artei de către filozofie. Nicolae Balotă nuanțează însă viziunea hegeliană asupra agoniei literaturii, aducându-i în prim-plan pe marii poeți-critici Poe sau Baudelaire, prin intermediul cărora „conștiința critică devine marele instrument al renovației artistic-literare"(p.283).

O viziune originală proiectează Nicolae Balotă și asupra **modelului critic**, ce trebuie să se detașeze de aspectul său șablonard, dogmatic. Este evidențiată, în acest sens, versatlitatea actului critic, care „va trebui să fie în același timp universal și particular", iar critica însăși „o interpretare modelatoare"(ibidem). Pledoaria pentru funcția catalizatoare a criticii subliniază statut privilegiat al disciplinei în etapa actuală, ce se naște printr-o reevaluare a trecutului său, fapt ilustrat prin celebrul îndemn al lui Husserl: „Înapoi la lucrurile înseși".(3) Criticul se poziționează în postura celui care vede dincolo de aparența, de „învelișul" de cuvinte al operei, printr-o abordare hermeneutică: „Nu numai ce spune Dostoievski ne introduce în labirintul tainic și complicat al lumii sale, dar și ceea ce tace"(p.285). Doar astfel actul critic își realizează pe deplin menirea de a aduce la suprafață întregul corolar de sensuri ale operei, fără a „ucide țesuturile pe care le descoperă".

Pentru a justifica **vocația antropologică a criticii**, Nicolae Balotă face apel la criza de conștiință a omului modern, precum și la abordarea structuraliștilor, care repudiază sensurile si în consecință „reneagă însăși realitatea umană"(ibidem). Pentru reprezentanții structuralismului: Levi-Strauss, Lacan sau Foucault doar sistemul există cu adevărat, spune Nicolae Balotă, fiind preexistent realității umane; sensul este doar un epifenomen al sistemului, „filtrat printr-o experiență umană". Din punctul său de vedere, autorul consideră atingerea, înțelegerea sensurilor unei opere rezultat al descifrării acesteia. De aceea, el se declară adeptul unei critici de tip hermeneutic care interpretează și descoperă sensuri. Și pentru că orice lectură a unei opere implică pe lângă interpretare și trăire, criticul explică impactul criticii structuraliste tocmai prin pierderea treptată a trăirii omului modern, a individualității sale, ceea ce permite sistemului să prevaleze., cu atât mai mult cu cât „Sistemul preexistă trăirii individuale"(p.286). Evocarea paradoxului lui Levi-Straus conform

căruia mitologia şi muzica nu sunt traductibile, deşi sunt imediat inteligibile, îi oferă lui Nicolae Balotă prilejul de a-şi întări aceeaşi opţiune pentru critica hermneutică, deoarece ea caută să găsească drumurile de acces spre esenţa unei opere. Iar aceste căi implică şi viziunea structuralistă, dacă avem în vedere, asemenea autorului, că, pentru a fi înţeleasă, o operă trebuie încadrată într-un organism mai vast, cel al literaturii unei epoci, al literaturii naţionale şi universale. Aşadar, fără a exclude abordarea structuralistă a operei, Nicolae Balotă conchide că o viziune completă asupra operei implică abordarea ei nu doar ca experienţă estetică, ci şi ca „o experienţă axiologică şi antropologică"(p. 287).

Rădăcinile hermeneuticii sunt căutate în spiritul alexandrin al anticilor. Căci Platon, în *Kratylos*, denumea deja hermeneutica atunci când se referea la exegeza miturilor, a operelor poetice, statuând rolul de tălmăcitor al voinţei zeilor jucat de oracole, pe care hermeneuţii îl preiau. Trecând în epoca medievală, Nicolae Balotă face referire la tripla interpretare a sensusilor, în viziunea lui Origene – preluată de la Platon – conform trihotomiei acestora: literal (istoric-gramatical), psihic (moral) şi pneumatic (spiritual, alegoric sau simbolic). Autorul observă cum criticii-exegeţi moderni revin la acest tip de pluriperspectivism analitic, considerându-l ca exponent pe Roland Barthes, care vorbeşte despre „cvadruplul sens scolastic al tuturor textelor: literal, alegoric, moral şi anagogic".(4)

Esenţializând astfel traseul istoric al demersului interpretativ, Nicolae Balotă ajunge la principiul de bază al criticii noi, de **natură relativistă**, desigur, cel al „multiplicităţii sensurilor", aflat în relaţie de dependenţă faţă de planul de referinţă la care se rapotează orice realitate. Autorul subsumează teoriile lui Barthes şi Eco (despre opera deschisă) perspectivismului sociologului german Georg Simmel, cu menţiunea că cei doi critici „radicalizează relativismul", în sensul că ei „nu consideră modificarea sensului operei ca pe un fapt istoric, ci ca pe un dat ontologic"(p.289). Opera are în mod obiectiv, intrinsec, mai multe sensuri, cărora li se adaugă cele subiective numite de către critică. Concluzia lui Nicolae Balotă este aceea că „relativismul involuntar al noii critici nu este epistemiologic, ci, mult mai grav, ontologic"(ibidem).

În ***Excursul*** dedicat lui Titu Maiorescu, îl regăsim pe Nicolae Balotă om al cuvântului, făcând apologia unei alte mari personalităţi stăpânite de patima Logosului. Universalitatea spiritului maiorescian este construită pe temelia integrării fertile a mai multor domenii, ceea ce-l face pe Nicolae Balotă să afirme: „Titu Maiorescu face parte dintre acele mari spirite cosmotice, înzestrate cu o mare forţă de integrare"(p. 290). Filozofia si logica, ca domenii cheie ale formaţiei maioresciene, vor prevala în întregul său demers critic sau estetic. Nicolae Balotă venerează rigoarea ideilor maioresciene, consecvenţa şi intransigenţa acestuia în afirmarea principiilor limbii literare într-o cultură aflată abia în formare. Căci autorul vede autenticitatea criticii maioresciene mai ales în faptul că ea se întemeiază pe o estetică a cuvântului. Critica normativă se eliberează astfel de dogmatism căci, pentru Titu Maiorescu, estetica „oferă normele pe care se întemeiază judecata critică în stabilirea valorii" (p.291). Iată aşadar premisa sigură a promovării valorilor estetice autentice. Ca într-o oglindă a propriei conştiinţe, Nicolae Balotă afirmă despre marele om de cultură: „S-a considerat exact ceea ce a fost: om care prin cuvântul şi actele sale a exercitat magisteriul critic al generaţiei de aur a literaturii noastre clasice" (p.292), dar face în acelaşi timp un implicit jurământ de credinţă, dacă privim la reflectarea afirmaţiei în propria sa operă critică, la un secol distanţă de Titu Maiorescu. De fapt, în încheierea studiului său, Balotă vorbeşte tocmai despre necesitatea

imperioasă a unei critici „în care ponderea etică a cuvântului trebuie mai mult decât oricând să depindă de autoritatea morală a cuvântătorului”(ibidem). Autoritate pe care Nicolae Balotă o va dovedi cu prisosință în toate domeniile preocupărilor sale cărturărești.

NOTE:

(1) Toate citatele din Nicolae Balotă sunt preluate din volumul *Euphorion*, Editura pentru Literatură, București, 1969;

(2) Laura Pavel, *Canonul și ficțiunea critică*, în *Vatra*, nr.10, 2008, p.59

(3) De Sanctis, Francesco, *Saggi criticii*, Napoli, 1849, apud Nicolae Balotă, op.cit., p. 254;

(4) Trimitere la articolul lui Adrian Marino din *Gazeta Literară* nr. 46/1966, p.7;

(5) Husserl, Edmund, *Meditații carteziene*, 1931, apud Nicolae Balotă, op.cit.,p.284

BIBLIOGRAFIE:

Balotă, Nicolae, *Euphorion*, București, Editura pentru Literatură, 1969;

De Sanctis, Francesco, *Saggi criticii*, Napoli, 1849;

Husserl, Edmund**, *Meditații carteziene***, București, Editura Humanitas, 1994;

Ricoeur**,** Paul, *Eseuri de hermeneutică***,** București, Editura Humanitas, 1995;

Eco, Umberto, *Opera deschisă.Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002;

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984;

Platon, *Opere complete II*, București, Editura Humanitas, 2001

Poulet, Georges, *Conștiința critică*, București, Editura Univers, 1969

Acknowledgment: ***This work was partially supported by the strategic grant POSDRU/88/1.5/S/53501, Project ID53501 (2009), co-financed by the European Social Fund-Investing in People, within the Sectorial Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.***

FANTASTICUL – REPERE TERMINOLOGICE. OPŢIUNI METODOLOGICE ŞI CONCEPTUALE –

Drd. Ancuţa DINU (GURBAN-DINU)
Universitatea din Bucureşti

Comunicarea intitulată „Fantasticul – Repere terminologice. Opţiuni metodologice şi conceptuale" prezintă o abordare terminologică, etimologică şi istorică a conceptului de „fantastic". Orientările din acestă lucrare vor evidenţia multitudinea de unghiuri atât de diferite din care a fost şi este privit genul fantastic de unii teoreticieni şi exegeţi, străini şi români deopotrivă, precum: Howard Philips Lovecraft, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Marcel Schneider, Franz Hellens, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Jean-Baptiste Baronian, Jacques Finné, Rosemary Jackson, Neil Cornwell, Dumitru Roşca, Sergiu Pavel Dan, Marin Beşteliu, Nicolae Manolescu, Ioan Vultur, Nicolae Ciobanu şi, nu în ultimul rând, Eugen Simion. Din studiile acestora despre fantastic vom prezenta definiţiile, criteriile şi domeniile de înrudire, frontierele şi funcţiile, temele şi motivele acestui gen.

Cuvinte-cheie: *fantastic, terminologie,concept, definiţie*

Terminologie şi etimologie

Mai întâi de toate se incumbă a defini conceptul de fantastic pentru a putea sesiza multiplele accepţiuni pe care le posedă. Termenul *fantastic* cuprinde o plajă largă de sensuri, şi anume: extraordinar, extravagant, bizar, grotesc, excentric, insolit, absurd, iraţional, halucinatoriu etc.

Conform *Dicţionarului explicativ al limbii române fantástic* (din fr. *fantastique,* lat. *phantasticus)* înseamnă ceva „care nu există în realitate; creat, plăsmuit de imaginaţie; ireal, fantasmagoric, fabulos"[1].

În *Dicţionarul de idei literare* Adrian Marino notează că *fantasticul* pentru a se declanşa are nevoie de „o adevărată fisură a ordinii existente, de o irupţie directă, brutală şi invincibilă a „misterului" în cadrul mecanismelor şi previziunilor cotidiene ale vieţii: invazia sacrului în interiorul ordinii laice, profane; a supranaturalului în mijlocul naturalului; a faptului inadmisibil, absurd, imposibil, monstruos, în plin determinism comod şi previzibil"[2].

De asemenea *Dicţionarul de termeni literari* desemnează *fantasticul* (fr. *fantastique*, lat. lit. *phantasticus,*) drept ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent, iluzoriu, lucrurile imaginate, de necrezut, lumea fantasmelor.

Genul fantastic

Moto: „La littérature fantastique est fille de l'incroyance"[3]

---

[1] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, coordonatori Ion Coteanu şi Lucreţia Mareş, ediţia a II-a, Bucureşti, Univers Enciclopedic 1998, p. 366

[2] Marino Adrian, „Fantasticul" în *Dicţionar de idei literare*, vol I, Bucureşti, Eminescu, 1973, p. 664.

[3] „Literatura fantastică este fiica necredinţei." (Vax Louis, *L' art et la littérature fantastique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 72).

Literatura fantastică a apărut la sfârşitul secolului al XVIII-lea odată cu Cazotte şi cunoaşte o mare dezvoltare. Lovecraft numeşte pe drept cuvânt fantasticul „copilul secolului al XVIII-lea”[4]. În acest secol anglo-saxonii vădesc un interes crescut pentru lumea exotică, pentru vechile legende, pentru întâmplările miraculoase, inexplicabile pe cale raţională, şi pentru mister.

Începutul secolului al XIX-lea a preferat în schimb elementele gotice, şi anume: folclorul straniu, legendele macabre, întâmplările supranaturale, istoria medievală, mormintele părăsite şi mănăstirile în ruine.

În prima jumătate a secolului al XX-lea fantasticul a cunoscut o dezvoltare extraordinară prin poveştile cu fantome şi prin arta suprarealistă care au marcat istoria culturală a timpului nostru.

De-a lungul vremii fantasticul a focalizat interese teoretice multiple care i-au determinat pe critici să se aplece cu abnegaţie asupra studiului acestui gen. Acest lucru a dus la apariţia numeroaselor cărţi, articole, studii vizând fantasticul.

Vom începe discuţia despre fantastic pornind de la cercetarea întreprinsă de către Sigmund Freud în studiul său, *Das Unheimliche* (*Straniul*), apărut pentru prima dată în revista Imago, volumul al V-lea, spre sfârşitul anului 1919. În cadrul acestuia Freud pune în opoziţie doi termeni „heimlich” (= familiar, intim, confortabil, secret, ţinut ascuns) şi „unheimlich” (= nefamiliar, inconfortabil, straniu, neliniştitor, spectral). Analizând cu atenţie termenul de „straniu” Freud arată că este înrudit sau chiar coincide cu „înfricoşătorul”, deci cu ceea ce provoacă teama, angoasa, groaza. În opinia psihanalistului atunci când părăsim spaţiul realităţii înaintăm fără să ne dăm seama spre imposibil, spre angoasant.

Primul studiu notabil despre fantastic îi aparţine unuia dintre cei mai buni critici ai acestui gen din literatura americană, Howard Phillips Lovecraft. În cartea sa intitulată *Supernatural Horror in Literature* apărută în 1945 Lovecraft declară că fantasticul se construieşte pe temeiul raţionalului, al supranaturalului, al straniului şi al misterului lumii reale. În opinia sa criteriul fantasticului nu trebuie căutat în operă, ci în experienţa particulară a cititorului.

O lucrare impresionantă despre fantastic scrie Pierre-Georges Castex în 1951. În remarcabila sa cercetare, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* susţine că „fantasticul nu se confundă cu afabulaţia convenţională a povestirilor mitologice sau a feeriilor care implică o derutare a spiritului”[5]. Din contră el „se caracterizează printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieţii reale”[6].

Un alt studiu care vine în sprijinul fantasticului este cel al lui Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques.* Autorul propune o cercetare interdisciplinară legând fantasticul de domenii precum: feericul, poeticul, tragicul etc. Studiul lui Vax se înrudeşte, într-o anumită măsură, cu cel al lui Roger Caillois, mai ales în ceea ce priveşte descrierea manifestării fantasticului, diferenţele sale în raport cu basmul, motivele genului etc.

---

[4] Lovecraft Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1969, p. 26.

[5] „le fantastique ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle des récits mythologique ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit” (Castex Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8).

[6] „se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle”. (Ibidem).

În capitolul intitulat „Fantasticul” Louis Vax subliniază că fantasticul „se hrăneşte din conflictele realului şi ale posibilului”[7] şi deţine capacitatea de a se menţine în incertitudine. Autorul integrează în frontierele fantasticului: feericul, superstiţiile populare, poezia, oribilul, macabrul, literatura poliţistă, tragicul, umorul, utopia, alegoria, fabula, ocultismul, psihiatria, psihanaliza şi metafizica. Totodată reuşeşte să prezinte publicului larg şapte motive fantastice: vârcolacul, vampirul, părţile separate ale corpului uman, tulburările de personalitate, jocurile vizibilului şi al invizibilului, alterările cauzalităţii şi regresia.

Tot în 1964 Marcel Schneider în cartea sa intitulată *La littérature fantastique en France* afirmă că fantasticul tinde să descopere spaţiul lăuntric. El explorează spaţiul din interior şi este în strânsă legătură cu „imaginaţia, cu angoasa de a trăi şi cu nădejdea izbăvirii[8]. Printre motivele folosite în literatura fantastică Schneider aminteşte: iluzia, delirul şi speranţa salvării. Autorul îşi finalizează studiul accentuând ideea că „fantasticul este o continuă, o irepresibilă protestare împotriva a ceea ce este, împotriva lumii create şi împotriva vieţii pe care o conduce”[9].

La patru ani distanţă de studiul lui Marcel Schneider, Dumitru D. Roşca remarcă în *Existenţa tragică: încercare de sinteză filosofică,* apărută la Editura Ştiinţifică în anul 1968, faptul că fantasticul reprezintă recursul sentimentului tragic al existenţei.

După analiza întreprinsă de filozoful român, Marin Mincu în studiul său intitulat „Între fantastic şi real” afirmă o nouă ipoteză despre fantastic. Conform acesteia realul, concretul, obişnuitul şi firescul se transformă în fantastic. Mincu vorbeşte despre un fantastic impur care „scaldă coloanele realităţii în apele fascinante ale mirajului”[10].

Mai târziu, Franz Hellens precizează în cartea sa, *Le fantastique réel*[11], că fantasticul este un mod prin care vezi, simţi şi îţi imaginezi, ceea ce duce la o explozie a realului. În opinia sa, scopul fantasticului este să scuture nervii sufletului şi fibrele muzicale ale unei emotivităţi de-a dreptul spirituale.

Pe aceeaşi linie pe care a mers odinioară Louis Vax înaintează cu multă forţă Roger Caillois în impresionanta sa analiză despre fantastic, *Au coeur du fantastique,* atunci când notează frontierele genului fantastic. În opinia lui Caillois fantasticul presupune „o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalităţi cotidiene şi nu substituirea totală a universului exclusiv miraculos”[12]. Fantasticul nu se relevă ca un fenomen de voinţă, ci ca unul de inexplicabilă şi obscură necesitate. Autorul socoteşte că fantasticul trebuie să conţină „un element involuntar, acceptat, o întrebare neliniştită şi neliniştitoare totodată, ţâşnită pe neprevăzute din cine ştie ce întunecimi, întrebare pe care propriul ei autor a fost obligat s-o preia aşa cum a venit şi căreia a dorit uneori din tot sufletul să-i poată găsi un răspuns”[13] şi că piatra de încercare a fantasticului este impresia de ireductibilă stranietate.

---

[7] „se nourrit des conflits du réel et du possible”. (Vax Loius, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 6).

[8] „l’imagination, l’angoisse de vivre et l’espoir du salut” (Schneider Marcel, *La littérature fantastique en France*, Paris, Arthème Fayard, 1964 pp. 148-149).

[9] „le fantastique est une continue, une irrépressible protestation contre ce qui est, contre le monde créé et la vie qu’on y mène”. (Idem, p. 409).

[10] Mincu Marin, „Între fantastic şi real” în *Critice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 112.

[11] Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1970.

[12] Caillois Roger, *În inima fantasticului*, Bucureşti, Meridiane, 1971, pp. 65-66.

[13] Idem., p. 31.

În prefaţa *Antologiei nuvelei fantastice* apărută în limba română în anul 1970 Matei Călinescu scrie un studiu intitulat „Despre conceptul de fantastic” în care defineşte fantasticul ca fiind „ruptura în ordinea semnificaţiei, tulburarea semnificaţiei”[14]. În concepţia sa fantasticul provoacă un dezechilibru care se produce tocmai în interiorul realităţii: „fantasticul urmăreşte prin evocarea unor apariţii stranii, insolite, pline de mister să tulbure şi să răvăşească sentimentul nostru de realitate, certitudinile noastre. Plăsmuirile imaginaţiei fantastice nu se mişcă în spaţiul ireal, îndepărtat al feeriei, ci irump în mijlocul realităţii celei mai obişnuite, instaurând teroarea. Fantasticul ar avea drept obiectiv instituirea unui climat psihologic particular, făcut mai ales din anxietate, perplexitate în faţa misterului insondabil [...]”[15].

În cuprinsul aceleiaşi antologii Caillois are o analiză introductivă intitulată „De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică” în care aduce în discuţie problematica feericului, a fantasticului şi a miraculosului. Tot aici Caillois prezintă cititorilor o impresionantă listă de teme fantastice: „pactul cu diavolul; sufletul supus la chinuri, care pretinde pentru odihna sa ca o anumită acţiune să fie îndeplinită; spectrul condamnat la o cursă dezordonată şi veşnică; moartea ivită, sub înfăţişarea unei persoane, printre cei vii; „lucrul” de nedefinit şi invizibil, dar care are greutate, e prezent, omoară sau face rău; vampirii, adică morţii care îşi asigură o tinereţe veşnică sugând sângele celor vii; statuia, manechinul, armura, automatul, care pe neaşteptate se însufleţesc şi dobândesc o înfricoşătoare independenţă; blestemul unui vrăjitor, care aduce după sine o boală înspăimântătoare şi supranaturală; femeia-fantomă, venită de dincolo, seducătoare şi funestă; intervertirea domeniilor visului şi al realităţii; camera, apartamentul, etajul, casa şi strada dispărute din spaţiu; oprirea sau repetarea timpului”[16].

O altă viziune asupra fantasticului o aduce de această dată volumul *Eseuri*[17] semnat de Ion Biberi în care autorul îşi expune punctul de vedere preponderent psihologic. Şi pentru Ion Biberi fantasticul se opune miraculosului şi feericului, însă ceea ce diferenţiază miraculosul de fantastic „nu este materialul întrebuinţat, elementele supranaturale acceptate şi introduse în ţesătura naraţiunii, cât atitudinea spirituală a autorului, orientarea lui, tremurul emotiv”[18]. Feericul, în schimb, este dominat de o atmosferă cvasi-poetică, „rarefiată, pură”, în timp ce fantasticul accentuează spaima, teroarea, misterul, producând o modificare a ritmului vital care la rândul său schimbă întreaga optică a lumii. Biberi consideră fantasticul drept o categorie a sensibilităţii, „mărturia unor suflete căzute, îmbolnăvite de tristeţi şi disperare”[19].

Una dintre cele mai valoroase cercetări în domeniul fantasticului îi aparţine lui Tzvetan Todorov. În lucrarea sa, *Introducere în literatura fantastică,* Todorov subliniază că fantasticul este un timp, o ezitare, un moment evanescent. Definiţia pe care teoreticianul o propune pentru fantastic vizează nehotărârea: „fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural”[20].

---

[14] Călinescu Matei, „Despre conceptul de fantastic” în *Antologia nuvelei fantastice*, Bucureşti, Univers, 1970, p. 8.
[15] Idem. p. 6.
[16] Caillois Roger, „De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică” în Antologia nuvelei fantastice, Bucureşti, Univers, 1970, pp. 24-26.
[17] Articolul intitulat „Literatura fantastică” a apărut mai întâi în *Revista Fundaţiilor Regale*, an XII, nr 3-4, 1945, fiind apoi reprodus în anul 1971 cu uşoare modificări în volumul *Eseuri*.
[18] Biberi Ion, „Literatura fantastică” în *Eseuri*, Bucureşti, Minerva, 1971, p. 95.
[19] Ibidem.
[20] Todorov Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Univers, 1973, p. 42.

În accepţiunea lui Todorov fantasticul trebuie să satisfacă trei condiţii:

I. textul trebuie să-l constrângă pe cititor să considere lumea personajelor drept o lume a fiinţelor vii, iar el să se lase pradă ambiguităţii şi iluziei realiste încât să ezite între o explicaţie naturală şi una supranaturală a evenimentelor evocate (este vorba aici de aspectul verbal al textului);

II. ezitarea devine una dintre temele operei (aspectul sintactic şi semantic al textului). Todorov spune că cu cât o povestire prelungeşte timpul de ezitare, cu atât ea aparţine fantasticului. În opinia sa o povestire fantastică ideală ar fi cea în care ezitarea s-ar menţine până la finalul intrigii;

III. cititorului i se incumbă o anumită atitudine faţă de text, el trebuie să refuze atât interpretarea alegorică cât şi pe cea literală, adică el poate opta între mai multe moduri de lectură.

Todorov adaugă la cercetarea sa şi funcţiile pe care fantasticul le îndeplineşte în cadrul operei: el produce asupra cititorului groază, oroare sau curiozitate; slujeşte naraţia; întreţine „suspans-ul" (elementele fantastice permit organizarea strânsă a intrigii); înlesneşte descrierea unui univers fantastic, iar acesta nu are nicio realitate în afara limbajului.

În accepţiunea lui Todorov fantasticul ţine practic de zona incertitudinii, însă în momentul în care se alege un răspuns sau altul se părăseşte zona fantasticului şi se intră fie în straniu, fie în miraculos. Fantasticul se găseşte deci la graniţa dintre straniu şi miraculos.

Todorov propune totodată şi un alt tip de clasificare a faptelor în afara tipologiilor tematice anterioare. El vorbeşte pe de-o parte de straniul pur şi de fantasticul pur şi, pe de altă parte de fantasticul-miraculos şi de miraculosul pur. Între fantasticul-straniu şi fantasticul-miraculos Todorov inserează fantasticul pur.

Semnificativă este, de asemenea, şi lucrarea semnată în 1974 de Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. În cartea sa autoarea surprinde într-o perspectivă diacronică evoluţiile şi înnoirile fantasticului şi, mai ales, modalităţile de manifestare ale acestuia în cadrul literaturii europene şi americane. Pentru ea fantasticul este un simplu joc al raţiunii cu care se încearcă desluşirea şi înţelegerea realului şi care îndeplineşte o funcţie subversivă, după cum se poate remarca şi în titlul lucrării.

Prima cercetare notabilă a prozei fantastice româneşti intitulată *Proza fantastică românească* îi aparţine lui Sergiu Pavel Dan. Pentru el fantasticul reprezintă „o funcţie, un raport dintre un ce normal şi altceva supranormal (ireductibil raţional)"[21]. Sergiu Pavel Dan urmează linia de cercetare propusă de Louis Vax prin circumscrierea frontierelor literaturii fantastice. În cadrul acestora el inserează: fabulosul feeric, miraculosul mitico-magic şi superstiţios, ocultismul iniţiatic, literatura ştiinţifico-fantastică, proza poetică şi alegorică, proza vizionară (de factură absurdă), literatura de aventuri şi proza de analiză.

Sergiu Pavel Dan împarte temele literaturii fantastice în trei categorii:

I. Temele interacţiunii fantastice: „înrâurirea magică, anticipaţia fantastică, consemnul fantastic, comunicaţie transmentală (telepatie, clarviziune fantastică) şi mesajul spiritist"[22];

II. Temele mutaţiei fantastice: „mutaţia metafizică în spaţiu, mutaţia metafizică în timp, dedublarea fantastică, conversiunea onirică a realităţii, transfigurarea edenică a realului,

[21] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Minerva, 1975, p. 108.
[22] Idem, pp. 92-95.

transfigurarea infernală a ambianţei, devenirea nefirească a omenescului, însufleţirea obiectelor şi dispariţia fantastică”[23];

III. Temele apariţiei fantastice: „apariţia tanatologică şi irupţia panică a unei zeităţi insolite”[24].

Pe aceeaşi linie de abordare pentru care va opta Jean-Baptiste Baronian merge în literatura română Marin Beşteliu, care se apleacă asupra teoretizării literaturii fantastice autohtone. Beşteliu evidenţiază că miticul, fabulosul şi magicul sunt avataruri ale fantasticului. Autorul nu omite să remarce în ce constă realismul fantasticului: „literatura fantastică este o formă specifică a unui realism determinat de acuitatea relaţiei de oglindire în care subiectivitatea creatoare este constrânsă să-şi evidenţieze excesele”[25].

O carte interesantă care prezintă structurat originile şi evoluţia fantasticului francez este semnată de Jean-Baptiste Baronian şi se intitulează *Panorama de la littérature fantastique de la langue française*. Din punct de vedere teoretic Jean-Baptiste Baronian defineşte fantasticul ca fiind demersul literar care ar consta în a vorbi logic despre ceea ce în percepţia noastră asupra lumii nu ţine de resortul raţionalului, nu aparţine, în sens strict, analizei obiective.

Tot un critic francez, de această dată, Jacques Finné scrie o analiză valoroasă, *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, în care pleacă de la postulatul conform căruia fantasticul reprezintă un joc cu cititorul, cititor care se regăseşte într-un personaj şi care este din ce în ce mai convins de o lămurire extraordinară: „în povestirea fantastică cititorul este de asemenea, deopotrivă reprezentat printr-un personaj care, în mijlocul unui cadru realist, crede din ce în ce mai mult în explicaţia supranaturală”[26]. Finné realizează, de asemenea, o opoziţie între două tipuri de povestire: povestirea fantastică care dezvăluie un suflu supranatural cu o reprezentare logică sau o explicaţie ambiguă care trage mai mult spre fantastic decât spre raţional, şi povestirea fără suflu fantastic care nu simte absolut nevoia să impună o explicaţie prea cunoscută şi care se axează exclusiv pe valorificarea acesteia.

O carte care nu trebuie trecută cu vederea atunci când vorbim despre fantastic este *Fantasy: The literature of subversion* scrisă de Rosemary Jackson. Autoarea defineşte fantasticul fiind literatura care încearcă să creeze „un spaţiu pentru un discurs altul decât unul conştient şi care duce la problematizarea limbajului cuvântului în pronunţarea, exprimarea dorinţei”[27]. Rosemary Jackson precizează că fantasticul „recombină şi răstoarnă realul, dar nu poate scăpa de el: el există într-o relaţie parazitară sau simbiotică cu realul. Fantasticul nu

[23] Idem, pp. 95-101.
[24] Idem, pp. 101-102.
[25] Beşteliu Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Craiova, Scrisul Românesc, 1975, p. 85.
[26] „dans le conte fantastique le lecteur est également représenté par un personnage qui, au milieu d’un cadre réaliste, croit de plus en plus á l’explication surnaturelle”. (Finné Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1980 p. 76)
[27] „a space for a discourse other than a conscious one and it is this which leads to its problematization of language of the word in its utterance of desire”. (Jackson Rosemary, *Fantasy: The literature of subversion*, USA, Methuen and Co, 1981, p. 62).

poate exista independent de acea lume reală pe care pare să o considere finită până la frustrare”[28].

În 1984 un ilustru critic român, Nicolae Manolescu, după ce s-a ocupat în mai multe rânduri de fantastic, revine la acest subiect în volumul *Julien Green şi strămătuşa mea,* în care aduce în discuţie specificul fantasticului pe care îl pune pe seama „întrepătrunderii perfide a realului cu nerealul”[29]. Pentru Manolescu fantasticul este un simplu joc cu incredibilul, bizarul şi cu neobişnuitul.

În continuarea lui Manolescu, Ioan Vultur se apleacă cu acribie asupra studiului fantasticului românesc. În cercetarea sa el observă că fantasticul este „rezultatul articulării între povestirea verosimilă orientată spre reprezentarea realităţii imediate şi o serie de elemente împrumutate legendei, basmului, mitului etc.”[30]. În viziunea sa fantasticul presupune „un context. O situaţie istorică în cadrul căreia domină o concepţie raţionalistă asupra lumii; o interacţiune cu o pregnantă forţă interpelativă, interogativă, având ca premisă theticitatea universului reprezentat; un univers referenţial bazat pe o structură antinomică, opozitivă în raport cu sistemul dominant de sens, în cadrul căruia un eveniment (sau o suită) este indecidabil(ă); producerea unui efect de deconcentrare, de perplexitate, soldat cu sentimente de teamă, spaimă etc.”[31].

Un alt studiu bine documentat şi care merită amintit îi aparţine lui Nicolae Ciobanu. În cartea sa, *Între imaginar şi fantastic în proza românească,* el plasează fantasticul în relaţie nemijlocită cu miticul şi magicul: „în pofida statutului său de „bun comun” al fenomenologiei artistice la scară universală – sau tocmai de aceea – fantasticul închide în sine, de fiecare dată, un revelator coeficient de spiritualitate matricial diferenţiată, care îşi impune pecetea inconfundabilă; el îşi relevă vitalitatea în măsura în care refuză a fi interpretat şi „aplicat” în practică doar ca o simplă „formulă”, beneficiară a unui tipar modelat, o dată pentru totdeauna, de o sumă de convenţii intolerante, înţepenite în propria lor fixitate”[32].

O altă abordare foarte interesantă a fantasticului este realizată în 1990 de către Neil Cornwell. În cartea sa, *The Literary fantastic,* în capitolul intitulat „The Fantastic/ Fantasy Disarray” Cornwell precizează că fantasy este „un subgen al prozei ficţionale”[33], iar fantastic este „mai curând un element al lui sau al altor forme de literatură, de asemenea”[34]). Cornwell pleacă în cercetarea sa de la schema propusă de Todorov (fantastic-straniu – straniu-pur – fantastic pur – fantastic- miraculos – miraculos-pur) şi ajunge la două planuri: primul este dominat de impulsul mimetic: „non-ficţiune – ficţiune – realism – realism straniu – fantastic-

[28] „recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that real world which it seems to find so frustratingly finite". (Jackson Rosemary *op.cit.,* p. 20).

[29] Manolescu Nicolae, „Cap sau pajură” în *Julien Green şi strămătuşa mea*, Bucureşti, Cartea Românească, 1984, p. 172.

[30] Vultur Ioan, *Naraţiune şi imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Bucureşti, Minerva, 1987, pp. 105-106.

[31] Idem, p. 97.

[32] Ciobanu Nicolae, *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987, pp. 10-11.

[33] „fantasy is seen as a subgenre of prose fiction”. (Cornwell Neil, *The literary fantastic, from gothic to postmodernism,* New York & London, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 28).

[34] „merely an element therein - or, indeed, with other forms of literature, too”. (Cornwell Neil, *op.cit.,* p.28.)

straniu – fantastic-pur”[35] şi cel de-al doilea de fantasticitate: „fantastic-miraculos – miraculos – mitologie”[36].

Atât reperele terminologice cât şi opţiunile metodologice şi conceptuale despre fantastic le finalizez cu studiul lui Eugen Simion „Fantasticul real” din volumul *Sfidarea retoricii*. Recenzând cartea lui Franz Hellens, exegetul român precizează că fantasticul ne aşteaptă la „colţul străzii”[37], fiindcă el ţine de lumea reală, de logic, de natural, de firesc. Fantasticul nu este „prizonierul terorii, fricii, angoasei. Planeta lui nu este ocolită de soare”[38]. Pentru criticul român fantasticul este „o creaţie a nordului ceţos, borealic, şi numai în rare cazuri o proiecţie a inteligenţei surescitate a Sudului. Regimul lui e visul, umbra, somnul hibernal, vântul ţiuitor, ceaţa ce se lipeşte de lucruri şi transformă orice arbore într-o zeitate...”[39].

Departe de a fi exhaustiv articolul de faţă şi-a propus să contureze în linii mari multitudinea de unghiuri din care poate fi analizat fantasticul. Obiectivul lui este îndeplinit numai dacă cititorul va dori să pătrundă de acum înainte în fascinantul şi, totodată, deconcertantul tărâm fantastic.

Bibliografie critică

În volume

Baronian Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de la langue française,* Paris, Stock, 1978

Bessière Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974

Beşteliu Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Craiova, Scrisul Românesc, 1975

Caillois Roger, *În inima fantasticului*, Bucureşti, Meridiane, 1971

Castex Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951

Ciobanu Nicolae, *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987

Cornwell Neil, *The literary fantastic, from gothic to postmodernism*, New York & London, Harvester Wheatsheaf, 1990

Finné Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l' organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980

Franz Hellens, *Le Fantastic réel*, Bruxelles, Sodi, 1970

Jackson Rosemary, *Fantasy: The literature of subversion*, USA, Methuen and Co, 1981

Lovecraft Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature,* New York, Ben Abramson, 1945

[35] „non-fiction – fiction – realism – uncanny-realism – fantastic-uncanny”. (Idem, p. 39).
[36] „fantastic-marvelous – marvelous -mythology”. (Ibidem).
[37] Simion Eugen, „Fantasticul real” în *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Bucureşti, Cartea Românească, 1995, p. 54
[38] Idem., p. 57.
[39] Idem., p. 54.

Lovecraft Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1969
Schneider Marcel, *La littérature fantastique en France*, Paris, Arthème Fayard, 1964
Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Minerva, 1975
Roşca Dumitru D., *Existenţa tragică: încercare de sinteză filosofică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968
Todorov Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Univers, 1973
Vax Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960
Vultur Ioan, *Naraţiune şi imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Bucureşti, Minerva, 1987

Studii şi articole

În volume

Caillois Roger, „De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică" în *Antologia nuvelei fantastice,* Bucureşti, Univers, 1970
Călinescu Matei, „Despre conceptul de fantastic" în *Antologia nuvelei fantastice*, Bucureşti, Univers, 1970
Freud Sigmund, „Straniul" în *Eseuri de psihanaliză aplicată,* Bucureşti, Trei, 1994, pp. 249-285
Biberi Ion, „Literatura fantastică" în *Eseuri*, Bucureşti, Minerva, 1971
Manolescu Nicolae, „Cap sau pajură" în *Julien Green şi strămătuşa mea*, Bucureşti, Cartea Românească, 1984
Mincu Marin, „Între fantastic şi real" în *Critice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969
Simion Eugen, „Fantasticul real" în *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Bucureşti, Cartea Românească, 1995

Dicţionare

Marino Adrian, *Dicţionar de idei literare*, vol I, Bucureşti, Eminescu, 1973
Dicţionar de termeni literari, coordonator Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Academiei, 1976
Dicţionarul explicativ al limbii române, coordonatori Ion Coteanu şi Lucreţia Mareş, ediţia a II-a, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1998

TEXTUL CA LOCUȚIUNE

Dan LOTOTCHI

”LOCUȚIUNE: tip de expresie fixă, (de grup neanalizabil) caracterizată, în afară de sensul global unitar, prin trăsături morfo-sintactice probând, pe de o parte, pierderea autonomiei gramaticale a măcar unuia dintre elementele grupului, iar, pe de alta, funcționarea de ansamblu ca un singur cuvânt… Trecerea de la grupurile sintactice libere (analizabile) la locuțiuni este un proces continuu, cu faze intermediare, oscilante, care fac ca frontiera dintre cele două categorii să nu fie tranșantă, iar practica delimitării lor să fie dificilă... Apariția unei locuțiuni are cauze diverse, fie de istorie internă, locuțiunile creându-se ca efect al mișcării continue a grupurilor sintactice, fie de istorie externă, unele locuțiuni introducându-se ca împrumuturi sau calcuri în contactul direct sau cultural a două limbi. În consecință, inventarul de locuțiuni este propriu oricărei limbi și modificabilă aceleași limbi.” [1]

Cuvinte-cheie: *locuţiune, autor, referent, referinţă*

…dar cine ș-au apropriat auzul, după auz judecata, și după judecată hotărîrea care au făcut?

Încă din zorii textuali ai literaturii române relația dintre autor și referent/referință a impus o exigență care astăzi ne-ar putea apărea ca neproblematică, drept un câștig indiscutabil, fiind ascunsă în evidență; și chiar evidența e cea care resuscită tensiunea inițială și inițializatoare: efortul alchimic al expresiei, bucuria de a comunica, staza ”cuvântului potrivit”, a ”expresiei potrivite”, frugalitatea inițiatică care prezidează orice act de expresie; obliterându-i prin chiar această voință expresivitatea pierdută în evoluție diacronică. Nu numai limba evoluează, cum susține o anumită tradiție lingvistico-filologică de surginte comparatistă, cât si interpretul situabil și el în timp- în celălalt capăt al acestei ecuații temporale.

Pe de altă parte, știm astăzi, sau avem pretenția că știm, cât *este* investiția noastră subiectivă în interpretarea ”obiectivă” a unui text diacronicizat, distanțat față de modalitățile noastre tot mai limitative, mereu în căutarea distonanței sau a asonanței, în orice caz, în punerea în acord, chiar enarmonic, cu un text care să poată să ne mai inducă ”plăcerea” interpretării.

Conceptul barthesian al ”plăcerii textului” trebuie distins mereu de un humus anorganic, acumulat în straturi geologice peste palimpsestul evoluției oricărui text: deși el, textul originar, se conține pe el însuși, nu poate evita receptarea lui diferită în succesiunea diferenței.

Și tocmai această succesiune, acest drept la succesiune, îl reclamă texte ca cel de care ne vom ocupa acum*: <u>Însemnare a călătoriii mele</u>, Constandin Radovici din Goleşti, facută în*

[1] Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii,* Ed. Nemira, București, 2001, p. 299

anul 1824, 1825, 1826; și această însemnare o vom ridica în *spațiul alveolar* aerând interpretările care i s-au acordat.

Ilustră rămâne și astăzi cea al lui George Călinescu. Peste ea nu au reușit să treacă nici cei mai contestatari ai ”marelui critic” (având *in situ*ediția critică al lui Mircea Anghelescu, Ed. Minerva, București, 1990) dar nu tradiția de interpretare prozelitică sau originală ne interesează acum, ci modul în care ea a fost activată, în spiritul călinescian, pentru a contura un text, repet, important, nu în sensul în care limba se reactiva pentru programul traductibilității ei hermeneutice, ci în activarea lui, a acestui text, ca mediu de pulsiune a limbii în *spațiul alveolar*.

Călinescu trece această scriere în categoria ”trei stânjeni” din punct de vedere estetic; o distincție care, deși despărțea remarcabil o obsesie tradiționalizată a textului ca lectură cronicărească, vedea mai mult în el funcția de ”răboj” mnemotehnic; o distincție, de asemenea, implicită în analiza călinesciană, este și măsura semiotică a ceea ce poate fi măsurat cu măsura nemăsurabilului. ”Astfel a ieșit *Însemnarea călătoriei,* scrisă la început în grecește din lipsă de termeni și apoi tălmăcită, care este întâiul jurnal de călătorie de studii. Că scopul său a fost de a observa mai cu seamă fenomenele de civilizație, administrația și economia țărilor văzute (Austria, Italia imperială, Bavaria, Elveția) se vede din titlu, unde arată că a însemnat ”deosebirea neamurilor și a semănăturilor, cum și apele și poștele, și orice obicei de faptă bună am văzut”. Băgarea de seamă a golescului merge către lanuri și gospodărie sătească, spre instituțiile publice, spre școli, spitaluri, aziluri, muzee, teatre, edilitate, și numai întâmplător către caracterul estetic al priveliștilor.” [2] Aici însuși Călinescu nu dă decât detalii estetice decât ca semn ironic și, pe această cale de lectură, toată școala călinesciană s-a înșelat. De fapt, avem de a face nu doar cu o măsurare, în sensul semiotic, în care textul se instituie ca referent (deși voința golescului aceasta era), ci mai precis cu însuși principiul referențial de măsurare: de aceea numim textul său *înlocuitor* al referentului și în același timp ca o încercare dramatică de a se substitui realului printr-o voință textuală. Fără îndoială că eforturile sale, așa cum le remarcă și Călinescu, pot lua aspecte comice (vezi descrierea vaporului cu aburi) dar, în subsidiar, lectura noastră atentă nu poate să nu participe la acest efort înfiligramat în text de a transcrie în limbaj o realitate trăită, și această realitate este trăită la un mod uman cvasiemoțional. Călinescu realizează *abinitio* registrul emoțional al autorului, de la ”băgarea de seamă” prin ”naivitate”, până la uimire și extaz reținut și decăderea în tonul elegiac (ca și corespondentul lui echiponent: invectivă) acțiune textuală evidențiată de *cuvântări deosebite* pe care interpretarea filologică de până astăzi nu a știut unde să le claseze. Este însă evident că sunt adăugiri ulterioare, ca un fel de paranteze ale textului, ca un comentariu de autor în fața unui text în care autorul era considerat absent.

”El e înfipt ca un japonez modern, vrea să vadă tot și intră pretutindeni, în ciuda îmbrăcămințiii orientale ce atrage atenția asupră-i și probabil, amuză. În ”Ailvagen” se așează lângă conductor ca să vadă mai bine pe unde trece, în vapor dă târcoale în jurul motorului ca să prindă meșteșugul, ”mehanica” și, în sfârșit, cu toată interzicerea, se încredințează că ”este un cuptor zidit în cămara corăbiii,care are un coș de fier drept în sus pe care iese fumul; la spatele cuptiorului, împotriva gurii, un alt coș de fier, care este scos din cuptor înspre mehanica ce au, prin care-i ese căldură cu abureală, întocmai ca la cazanul care scoate rachiul,

[2] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la începuturi până în prezent,* București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, Ediția reimprimare, p. 79

la care la fund îi arde focul şi capacul strânge lacrămă de abureală. Aşa acel abur al coşului mişcă cea dintâi roată, unde sunt poate întreite decât la un ceasornic, şi cea din urmă roată, prin dinţii ei şi prin dinţii ce sunt pe osia de fier, sucește osia dimpreună cu roatele."[3]

Remarca lui Călinescu privind "japonezul modern" distanţează textul de rafinamentul lui actual, actualizat, actualizabil. Structura emoţională, însă, diferă. În admirabilul său eseu - *Firescul ca excepţie* – Mircea Iorgulescu constată că (distanţându-se oarecum de umbra lui Călinescu) "O mare încredere în cuvântul tipărit, în învăţătură şi cultură îl susţine de altfel pe Constantin Golescu în însăşi scrierea *însemnării* ; scrisul, pentru el este o formă de acţiune, idee care înseamnă o ruptură faţă de mentalitatea curentă, anunţând intrarea într-o epocă nouă: "*condeile nu vor mai fi uscate, şi asemenea urmări nu vor mai fi cunoscute numai duhovnicilor şi suferită de pătimaşi ci condeiul va da în veleagul obştii atât urmările cele spre folosul neamului, cât şi cele spre prăpădenia lui."* [4]

În considerentul raportului dintre eul narator şi eul comentator al naraţiunii observaţiile de până acum ne pun în situaţia de a le considera în circularitate semiotică: adică, "eul" dispus a vedea lumea prin gradientele ei emoţionale încetează de a vedea textul în funcţia lui retorică, argumentativă şi convinctivă. Textul jurnalistic pe care Eugen Simion îl consideră doar un *memorial* , nu desparte, şi nici nu doreşte acest lucru, funcţiile eu-narator, ba mai mult, după cum constată acelaşi Eugen Simion: "Nu-i vorba, să ne înţelegem de la început, de un jurnal intim (încă n-a venit pe de-a-ntregul timpul său pentru că la începutul secolului al XIX-lea fiinţa românească este încă tributară mentalităţilor lumii medievale orientale), ci – cum am spus mai înainte – de un *memorial*un termen pe care trebuie să-l definim în spaţiul literaturii subiective. Nu-i un concept, este o formă hibridă între cronică, jurnal de călătorie şi descripţie în sens geografic, sociologic, etnografic, totul "îmbogăţit"(în sens chimic) cu *amintiri*, reflecţii morale şi accente lirice. *Memorialul* este limitat în timp şi spaţiu (călătoria este precisă, de aici până colo, şi din cutare zi a lunii.. până în ziua de…). O deplasare şi o scriere încheiată, în timp ce jurnalul intim propriu-zis nu are sfârşit şi nu are nici un scenariu prestabilit. Diaristul, cum am spus de mai multe ori până acum, începe când poate, abandonează când vrea, reia scrisul când îşi aminteşte. Memorialistul (în sens de: autorul unui *memorial*!) îşi fixează dinainte spaţiul, timpul şi scenariul. Începe cu începutul şi termină când trebuie, adică atunci când călătoria a ajuns la capăt. El nu poate sări peste etape, pentru că *însemnarea lui* (care trebuie *să arate, să convingă*) trebuie să fie coerentă, consecventă şi credibilă *de la A la Zet*."[5]

În fapt, pactul somatografic este indiscernabil atâta timp cât în textul, în masiva lui înfăţişare, reprezintă o locuţiune a lumii pe criterii semiotice şi nu somatografice. Nu ar fi inutil de semnalat în parantezele aceleaşi interpretări călinesciene şi încercările mai noi care s-au făcut la adresa acestui text. De exemplu, Mihaela Marcu, doctorandă la Universitatea din Craiova, 2010, remarcă faptul că "în domeniul vocabularului, Dinicu Golescu apelează la diferite limbi pentru descrierea călătoriilor sale. Se pot observa termeni de origine germană: *ausbruh* (vin de calitate), p.99; *clavir* (pian), p.129; *creiţari* (monede), p.66; termeni de

[3] Ibidem p. 80
[4] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriii mele*, Ed.Minerva, Bucureşti, 1977, *Postfaţă de Mircea Iorgulescu*, p.249
[5] Eugen Simion, Ficţiunea jurnalului intim, Vol. III. Diarismul Românesc, Ed. Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2005, p. 37

origine turcească: *cumbara* (proiectil),p.26, *havuz* (bazin mare de apă), p.16; *tarsana* (șantier naval), pg.86; termeni de origine italiană: *societa* (societate), p.66,67; *nobilita* (noblețe), p.124; *lostărie* (cârciumă), p.42; termeni de origine neogreacă: *politefsit* (politicos), p.111; *politicos* (politician), p.139; termeni de origine franceză: *nație,* p.90; *pansion*, p.140; termeni de origine rusă: *comandir* (comandant), p.9; *gubernie* (provincie), p.11; termeni de origine maghiară: *tituluș* (titlu), p.22.

În câteva situații, Dinicu Golescu preferă în locul neologismelor folosirea perifrazelor, ceea ce este un indiciu că el nu a abuzat de cuvintele străine. Făcând o comparație între volumul vocabularului tradițional, raportul este net în favoarea acestuia din urmă. Se remarcă efortul boierului muntean de a încetățeni o serie de neologisme contribuind astfel la îmbogățirea lexicului limbii române. Sub acest raport, al vocabularului, în *Însemnare a călătoriei mele…*, constatăm că avem de-a face cu o limbă nouă. Lucrarea lui Dinicu Golescu oglindește în mod strălucit tocmai procesul de trecere de la limba literară veche la limba română literară modernă."[6]

Observație cu o valoare doar statistică: în pactul somatografic autorul nu renunță prea ușor la limbajul corporal - și prin limbaj corporal, înțelegem la Dinicu Golescu, "tot ceea ce nu poate fi tradus", adică pre-existența limbajului față de staza textului; o pre-eminență care nu poate fi constatată prin analiză textuală. Și revenind la constatările lui Eugen Simion: "Putem deduce că impresiile sunt încă proaspete și, deși autorul n-a călătorit cu un carnet și un condei în mână, el nu inventează, altfel zis: nu se lasă înșelat de memorie, și nici de fantezia lui. Sunt, totuși, unele propoziții care ne fac să credem ca memorialistul notează pe loc, nu mai așteaptă *răgazul bun,* comoditatea cabinetului de acasă. Iată ce scrie îndată ce părăsește Brașovul: "Eu, plecând din Brașov, am început să scriu, celea ce vedeam, în limba națională, și nu după zile multe, ci după puține, am fost silit să scriu in limba grecească: căci foarte des întâmpinam vederi de lucruri ce nu le aveam numite în limba națională, cum : șadârvanul, statue, cascade și altele, pentru care ar fi trebuit să zăbovesc ceasuri, socotindu-mă de unde s-ar cuveni să le întrebuințez; și așa, am fost silit să las limba națională, și să încep grecește. Și acesta nu făr de a încerca rușine, căci toți tovarășii drumași scriia fieșcare în limba sa cea națională; și scriind și eu, m-au întrebat de este aceasta scrisoare în limba națională. Și, de nevoie, am spus că este grecească, mai poftorind că, în patriia noastră, toți fiii nobleții obicinuesc mai mult în limba grecească să scrie."

Dacă-l credem pe cuvânt și nu suntem prea atenți la nuanțele temporale din aceste propoziții, putem zice ca Dinicu Golescu *scrie,* aici, - și poate și în alte împrejurări – pe măsură ce *trăiește* evenimentele. Nu-i întotdeauna așa. La drept vorbind, autorul descinde sistematic în trecut (al său și al patriei pe care o plânge) pentru a arăta proasta așezare a lucrurilor, obiceiurile rele, pe scurt, întârzierea noastră în istorie. Deschide, atunci, paranteze și compune, în tihnă și cu mare pricepere, *cuvântări deosebite* unde face asemuiri cu țara de unde plecase și introduce reflecții morale și sociale, scrie cu mijloace retorice ale timpului. De aici se vede că Dinicu Golescu, născut și format în celălalt veac, capătă o conștiință europeană și propune patriei sale *un proiect european*, civilizator, moral, intelectual…Este un spirit cârtitor, lucid, fin, cu mare haz în supărările sale. E rușinat de sărăcia și injustiția de acasă, se plânge de legile proaste sau de lipsa legilor. Când vede cum sunt îmbrăcate țărăncile în alte

[6] Mihaela Marcu, Teză de doctorat: *Dinicu Golescu, Limba Jurnalului de călătorie*, Universitatea din Craiova, 2010

părți, își amintește de femeile de la noi înfășurate în zdrențe și, iarăși, glasul lui devine mânios. Dinicu este, nu mai încape vorbă, *un personaj extraordinar,* simbolul unei lumi care se trezește din inerția și nedreptatea dunăreană.

Scrie în două stiluri, sau, mai bine zis, cu două retorici: *una a uimirii* (retorică bazată pe capacitatea de a descoperi lucruri noi și de a se bucura de ceea ce descoperă) și *alta a jeluirii* (când se gândește la ce este acasă, la întârzierea noastră în istorie). Uimirea merge laolaltă cu sentimentul curiozității (cunoașterii), esențial la Dinicu Golescu. Din acest punct de vedere el este un spirit întemeietor, un *logothet*, în fine, un om care nu are astâmpăr în istorie. Deviza lui este ”ca să văz mai multe locuri””.[7]

Limbajul corporalizat nu depinde la Golescu de unde pact somatografic, cât de ceea ce se poate reține din el în inserțiile textului. Și anume, dezlocuirea și înlocuirea textografică cu un limbaj frugal, frugalitate situabilă în mod explicit în spațiul alveolar. Spațiul respirației nu a devenit, însă, cel al autorului. Nu este comprimabil la definiția de autor, el funcționează oarecum independent de autor ca și respirația ce în funcția ei de dublu control al corpului introduce o falie topologică. Ar fi interesant de urmărit analogia cu spiritul zenului (fiindcă tot remarca Călinescu instinctul japonez al lui Golescu): ”Această extraordinară invenție a fost sistemul *gong an*(în japoneză*koan*) sau ”problema Zen”. Literal, acest termen înseamnă ”document public” sau ”caz” în sensul unei decizii care creează un precedent legal. Astfel, sistemul *koan* implică ”trecerea” unor serii de teste bazate pe *mondo* sau anecdote ale bătrânilor maeștri. Unul din koan-urile de început este răspunsul lui ZhaoZhou, ”*Wu”* sau ”Nu”, la întrebarea dacă un câine are natura de Buddha. Studentul trebuia să arate că el a simțit înțelesul koan-ului în timpul demonstrației specific și, de obicei, non-verbale, pe care el trebuia să-l descopere intuitiv.[8]

Nu trebuie considerată pernicioasă această abordare în privința lui Golescu. El nu răspunde tropologic ca în cazul koan-ului cu directivitatea exprimată textual a gradientelor dintre uimire și jeluire, cum le consideră Eugen Simion. El, pur și simplu, inventează un spațiu textual în care toate aceste categorii estetice se substituie una alteia într-un sistem în care procesul de substituire este invizibil. Și într-adevăr, cum am putea considera altfel ”Apoi, aflând că din cîți să află în theatru, numai a zecea parte pot pricepe, au zis că cest lucru nu numai nu l-au văzut în cîtă lume au umblat, ci nici că crede ca într-altă parte vor vorbi în theatru întru altă limbă, ci nu întru acea națională. Căci a fieșcăriia țară theatru este întemeiat întîi pentru naționul lui, apoi să întîmplă de vine și alte trupuri streine. După aceasta au început să întrebe de nu are acest nație limbă și scrisoare națională. Care aceste vorbe negreșit toate le făcuse în București, cu aceia de care au fost întovărășit: ci aciia au deschis această vorbă numai ca să mă bucur eu, auzind cum vorbește frumos pentru națiia mea. Judece acum fieșcine, cît am fost de strîmtorat de a-i răspunde. Și ce? Adevărul? Ar fi fost spre defăimarea națiii mele. O minciună prefăcută? N-am putut, căci era mulți care nu numai știu cele ce să urmează, ci parcă au condice si de viețuirea fieșcăruia. Și de au zis altul că în Țara Românească mulți știu limba nemțească, iar nu m-au ajutat căci i s-au împotrivit, zicîndu-i că 200 neguțători și 20 boieri ce știu această limbă nu pot ținea theatru, și ceilanți,

[7] Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, Vol. III. Diarismul Românesc, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005, pp.38-40
[8] Alan W. Watts, *Calea Zen*, Ed. Humanitas, București, 1957, p.134

nepricepînd, nu pot găsi plăcere, şi aşa naţia nu poate alerga. Şi că de ar fi vorbit în theatru în limba naţională, dupa lumea ce el au văzut în Bucureşti, şi 4 theatre ar fi puţine.

Apoi, întorcîndu-mă la Sibiu, mi-au spus şi un prieten de mirarea şi rîsul acestui englez, iar asupra theatrului, şi cu alte multe prisosiri. Acum nu am ce alt mai mult zice, decît că cel ce nu are mîndrie naţională, rămîie nesupărat."[9]

Nu întâmplător, ceea ce a scăpat tradiţiei interpretative post-călinesciene,este faptul că Golescu replasează spaţiul scriiturii nu numai într-un spaţiu teatral, gol după definiţia unui Peter Brook. Trebuie să regândim această deplasare în raport cu scriitura şi mai ales în raportul pe care această scriitură îl stabileşte în zona spaţiului alveolar: în-fiinţare şi desfiinţare a oricărui spaţiu nediferenţiat. Localizările pot fi actuale, prin forţa noastră de a interpreta ezitările etice ale autorului – privind limba naţională sau cea nemţească – sau posibile, privind spaţiul nemăsurabil în care textul se inserează ca dezlocuitor al limbajului precedat. "Este vorba de *La conscience de l'espace*(Aix-en-Provence, 1969, 204 p.), unde autorul face o interesantă aplicare a tendinţelor sale filozofice de a trece valorile absolute – fiinţă, adevăr, natură umană, timp – prin conştiinţa umană, dîndu-le astfel un nou relief. Un Bergson, spune el, a degradat ideea de spaţialitate, în efortul său de a arăta caracterul privilegiat al temporalităţii şi duratei. Este necesar însă ca spaţiul să fie scos din inerţia lui, în măsura în care omul îşi deschide lumea prin el. În definitiv, dacă astăzi ne îngăduim să "umanizăm" natura, cum poate filozofia întîrzia să umanizeze această realitate, fundamental împletită cu omul, care e spaţiul? În acest sens, gînditorul grec pune în loc un spaţiu concret (cel al conştiinţei), alături de spaţiul gîndirii ştiinţifice, dar, firește, nu împotriva lui. În prezentarea spaţiului conştiinţei, va începe de la simpla experienţă, spre a se ridica la una fenomenologică şi a sfîrşi, în spirit modern, cu o analiză a limbajului.

Chiar istoria ideii de spaţiu, spune autorul, arată cît de complexă este problema acestuia. Într-un sens, istoria spaţiului este una a eforturilor omului de a se ridica peste nevoile şi orizontul lui imediat. Pentru un primitiv, spaţiul omogen newtonian este de neconceput; chiar spaţiul infinit nu poate fi conceput încă, aşa cum nu-l concepe nici omul homeric. Abia cu Zenon se iveşte un spaţiu omogen, cu atomiştii, unul care e şi vid. Platon va vorbi de un spaţiu infinit, dar şi de unul local, Aristotel mai ales de cel local.

Cînd, mai tîrziu, în Renaştere, conceptul de infinitate a spaţiului va fi definitiv cucerit, iar caracterul de omogenitate asigurat şi el prin viziunea lui Newton, imaginea cea nouă a spaţiului va fi, sub raport ştiinţific, şi unul necesar. Dar, aşa cum astăzi, pe plan ştiinţific, cu teoria relativităţii se regăseşte un sens mai concret pentru spaţiu, unul de spaţialitate, la fel din punct de vedere filozofic imaginea obişnuită a spaţiului trebuie întregită cu cea a experienţei spaţiale făcute de om.

Problema psihologică a spaţiului ar consta din punerea în discuţie a următoarelor teme: spaţialitatea internă a corpurilor; raporturile eului cu spaţiul înconjurător; percepţia aşezării spaţiale a lucrurilor. Ideea de spaţiu este o idee de existenţă. Se poate vorbi, în acest sens, de un apriorism al conştiinţei, dar firește nu acest sens, de un apriorism al conştiinţei, dar firește nu cu rolul constitutiv pe care-l pune Kant în joc. După autorul modern, spaţiul este, pentru conştiinţă, domeniul pur în care subiectivitatea şi obiectivitatea s-ar confunda. "[10](E vorba de

[9]Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriii mele*, Ed. Minerva, Bucuresti, 1977, pp. 111-112

[10] Constantin Noica, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992, pp. 156-157

comentariile lui C. Noica la un autor:EvanghelosMoutsopoulus, al cărui studiu, ”Categoriile estetice”, prilejuiește și remarcile noastre).

Dar problema spațiului, așa cum o tratează autorul citat prin Noica, privește un spațiu al logosului, al raționalității circulare în care mitul și funcțiile lui estetice se distanțează de spațiul modern al scriiturii. Sigur că noțiunea de a-spațialitate este conținută și ea în determinațiile indeterminabile ale spațiului alveolar. Am vorbit până acum de spațiul scriiturii la Golescu care dezlocuiește ceva. Ce anume, însă, înlocuiește el? Înlocuiește el un spațiu al categoriilor estetice, în care ele sunt substituibile reciproc prin tensiuni pe care doar scriitura le poate demarca, sau această înlocuire rămâne provizorie față de un cititor liber să citească textul așa cum este: adică fără complicațiile pe care hermeneutica contemporană le implică, uneori inutil. Este într-adevăr spațiul alveolar activ și în însemnările lui Golescu? Avem pretenția să fi circumscris, dacă nu chiar răspuns, la întrebarea, inevitabilă pentru un lector post-modern, că mărcile textuale ale însemnărilor conduc mereu la același tratament al ”uimirii”: noi simpatetizăm cu un text simpatetic al uimirii, ne reîntâlnim cu aceeași uimire prin care limbajul își instituie frugalitatea și sensul. Nu este important cât de neologistic este Dinicu Golescu, cât de traductibil poate fi el, într-o tradiție călinesciană, pe care o vedem indestructibilă, cât senzația că acest text este o manifestare a unui loc de neînlocuit: e ca și cum ai încerca să explici înflorirea mărului printr-un discurs despre botanică, sociologia botanicii, arta grădinăritului.

Și există o artă a grădinăritului precum consideră în studiul ei GerdaHaßlerca fiind o incompatibilitate a denumirilor emoției în relația lor sinonimică cu limbajul natural. Ea consideră, studiind un corpus statistic, că în privința acestui tip de analiză poate exista o zonă, cel puțin pentru limba franceză de care s-a ocupat, a concurențelor dintre mirare, încântare, surpriză și stupefacție. Pentru limba franceză, studiul ei reperează un inventar onomasiologic bazat pe teoria lui Peter Blumenthal care definește profilul combinatoriu (în uzaj) ca ”structura schematică a vecinătății sintactice și semantice a unui cuvânt, așa cum ea se manifestă într-un corpus vast” (Blumenthal, 2002: 116). Este evident că acest demers nu are a ne folosi acum.

Nimic nu demonstrează, ca în cazul lui Golescu, că textul poate înlocui ceva: de exemplu, prezența altui text. Co-prezența textelor rarefiază, însă, limbajul în care au fost scrise. Ele își corespund într-un spațiu continuu din care este exclusă discontinuitatea lexicală. Puterea probantă a acestui text ar fi următoarea: ”Nu evitarea redundanței reprezintă cheia înțelegerii alfabetului fonetic și a efectelor lui asupra indivizilor și a societății. ”Redundanța” este un concept care ține de ”conținut”, la rândul lui produs al tehnologiei alfabetului. Adică, oricare scriere fonetică a devenit un cod vizual al vorbirii. Vorbirea este ”conținutul” scrierii fonetice, dar al nici unui alt tip de scriere. Variantele pictografice si ideografice ale scrierii sunt *gestalt-e* sau instantanee ale diferitelor situații, personale sau sociale. De fapt ne putem face o idee despre formele nonalfabetice ale scrierii din ecuațiile matematice moderne, cum este $E=mc^2$, sau din ”figurile de retorică” folosite în Grecia și Roma antică. Astfel de ecuații sau figurile retorice nu au conținut, ci sunt structuri asemănătoare unei melodii simple, care evocă propria lume. Figurile de stil – hiperbola, ironia, litota, comparația, metonimia – sunt atitudini ale minții. Scrierea pictografică de toate tipurile se aseamănă cu un balet al acestor posturi, ce satisface pe deplin aplecarea noastră modernă spre sinestezie și spre bogăția experienței audio-tactile într-o măsură mult mai mare decât forma alfabetică – goală și

abstractă. Nu ar fi rău dacă astăzi copiii ar fi învățați mai multe lucruri despre ideogramele chineze și despre hieroglifele egiptene, încât să poată aprecia la justa valoare alfabetul nostru.

În concluzie, Colin Cherry nu pricepe caracterul unic al alfabetului nostru, și anume faptul că el disociază (sau abstractizează) nu numai imaginea de sunet, dar separă tot sensul de sunetul literelor, exceptând situația în care literele lipsite de sens sunt legate de sunetele lipsite de sens. Atât timp cât orice alt înțeles este întemeiat în imagine sau sunet, despărțirea dintre văz și celelalte simțuri rămâne incompletă, așa cum se întâmplă în cazul tuturor formelor de scriere, cu excepția alfabetului fonetic."[11]

Îl amintim aici nu numai pe Golescu în experiența textuală și tactilă a manuscrisului său original, cât în modul în care experiența călătoriei sale exterioare, cât interioare, introduce un mod vizual de situare față de text. Acest mod vizual are ca referent nu numai lumea (textul ca înlocuitor), cât însăși imaginea ca text al textului. Adică, conform demersului golescian o atitudine inerentă, semiotic, când e vorba de scriere ca atare. Golescu scrie *văzând* lumea sau lumea *se vede* prin intenția scrierii? Cât de tactil poate fi văzul în intențiile acestui autor? Sunt suficiente citatele din Călinescu (vezi descrierea vaporului, Ailvagen, grădinile din Schonbrunn, cataracta Rinului – care ar merita o analiză fenomenologică în spiritul unui Bachelard, de exemplu) ca demersul nostru să se oprească aici.

Ne conferă și astăzi un model de interpretare căzut în desuetudine, indiferent că e călinesciană sau iorgulesceană etc., acest tip de analiză vizual-semiotică? Precum vedem, *însemnările* lui Golescu nu pot substitui nici astăzi, oricărui model de analiză creditabil, plăcerea de a le citi.

Nu putem înlocui, cu nicio categorie estetică, modelul acestei frugalități inițiatice. *Însemnarea*, dincolo de faptul de a însemina, însemnează, pentru noi, cititorii actuali, o altă spațializare a lecturii: cea în care autor și lector sunt indiseminabili.

Oare nu ar trebui să terminăm acest loc al retragerii autorului în spațiul alveolar cu un citat din "modernistul" Baudelaire "Oh,hypocritelecteur, monsemblable, monfrère!"? Oare Dinicu Golescu nu poate fi un post-modernist*avant la lettre*?

Bibliografie

Barthes,Roland, *Romanul Scriiturii*, Ed. Univers, Bucuresti, 1987

Călinescu,George, *Istoria literaturii române de la începuturi până în prezent,* București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, Ediția reimprimată

Ciocârlie,Livius, *Paradisul derizoriu, Jurnal despre indiferență,* Ed. Humanitas, București, 1993

Dindelegan, Gabriela Pană, *Dicționar de științe ale limbii*, Ed. Nemira, București, 2001

Durand,Gilbert, *Aventurile Imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Ed.Nemira, București, 1999

Foucault,Michel, Hermeneutica subiectului, Ed. Polirom, Iasi, 2004

Golescu,Dinicu, *Însemnare a călătoriii mele*, Ed. Minerva, București, 1977

Golescu,Dinicu, *Scrieri*, Ed. Minerva, București, 1990 (ediție îngrijită de Mircea Anghelescu)

[11] Marshall McLuhan, *Texte esențiale*, ediția a II-a revizuită, ed. Nemira&Co, București, 2006, pp. 206-207

HaßlerGerda, *Synonymie et incompatibilitè des nomsd'èmotions,*Lidil- revue de linguistique et de didactique des langues, 2005
Marcu,Mihaela, Teză de doctorat: *Dinicu Golescu, Limba Jurnalului de călătorie*, Universitatea din Craiova, 2010
McLuhan,Marshall, *Texte esențiale*, ediția a II-a revizuită, Ed. Nemira&Co, București, 2006
Noica,Constantin, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru,* Ed. Humanitas, București, 1992
Simion,Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim,* Vol. III. Diarismul Românesc, Ed. Univers Enciclopedic, București , 2005
Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, Ed. Univers, București, 1985
Watts, Alan,W., *Calea Zen*, Ed. Humanitas, București, 1957
Wittgenstein,Ludwig, *Despre certitudine*, Ed. Humanitas, București, 2005

Drd. Irina GEORGESCU
Universitatea din Bucureşti
Cercetător ştiinţific: Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”

În a doua jumătate a secolului trecut, critica literară românească s-a dezvoltat potrivit principiului „acţiune – reacţiune”, acesta presupunând un proces continuu de asimilare şi de decantare a ideilor modernităţii culturale. Între spasmele şi ororile totalitarismului ideologic, literatura şi metaliteratura au subzistat, fiecare în feluri diferite, racordându-se la suprastructurile epocii. Este important de semnalat faptul că atât traducerile din rusă, masive în această perioadă, dar mai ales cunoaşterea limbilor franceză şi engleză au influenţat reprezentarea literaturii pe harta culturală.

Cuvinte-cheie: *acţiune – reacţiune, modernitate culturală, totalitarism ideologic, metaliteratură*

Critica românească, tributară în primă instanţă ideologiei marxist-leniniste, îşi va negocia statutul odată cu anii ’60 şi va ajunge în situaţia de a-şi alege alte modele intelectuale. Salvarea acestor critici este fie adoptarea unui stil occidental şi emigrarea, fie menţinerea înlăuntrul unei „ordini” oficiale şi, eventual, subminarea ei tacită, din interior, prin intermediul atitudinii faţă de critica, teoria şi istoria literară. Cât despre studiile recente orientate spre critica românească şi influenţele occidentale, acestea sunt destul de puţine în raport cu tematica extinsă şi materia vastă a domeniului: Oana Fotache prezintă succcint în *Divanul criticii* relaţia dintre critica românească şi critica internaţională în a doua jumătate a secolului al XX-lea, fără să problematizeze însă, iar Alex Goldiş, în teza de doctorat „Rolul progresist al cronicii literare în anii ’60” – din care au apărut fragmente în presa literară – decupează cu inteligenţă speculativă doar o singură epocă literară.

Dependenţa istorică de context funcţionează ca epifenomen: în a doua jumătate a secolului al XX-lea, contextul a impus formarea unor automatisme lingvistice, subjugând principiile vieţii şi ale libertăţii de expresie, favorizând însă dezvoltarea mutantă a „limbii de lemn”. În primă instanţă, intelectualii se raliază la principiile comuniste, aderând la „noul tip de gândire”, în speranţa unei reveniri rapide după catastrofa celui de-Al Doilea Război Mondial, mai cu seamă pentru că noul regim politic părea să desfiinţeze tensiunea între clase. În perioada imediat următoare, luciditatea le este mascată şi chiar pedepsită, renegată, printr-o logică a degradării fiinţei umane. Pentru început, putem să delimităm ideologii de scriitorii de propagandă, deşi ambele categorii acreditează idei recurente ce-şi găsesc aplicabilitatea într-un sistem închis. Mihai Novicov, Nicolae Moraru, Traian Şelmaru, Mihail Petroveanu, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu se vor legitima ca ideologi ai noului regim[1]. O altă categorie o formează criticii şi teoreticienii literari, formatori de opinie, de care mă voi ocupa cu

[1] Vezi *Rolul progresist al cronicii literare în anii ’60* de Alex Goldiş, în *Cultura*, serie nouă, anul IV, nr. 41 (245), 15 octombrie 2009, p. 14-16 şi *Cultura*, serie nouă, anul IV, nr. 42 (246), 22 octombrie 2009, p. 14-16.

precădere, încercând să identific mecanismele de rezistenţă şi gradul de inovaţie, ţinând cont că „procesul de comunizare" presupune „o transformare socialistă a structurilor sociale şi a conştiinţelor individuale"[2].

Odată cu instalarea regimului comunist în România şi în alte ţări ale Europei Centrale şi Orientale, câmpul artistic s-a subordonat ideologiei totalitare. Magda Cârneci, în *Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989*, disociază între arta europeană liberă şi arta totalitară, supusă unor mecanisme specifice de funcţionare: „le champ artistique a été subordonné drastiquement aux règles d'un mode d'existence marqué par le lourd primat de l'idéologie totalitaire"[3]. Obligat să fie tributar unei gândiri coercitive, câmpul cultural-artistic s-a manifestat într-o „continuitate" fragmentară, dublată de ruptura cu evoluţia estetică de după război: „ingerinţele fatorilor politici n-au încetat să se facă simţite şi după 1964, iar după 1971 au fost chiar amplificate, dar nu mai fiinţai inhibiţia, presiunea constantă, dar flască, un fel de ameninţare surdă, agonică, nesecondată de măsuri punitive"[4]. Puternic exprimate, trăsăturile totalitarismului sunt discutate de Hannah Arendt, în *Originile totalitarismului* (1951). Mai mult decât atât, în *Poezia unei religii politice*, Eugen Negrici asociază comunismul cu o religie de tip satanic, structurată în jurul urii de clasă. Totodată, potrivit cercetătoarelor Béatrice Compagnon şi Anne Thévenin, ideologia este „un sistem de explicare a lumii; ea se exprimă printr-un ansamblu de credinţe, idei şi atitudini care caracterizează un grup social"[5]. Din cei 45 de ani de totalitarism din Europa de Est, se pot decupa trei perioade distincte de manifestare a formelor artistice şi culturale: în primă instanţă, perioada de instaurare cu forţa a noului regim – începând cu ocuparea ţărilor din Est de către Uniunea Sovietică (1944-1947), până spre sfârşitul anilor '50 şi începutul anilor '60 – are ca scop „construirea" fundamentelor societăţii socialiste, şi ajungând să se suprapună pe diverse forme de revizionism (campanii împotriva „colaboraţionismului" – simpatizanţi hitlerişti, germanofili, simpatizanţi ai lui Antonescu, legionari)[6]. „Purificarea" culturii în sens totalitar a presupus epurarea din funcţii, „interzicerea cărţilor şcolare ce conţineau texte şi nume inacceptabile, epurarea bibliotecilor publice de toate imprimatele «potrivnice vremii» şi, în o seamă de cazuri, arderea acestora, suprimarea publicaţiilor «reacţionare» şi chiar a celor democratice, progresiste, dacă se dovedeau «şovăielnice», întemniţarea unor scriitori, ca şi a tuturor intelectualilor culpabilizabili"[7]. Printr-o lege din 1945, sunt „interzise din principiu" toate scrierile lui A. C. Cuza, Octavian Goga, Nichifor Crainic, Romulus Dianu, Radu Gyr, Alexandru Marcu, Mircea Vulcănescu, Pamfil Şeicaru, Stelian Popescu, Ion Sân-Giorgiu. Numeroşi oameni de cultură sunt supuşi oprobriului public şi întemniţaţi. Multor autori li se va ridica, după 1948, dreptul

[2] Mircea Martin, „Cultura română între comunism şi naţionalism", în *Revista 22*, nr. 654, anul XIII, 17-23 septembrie 2002, p. 6.

[3] Magda Cârneci, *Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 7.

[4] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism, Poezia I*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2003, p. 7.

[5] Béatrice Compagnon, Anne Thévenin, *O cronologie a secolului al XX-lea. Principalele tendinţe şi datele cele mai importante*, trad. Radu Valter şi Rodica Valter, Bucureşti, Editura All Educaţional, 2000, p. 72.

[6] Atacul a fost pregătit şi de către presa ţărănistă (vezi Oscar Lemnaru, care începe pe 2 septembrie 1944 „Perna cu ace" în *Dreptatea*). Liviu Rebreanu este anatemizat şi diabolizat după moarte de Caraion, Aceeaşi atitudine de negare şi de ostracizare este orientată şi spre Radu Gyr, Nichifor Crainic, Aron Cotruş, Al. I. Brătescu-Voineşti etc.

[7] Dumitru Micu, „Spre şi sub realismul socialist", în Lucian Chişu, Laurenţiu Hanganu (coord.), *Literatura în epoca totalitarismului*, Academia Română, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, Editura Printech, 2008, p. 13.

la semnătură. În acelaşi timp, sunt scoase din uz ediţii incluzând „scrieri intolerabile sau îngrijite, prefaţate şi adnotate de personae *non gratae* din aproape toţi creatorii literaturii române moderne: Eminescu, Coşbuc, I. H. Rădulescu, Bălcescu, Kogălniceanu, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, Anton Pann, N. Filimon, D. Cantemir, Gh. Şincai, Petre Ispirescu, D. Anghel, Şt. O. Iosif”[8].

Cel de-al doilea stadiu este caracterizat printr-o „normalitate” ambiguă, având ca efect consolidarea „societăţii socialiste” (anii ’60-’70). Această perioadă de „latenţă” caracterizează „regimurile politice semi-autoritare”[9], după clasificarea Marinei Ottoway, în care existenţa şi persistenţa mecanismelor care previn transferul de putere în mâinile unui singur partid este impus, în ciuda pretenţiei de libertate politică garantată pentru cetăţeni. Mai mult decât atât, competiţia de la „centru” este o ficţiune, iar structurile impuse funcţionează piramidal. Dar, începând cu a doua perioadă, are loc diversificarea spectaculoasă a producţiei artistice, găsirea unei nişe de reprezentare a realităţii, chiar subversivă: „dans ce contexte, l’*art totalitaire* peut continuer de designer la production d’*art officiel*, crée pour les besoins idéologiques du pouvoir en place, mais à côté de lui, un art indépendant prend son essor. Cet art tend à réassimiler le plus vite possible le cours artistique international, en s’ouvrant vers les néo-avant-gardes occidentales d’après-guerre”[10]. În acest sens, „cultura totalitară”, care îşi păstrează în esenţă funcţia coercitivă, prin natura oficială, se opune „culturii alternative”. A treia etapă este, din perspectiva Magdei Cârneci, o perioadă „post-totalitară”, de stagnare şi degradare, care se termină odată cu revoluţiile din 1989. Suprapunându-se pe declinul socio-economic, situaţia dihotomică dintre cultura totalitară şi cultura alternativă persistă şi în a treia perioadă: „les deux cultures continuent d’exister l’une à côté de l’autre, mais la distance et l’incompatibilité entre elles continuent de s’accroître”[11]. Cu alte cuvinte, modelul ideologic, structurat prin forţă şi violenţă, se opune modelului estetic de evoluţie a culturii, liber de obligativitatea înregimentată a primului. Forţele irepresibile ale culturii totalitare se conjugă diferit în fiecare dintre cele trei perioade ale regimului comunist, fiecare dintre ele având efecte specifice. Teritoriilor-satelit ale URSS-ului le sunt impuse, începând cu 1945, transformări radicale, totalitare, iar viaţa culturală va căpăta un caracter ceţos, ambiguu, plin de tensiuni şi de aşteptări. Contextul îşi reclamă importanţa, impunându-şi, totodată, legile de funcţionare, prin imaginea culturii colective. Teroarea şi alienarea morală fac corp comun cu viziunea ciuntită asupra literaturii. Pe fondul acestor schimbări, are loc şi campania împotriva decadentismului – concept care viza literatura „ne-socială”, evazionistă, antiprogresistă, de altfel, întreaga literatură modernistă, tradiţionalistă, simbolistă, naturalistă – desfăşurată în anii 1947, 1948, în direcţia ideologizării, în *Contemporanul*, prin articolele critice ale lui

[8] *Ibidem*, p. 14.

[9] Martha Brill Olcott, Marina S. Ottaway, *Challenge of Semi-Authoritarianism*, Carnegie Paper No. 7, October 1999, p. 75: “In choosing the term semi-authoritarian, we are not seeking to engage in a semantic discussion, but to highlight what we view as the defining characteristic of these regimes: *the existence and persistence of mechanisms that effectively prevent the transfer of power through elections from the hands of the incumbent leaders or party to a new political elite or political organization*. These mechanisms function despite the adoption of formal democratic institutions and despite a degree of political freedom granted to the citizens of the country. Semi-authoritarian countries may have a reasonably free press, for example; the regime may leave space for autonomous organizations of civil society to operate, for private business to grow, and thus for new economic elites to rise”.

[10] Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 9-10.

[11] *Ibidem*, p. 10.

Ovid. S. Crohmălniceanu, Ion Vitner, N. Moraru, Al. I. Ştefănescu, Mihail Petroveanu. Această campanie drastică va face loc „noului model de sorginte sovietică: realismul socialist”[12]. Agonia literaturii este întreţinută prin dirijismul devenit, din 1948, politică de stat, astfel încât „literatura nu putea fi îndrumată decât spre dispariţia ei ca atare”[13]. De altfel, contextul convenea „autorilor mediocri, cu atât mai mult veleitarilor, impostorilor, întrucât le oferea soluţii literare cu anticipaţie, îi scutea de eforturi, de frământări, de căutări. Mai comod le era să lucreze pe scheme date, decât să-şi bată capul pentru a construi original, inedit şi unor scriitori de talent, dispuşi să şi-l vândă spre a încasa mai curând onorarii şi, eventual, a obţine premii”[14]. Încurajarea mediocrităţii şi pedepsirea valorilor, opacizarea raportului dintre adevăr şi fals, „tăcerea şi consimţământul, conformismul cel mai obedient şi răbdător sunt însemnele inconfundabile ale zodiei totalitare”[15].

Pe de altă parte, sunt „reabilitaţi” şi reapar public critici formaţi în interbelic care veneau însă cu alte opțiuni decât cele afişate public în comunism: Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Perpessicius. În egală măsură, devin vizibili critici formaţi în perioada războiului, şi care au moştenit o cultură interbelică: Ion Negoiţescu, Corneliu Regman (filiera franco-germană), Adrian Marino, Al. Piru (filiera franceză), Dinu Pillat. Totodată, apariția unei noi generații de critici a impus un alt tip de receptare. Generaţia şaizecistă se va remarca printr-o schimbare de perspectivă, prin strategia „ignorării sau a «sublimării» temelor oficiale”, criticii contribuind direct la „înceţoşarea mesajelor prea directe ale realismului socialist”[16] – Matei Călinescu, Eugen Simion, Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu, Valeriu Cristea, Nicolae Manolescu, Mircea Martin. Schimbarea s-a datorat şi condiţiilor istorice, pe fundalul liberalizării de la începutul anilor ’60. Exegeţi precum Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Sorin Alexandrescu, Mihai Zamfir modifică maniera de percepţie a literaturii române şi a relaţiei acesteia cu alte literaturi, prin specularea subtilă a mijloacelor artistice.

Odată cu – s-o numim? – „generaţia ’40”, ai cărei lideri sunt Paul Georgescu, Ov. S. Crohmălniceanu, au loc o serie de schimbări în traseul criticii româneşti. În acest sens, succesiunea perioadelor de validare a literaturii oficiale şi de susţinere înverşunată, necondiţionată a autorilor realismului socialist, dar şi de ignorare treptată a acestei perioade poate fi explicată nu doar prin modificarea sensibilităţii critice, cât mai ales prin detensionarea relaţiilor cu regimul, prin relativa liberalizare din anii ’70, care, posibilă datorită slăbirii cenzurii, a permis şi afluxul de teorii ale modernităţii occidentale.

Traduceri şi influenţe

Este important de semnalat lărgirea orizontului traducerilor, dincolo de autori comunişti (Nikolai Ostrovski, *Aşa s-a călit oţelul,* A. Fadeev, *Tânăra gardă*), simpatizanţi comunişti (Louis Aragon, Paul Éluard, Ernest Hemingway, J. P. Sartre, Pablo Neruda, Giorgio Bassani) şi dincolo de clasici, a unor autori noi (cu precădere din literatura anilor 1930-1960: F. Scott-Fitzgerald, Virginia Woolf, John Dos Passos, James Joyce). Pe lângă

[12] *Ibidem*, p. 25.
[13] Dumitru Micu, *art.cit*., p. 58.
[14] *Ibidem*, p. 59.
[15] Vladimir Tismăneanu, *art. cit*., p. 11.
[16] Alex Goldiş, „Rolul progresist al cronicii literare în anii ’60”, în *Cultura*, serie nouă, anul IV, nr. 41 (245), 15 octombrie 2009, p. 16.

autorii sovietici şi câţiva ruşi cu cărţi despre Uniunea Sovietică şi rolul creator al poporului sovietic, la Editura pentru Literatură şi Artă (Al. Rosetti, editor) se publicau V. Alecsandri, N. Bălcescu, I. L. Caragiale, Ion Creangă, Tolstoi, Cehov, Balzac şi Mark Twain, în vreme ce autori ca Tudor Arghezi (*Ochii Maicii Domnului*), Perpessicius (*Menţiuni critice*), Al. Philippide (*Scriitorul despre arta lui*), Marcel Proust (*În căutarea timpului pierdut*) erau refuzaţi la tipar „din lipsă de fonduri”[17].

Tudor Arghezi va traduce în 1952 *Fabule* de Krîlov şi *Povestiri* de Saltîcov-Scedrin. Un an mai târziu, în 1954, Arghezi publică *Prisaca* (versuri pentru copii) şi traduceri din La Fontaine, *Fabule* şi *Suflete moarte* de Gogol. *Secolul 20* va include treptat poezie germană, italiană, spaniolă, belgiană (cu mici concesii ideologice) – Norge, Arthur Haulot – fragmente din prozele scurte ale lui Hemingway, poeme de Pablo Neruda şi Giorgio Bassani, denumiţi „prieteni ai României” (în traducerea lui Florian Potra), dar şi „forme moderne ale criticii literare marxiste” (eseurile lui Frederic Jameson, „Marxism şi formă – către o critică dialectică”[18] şi Virgil Nemoianu, „Estetica dialectică a lui Jameson”[19]). În 1969 apare prima traducere a romanului *Petersburg* de Andrei Belâi, la Editura Univers. De altfel, importanţa Editurii Univers creşte odată cu studiile de critică şi teorie literară, care vor conecta cu mai multă uşurinţă literatura română de literaturile occidentale.

Corespondenţa dintre Virgil Nemoianu şi Sorin Antohi clarifică diverse probleme lăsate în aşteptare. Volumul *România noastră. Conversaţii berlineze* reuneşte fragmente transcrise dintr-un „dialog început prin corespondenţă după 1989” şi finalizat în iunie 2005, la Berlin. Cei doi locutori, rafinaţi cunoscători ai istoriei literaturii şi ai culturii, pornesc de la premisa că evoluţia culturii se structurează pe baza unor decalaje şi rupturi. Experienţa personală, dar şi interpretarea polemică a istoriei şi a culturii face posibilă comunicarea fără sincope şi deschiderea unor piste de lectură inedite. Decalajul între lumea culturală autohtonă şi teoreticianul şi istoricul literar plecat la mijlocul anior ’60 în Statele Unite se resimte nu doar la nivel ideatic, dar şi strict biografic. Ataşat de Cercul Literar de la Sibiu, Virgil Nemoianu îşi construieşte un canon personal, deloc accidental, delimitat de autorii „obsedantului deceniu”, reunind scriitori, artişti plastici, arhitecţi. Figurile care populează acest imaginar teoretic vizează atât istoria literaturii, dar şi a culturii în sens larg. Cum bine remarcă Sorin Antohi, vaga tipologie a scriitorilor se structurează pe baza raportului dintre cenzură şi autocenzură, deşi „în principiu critic (revizionist chiar) pe care noile romane îl făceau anilor ’50 era mai sărac, mai mincinos şi mai pervers decât «fresca» realist-socialistă” (p. 18), acolo unde nu acţiona chiar instituţia corespunzătoare, ale cărei atribuţii guvernau la păstrarea ordinii perfecte: „Falsul model al «obsedantului deceniu» a fost inventat de ceauşism – o spunem pentru generaţiile mai tinere – pentru a lua distanţă de stalinismul dejist. Printr-un contrast controlat şi mincinos, ceauşismul trebuia să apară drept un tărâm al făgăduinţei”[20]. Relevante pentru lucrarea de faţă sunt lucrările Conferinţelor Uniunii Scriitorilor şi ale Consiliilor Uniunii Scriitorilor, Conferinţele anuale publicate în presă, care creează imaginea criticii literare româneşti, consemnate în presa vremii: *Scânteia, Gazeta,*

[17] Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii (Documente)*, Bucureşti, Editura EuroPress, 2008, p. 9.

[18] *Secolul 20*, nr. 9-10 (164-165), 1974, trad. rom. Anca Nemoianu, p. 172-181.

[19] *Ibidem*, p. 182-186.

[20] Virgil Nemoianu, Sorin Antohi, *România noastră. Conversaţii berlineze*, Bucureşti, Editura Muzeul Naţional al Literaturii Române, 2009, p. 17.

Contemporanul, Luceafărul, România literară, Cahiers roumains des études litteraires, Secolul 20. În presă, este vizibilă ciocnirea între direcţiile ideologice, oficiale, şi opţiunile scriitorilor, dar şi rezistenţa acestora în anii ’70-’80.

Generaţia ’60

„Generaţia ’60” a ilustrat resurecţia criticii şi istoriei literare, în condiţiile în care ideologia îşi perfecţionase automatismele. În acest sens, „critica estetică a generaţiei ’60 şi-a dovedit destul de repede autoritatea”[21], iar noul canon critic a devenit aproape imediat un canon didactic. Unii dintre reprezentanţii de vârf ai generaţiei – Eugen Simion, Matei Călinescu, Mircea Zaciu, Gabriel Dimisianu, Lucian Raicu, Alexandru George, Virgil Nemoianu, Mircea Martin, Ion Pop, Sorin Alexandrescu, Eugen Negrici, Mihai Zamfir – vor fi preocupaţi cu precădere de structuralismul francez, apoi de semiotică, iar alţii de critica de identificare (Lucian Raicu, Mircea Martin) ori de studiile sociologice.

Canonul neomodernist încearcă să menţină, să apere şi să cultive specia artistică, ilustrând chiar o „goană după nou”, prin înnodarea raportului cu tradiţia interbelică, pe de o parte şi restabilitarea relaţiilor cu tradiţia universală şi modernă, pe de altă parte. Decanonizarea se realizează cu greu, în sensul îndepărtării de realismul socialist, la început, şi este urmată de o recanonizare, astfel încât canonul neomodernist nu se mai asociază cu canonul social şi politic. Are loc, astfel, în ciuda dictaturii, o ruptură între canonul politic, ideologic şi cel literar şi cultural. După 1964, canonul neomodernist impune o legitate specifică – valoarea estetică. Extinderea canonului neomodernist a avut drept consecinţe încercarea majorităţii scriitorilor de a publica, făcând diverse concesii, astfel încât publicarea să fie posibilă. În consecinţă, în literatura română există puţină literatură de sertar, nu ca în alte ţări comuniste.

Relaţia între critică şi cronicile literare („cronica la zi”) ţine de o „dispensă de ideologie a cronicii”, deşi „înnoirile şi promovările s-au făcut întotdeauna cu nuanţe, câştigurile au fost compensate cu pierderi”[22]. Majoritatea criticilor şaizecişti debutează şi se consacră în calitate de cronicari: Matei Călinescu, Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu, Eugen Simion la *România literară*, Nicolae Manolescu la *Contemporanul*, Mircea Martin la *Amfiteatru*, Gheorghe Grigurcu la *Familia*, Ion Pop la *Echinox*.. Pentru şaizecişti, critica înseamnă mai ales cronică, adică zona lor de interes rămâne actualitatea, noile apariţii editoriale, indiferent că este vorba de colegi de generaţie sau de scriitori şi critici „reabilitaţi” (în viaţă sau decedaţi) şi reeditaţi – Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Ion Pillat; Emil Botta, Gellu Naum; „generaţia pierdută”: Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru, Ştefan Aug. Doinaş, Ion Caraion; Vladimir Streinu, Ion Negoiţescu, Şerban Cioculescu, Edgar Papu, Adrian Marino. „Nu e de mirare, aşadar, că în această perioadă, cronica literară ţine loc de program, de manifest, de spaţiu privilegiat al schimbării criteriilor literaturii”[23]. În ceea ce-i priveşte pe debutanţi, cronica înseamnă judecată de valoare estetică,

[21] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 1201.

[22] Alex Goldiş, „Rolul progresist al cronicii literare în anii ’60”, în *Cultura*, anul IV, nr. 41 (245), 15 octombrie 2009, p. 14.

[23] *Ibidem*, p. 14.

de cele mai multe ori, elogioasă. Scriitorii tineri sunt lăudaţi în tentativa de a concura critica oficială, asociată „sociologismului vulgar" (ideologi şi scriitori de curte). Se întâmplă ca şi în cazul unor scriitori maturi, din generaţia interbelică tânără (cu debut editorial în anii '30), criticii să se exprime favorabil în cazul antologiilor nepătate ideologic. În cazul scriitorilor decedaţi, cronica literară vizează reinterpretarea operei, tinzând să devină exegeză: „că foiletonistica e instituţia principală a schimbărilor de mentalitate din anii '60 o dovedeşte şi defazarea dintre mesajul unuia şi aceluiaşi critic în cronică faţă de ideile din articolele de direcţie sau din volume"[24]. Treptat, când noua generaţie şaizecistă se conturează (poezie: Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Cezar Baltag, Dan Laurenţiu etc.; proză: Nicolae Breban, Augustin Buzura, D. R. Popescu, Fănuş Neagu, Constantin Ţoiu etc.), cronica vizează un mic tablou de evoluţie a stilului şi a tehnicilor de scris, a retoricii, a tematicii, a idiosincrasiilor, a clişeelor şi a inovaţiilor fiecărui scriitor. Prin urmare, vârfurile încep să se distingă, tonul elogios se transformă într-unul coercitiv, amendator, iar congenerii sunt judecaţi prin raportare la celelalte cărţi publicate. Totodată, concepţia criticilor şaizecişti despre literatură se legitimează de la câteva principii: literatura n-are valoare socială şi nu înseamnă propagandă.

În ceea ce priveşte relaţia între critică şi teorie, criticii şaizecişti nu refuză teoria, însă refuză să teoretizeze. Nu le plac metodele, pentru că spiritul scientist contravine impresionismului pe care l-au moştenit. Această situaţie se datorează pe de o parte absenţei unei tradiţii a studiilor de estetică şi de teorie literară în spaţiul românesc şi, pe de altă parte, impresionismului moştenit de la criticii interbelici (Eugen Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu). Având asemenea modele, şaizeciştii nu resimt nevoia să facă tratate de erudiţie. Critica e o îndeletnicire aproape literară, un fapt de stil prin excelenţă: metafora, fraza alambicată, paradoxul, ambiguitatea, raţionamentele sofiste sunt părţi de rezistenţă în articole. Demonstraţiile lor sunt vagi, contradictorii. Contează verdictul, nu şi revendicarea acestuia de la anumite principii universale de valorizare a operei: „fiecare cronică e o piesă într-o lungă şi istovitoare demonstraţie, fiecare carte valabilă estetic şi clasată acum în seria valorilor sigure reflectă o atitudine critică generală, umple un gol în însăşi concepţia asupra literaturii"[25]. Cronicarii şaizecişti au un singur *parti pris:* autonomia esteticului. Niciunul nu se străduieşte să probeze această axiomă.

Cât despre relaţia între critică şi istorie literară, putem spune că, făcând cu precădere cronică literară, fiind observatori ai momentului, şaizeciştii nu se ocupă de istoria literară, deşi nu resping abordarea diacronică. Însă refuză istoria literară de tip marxist. Pentru că, în primul rând, respectiva metodă – literatura văzută ca produs al unor factori socio-economici – contravine crezului lor literar; iar în al doilea rând, pentru că istoria literară marxistă consideră proza, poezia şi dramaturgia instrumente de propagandă. Şaizeciştii recuperează spiritul istoric în anii '80, atunci când Mircea Martin scrie *G. Călinescu şi complexele literaturii române* (1981) şi analizează istoria literaturii române, apoi Nicolae Manolescu recuperează istoricitatea romanului în *Arca lui Noe* (1980-1983) şi începe să redacteze *Istoria critică a literaturii române*.

[24] *Ibidem*, p. 16.
[25] *Ibidem*, p. 16.

Bibliografie:

ALEXANDRESCU, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, trad. Mirela Adăscăliţei, Şerban Anghelescu, Mara Chiriţescu, Ramona Jugureanu, Bucureşti, Editura Univers, 1999.

ARENDT, Hannah, *Originile totalitarismului*, trad. Ion Dur şi Mircea Ivănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.

BABEŢI, Adriana, Ungureanu, Cornel (coordonatori), *Europa centrală: memorie, paradis, apocalipsă*, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

BARTHÉLEMY-MADAULE, Madeleine, *L'idéologie du hasard et de la nécessité*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

CÂRNECI, Magda, *Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989*, Paris, Editions L'Harmattan, 2007.

CĂLINESCU, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii: modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, traducere din limba engleză de Tatiana Pătrulescu şi Florin Ţurcanu, traducerea textelor din addenda de Mona Antohi, postfaţă de Mircea Martin, Iaşi, Editura Polirom, 2005.

Idem, *Eseuri critice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.

CERNAT, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I-II, Iaşi, Editura Polirom, 2005.

CHIŞU, Lucian, Laurenţiu Hanganu (coord.), *Literatura în epoca totalitarismului. Perioada 1945-1965 în cultura română*, Academia Română, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, Editura Printech, 2008.

CHOMSKY, Noam, *Idéologie et pouvoir*, Bruxelles, EPO, 1991.

COMPAGNON, Antoine, *Demonul teoriei. Literatură şi bun simţ*, trad. Gabriel Marian şi Andrei-Paul Corescu, Cluj, Editura Echinox, 2007.

Idem, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

COMPAGNON, Béatrice, Thévenin, Anne, *O cronologie a secolului XX. Principalele tendinţe şi datele cele mai importante*, trad. Radu Valter şi Rodica Valter, Bucureşti, Editura All Educaţional, 2000.

CORDOŞ, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune: Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului al XX-lea*, Cluj, Editura Apostrof, 2002.

CORNEA, Paul, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenţii, modele*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980.

Idem, *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962.

CRĂCIUN, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002; ediţia a II-a, 2009.

Idem, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1999.

CRISTEA, Valeriu, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.

Idem, *Alianţe literare. 5 studii critice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977.

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română şi expresionismul*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

DELETANT, Denis, *Ceauşescu şi securitatea. Constrângere şi disidenţă în România anilor 1965-1989*, trad. Georgeta Ciocâltea, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998.

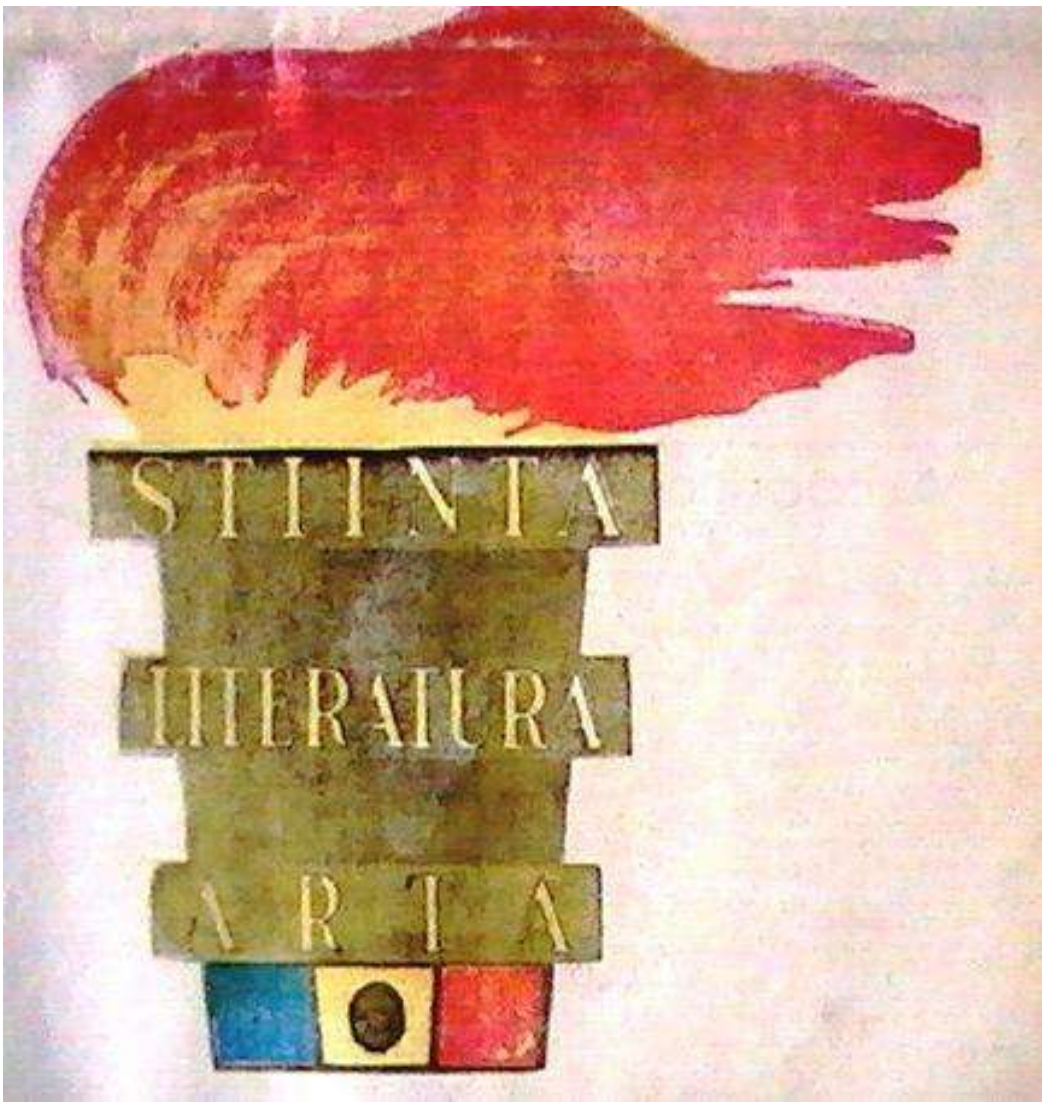
DELAPERRIERE, Maria (coord.), (*Post)modernisme en Europe Centrale. La crise des idéologies*, Paris, L'Harmattan, 1999.
DERRIDA, Jacques, *Deconstrucţia politică*, trad. de Emilian Cioc, Ciprian Mihali, Bogdan Ghiu, ediţie îngrijită de Ciprian Mihali şi Emilian Cioc, cu o postfaţă de Jean-Luc Nancy, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2005.
FOTACHE, Oana, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2009.
GRIGURCU, Gheorghe, *Critici români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981.
JAMESON, Fredric, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, London, Routledge, 1988.
KARNOOUH, Claude, *Adio diferenţei: eseu asupra modernităţii târzii*, trad. Virgil Ciomoş, Horia Lazăr, Ciprian Mihali, ediţia a II-a, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2001.
KUHLMANN, Marie, Kuntzmann, Nelly, Béllour, Helene, *Cenzura şi bibliotecile în secolul XX*, trad. George Bogdan Ţâra, Timişoara, Editura Amarcord, 1999.
LEFTER, Ion Bogdan, *Adrian Marino: un proiect pentru cultura română. Analize şi evocări*, Craiova, Editura Aius, 2006.
Idem, *Primii postmoderni*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003.
Idem, *Anii '60-'90. Critica literară*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002.
Idem, *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.
FICEAC, Bogdan, *Cenzura comunistă şi formarea „omului nou",* Bucureşti, Editura Nemira, 1999.
MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
PETCU, Marian (coord.), *Cenzura în spaţiul cultural românesc*, Bucureşti, Editura Comunicare.ro, 2005.

***Articole*:**
GOLDIŞ, Alex, *Rolul progresist al cronicii literare în anii '60 (I)*, în *Cultura*, serie nouă, anul IV, nr. 41 (245), 15 octombrie 2009, p. 14-16
Idem, *Rolul progresist al cronicii literare în anii '60 (II)*, în *Cultura*, serie nouă, anul IV, nr. 42 (246), 22 octombrie 2009, p. 14-16.
MARTIN, Mircea, „Cultura română între comunism şi naţionalism", în *Revista 22*, anul XIII, nr. 654, 17-23 septembrie 2002, p. 6-8.
Idem, „Cultura română între comunism şi naţionalism (II)", în *Revista 22*, anul XIII, nr. 660, 29 octombrie – 4 noiembrie 2002, p. 10-12.
Idem, „Cultura română între comunism şi naţionalism (III)", în *Revista 22*, anul XIII, nr. 661, 5-11 noiembrie 2002, p. 10-11.
Idem, „Cultura română între comunism şi naţionalism (IV)", în *Revista 22*, anul XIII, nr. 665, 3-9 decembrie 2002, p. 10-11, 13.

PROLETCULTISMUL ÎNTRE „A FI” SAU „A NU FI”

Drd. Andreea DRĂGHICESCU
Universitatea din București

„Fără să abdice dela crezul artistic, scriitorul român înțelege să părăsească izolarea de până azi și să devină un luptător social, un luminător, un călăuzitor al neamului, câștigând, astfel, locul ce i se cuvine în noua organizare a lumii.
Această misiune el n’o poate exercita decât în cadrul ideilor de libertate ale marilor democrații occidentale și’n lumina revoluției rusești, care a dat muncitorului intelectual toate posibilitățile de a trăi cu demnitate și de a se manifesta ca fruntaș al poporului.”[1]

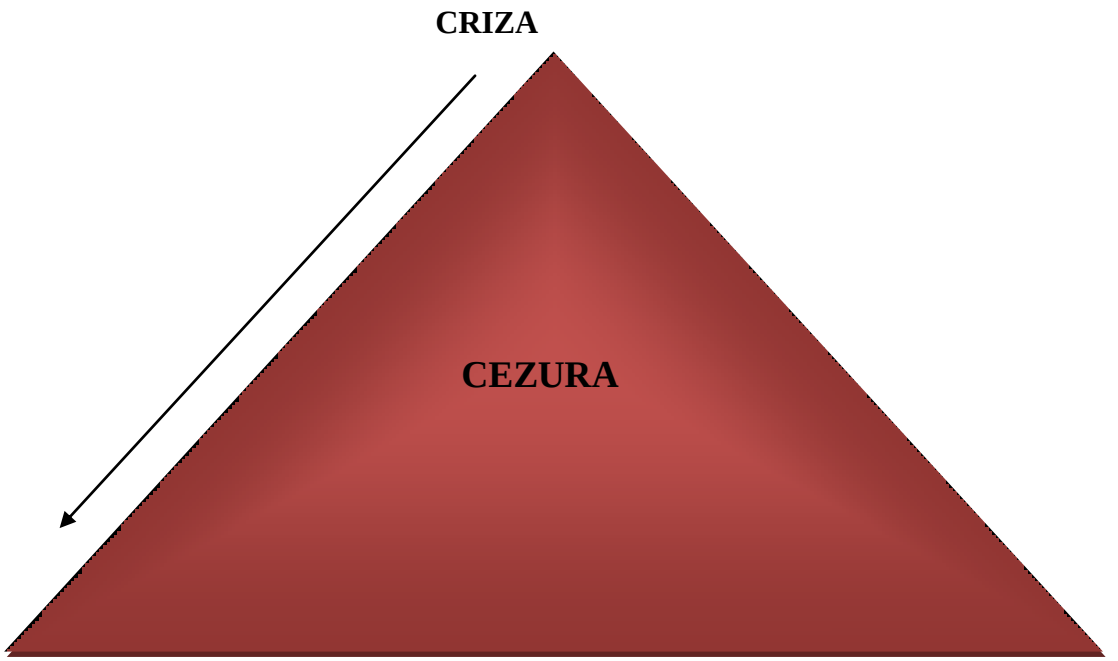


[1] Articolul *Organizarea scriitorilor*, declarația-program a noului comitet condus de Victor Eftimiu, în cadrul adunării generale a Societății Scriitorilor Români din 24 septembrie 1944, „Scânteia” – Organ al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Anul I, nr.6, marți 26 septembrie 1944, p. 2.

Imaginea este preluată din revista „Contemporanul”, săptămânal politic-social-cultural, nr. 130-131, 6 aprilie 1949, „număr special închinat Congresului Intelectualilor din R.P.R. pentru Pace și Cultură” organizat la București, în sala Ateneului, în martie 1949.

Prolog

„Criza identității este procesul de deconstruire în cursul căruia se (re)construiește o identitate nouă, mai mult sau mai puțin stabilă, dacă nu apare cumva imposibilitatea de a reconstitui o identitate solidă; în acest ultim caz, subiectul trebuie să se acomodeze, dacă reușește, cu o stare de criză mai mult sau mai puțin permanentă” [2] (s.n.).



România – R.P.R. – se află începând cu 23 august 1944 într-o criză resimțită din ce în ce mai acut ca fiind o criză. O “criză a identității”, pentru a prelua exprimarea folosită mai sus[3], care de-a lungul anilor va deveni o “permanență”/“constantă” a societății la toate nivelurile și palierele sale, bineînțeles, cu variații de intensitate de la un an la altul, în cadrul aceleeași etape sau de la o etapă la alta.

Cel puțin pentru prima etapă, cea în care Stalin și Dej au dominat scena artistică românească, mai întâi împreună, până în 1953, iar mai apoi separat, după moartea lui Stalin,

[2] Apud Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, traducere Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1995, p. 54, în Sanda CORDOȘ, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a adăugită, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 13.

[3] Pentru mai multe detalii cu privire la *criza* europeană și mondială a se consulta lucrarea Sandei Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2002 (ediția a II-a adăugită).

Gheorghe Gheorghiu Dej devenind figura centrală, principiul DEconstruirii/DEstructurării – REconstruirii/REstructurării funcționează la cea mai mare putere/intensitate modificând prin înlocuire agresivă trecutul și prezentul în vederea "construirii viitorului": *„În ce privește formele de organizare artistică, pe urmele modelului sovietic, regimul Dej procedează la o destructurare și o restructurare a vieții și a mediului artistic românesc"*[4]. Nicolae Manolescu, ca și Magda Cârneci cu privire la artă, observă la rândul său această situație a REscrierii istoriei trecute și/sau prezente, referindu-se, însă, strict la literatură de această dată: *„Nu era deloc încurajator ce se întâmpla după 1944, indiferent de temeiurile pe care unele atitudini le puteau avea într-o vreme în care se păstra vie amintirea carlismului și a legionarismului ori a scurtei dictaturi antonesciene, cu deportările și pogromurile ei. Mai ales dacă avem în vedere ceea ce* ***demascatorii puneau în loc****. Cum epurarea s-a întins și asupra trecutului, a clasicilor,* ***foarte curând s-a observat că se urmărea o reconfigurare a istoriei literare, a canonului*** *cu alte cuvinte"* [5] (s.n.). Prezentul și viitorul trebuie să fie marcate de NOU: o literatură nouă, idealuri noi, principii noi, o viață nouă a omului nou cu o identitate nouă spre care se tinde: *„Oamenii muncii din Uniunea Sovietică au descoperit o țară nouă, au clădit într'o geografie nouă o lume pe baze nuoi, în care toate domeniile muncii și realizărilor au căpătat pecetea luptei pentru demnitatea și libertatea omului"*[6]. Deși idealul *noului* este atins, fisurile din interiorul societății fac ca această identitate, în primii ani ce au urmat „anilor de tranziție" (poate cea mai scurtă perioadă de tranziție din istoria noastră care face loc unui regim bine instalat pe locul ocupat prin forță), „stabilă" și „solidă" să nu devină o constantă a întregii epoci, iar în această "luptă" (unul dintre termenii cel mai pe placul oficialităților) de acomodare să se instaleze o altă constantă, cum spuneam, aceea a crizei „mai mult sau mai puțin permanente"[7].

Cum sugeram și mai sus, comunismul este astăzi analizat, comentat, discutat, prezentat nicidecum unitar, ci etapizat în funcție de o serie de evenimente ce au avut loc pe de o parte pe plan intern (23 august 1944, 6 decembrie 1945, 30 decembrie 1947, 1965, 1971), pe de altă parte pe plan internațional (23 august 1944, 1953, 1956, 1968). De fiecare dată mutațiile au avut loc, fără îndoială, fie mai rapid, fie mai lent, dar cu efecte pe termen lung. Este adevărat că pentru fiecare domeniu etapizarea s-a făcut și în funcție de propriile evenimente,cele interne, iar adeseori fiind condiționată de anumiți factori intrinseci. În cazul literaturii, Eugen Negrici propune o etapizare viabilă (dar, se pare, cam prea elaborată pentru a fi pusă în circulație), iar cât privește artele vizuale, cea a Magdei Cârneci este de departe cea mai cunoscută și folosită printre specialiști, ambele devenind sisteme de referință, din punctul meu de vedere, o dată cu apariția lucrărilor celor doi. Rezultatul, cu siguranță, unul interesant.

În studiul dedicat prozei din seria volumelor semnate de Eugen Negrici o dată cu „întoarcerea" propriilor sale „arme" stilistice împotriva literaturii vechi pentru a-și concentra scrisul înspre „direcția nouă", autorul, în urma unei analize minuțioase, ajunge la împărțirea literaturii scrise „sub comunism" în patru mari etape: *etapa fundamentalistă, etapa concesiilor tactice, etapa reorientării politice a României* și *etapa naționalismului comunist și a*

[4] Magda CÂRNECI, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 19.
[5] Nicolae MANOLESCU, capitolul „Contemporanii. 1947-2000. Un lustru de tranziție. Realismul-socialist", în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 888.
[6] Articolul „Filmul sovietic, filmul realismului socialist", în *Scînteia*, nr. 15, joi 5 octombrie 1944, p. 2.
[7] Apud Jacques Le Rider, *op. cit.*

izolaționismului ceaușist[8]. De cealaltă parte, cum spuneam, etapizarea Magdei Cârneci care ajunge la trei perioade distincte: *perioada de instaurare prin forță a noului regim*, *perioada de „normalizare”* și *perioada „post-totalitară”*. În fiecare dintre domenii, prima etapă este reprezentată astfel: literatura este dominată de o *poezie agitatorică*, *cu priză la realitate*, o proză și poezie *aservite* și cu vădit *caracter propagandistic*, iar artele vizuale de o *artă totalitară* (evidentă astăzi fiecăruia dintre noi – și mult mai la îndemână – în arhitectura produsă în epocă – Casa Scânteii și Opera fiind două dintre cele mai cunoscute produse arhitecurale din prima parte a regimul comunist).

Proletcultismul între „a fi” sau „a nu fi”

Diferența de opinii dintre cei mulți care afirmă existența *proletcultismului* în arta primelor două decenii de comunism și cei puțini care, dimpotrivă, o contestă a fost destul de puțin adusă în discuție de-a lungul anilor. Motivul nu este lipsa de spațiu acordat acestei problematici în literatura de specialitate sau ignoranța generațiilor mai noi cu privire la epoca pe care o avem în vedere în acest eseu. Cred că este vorba pur și simplu de o inconsistență a termenilor și lipsă de interes față de teoretizări, de o privire de ansamblu asupra celor două literaturi (sovietică și română, în această ordine și nu invers), iar aici poate principala cauză este numărul tot mai scăzut al vorbitorilor de limbă rusă. Cert este faptul că în mediu academic termenul are o răspândire extrem de largă, este folosit printre specialiști fără nicio problemă atunci când vine vorba de literatura română din prima epocă de comunism (epoca internaționalistă Dej) evitându-se, probabil, astfel explicațiile suplimentare și delimitările necesare.

„… am prins problema sub forma istoriei consumate”[9]

Astfel cum Daniel Vighi rugat de redactorii revistei *Vatra* să scrie câteva rânduri despre (am senzația, totuși!) „proletcultism” își recunoștea neputința cuprinderii acestuia în afara propriei sale existențe și cu atât mai mult „darea de seamă” a verdictelor de orice tip[10], îmi asum și eu o poziție similară, însă nu numai cu privire la perioada sus numită, ci cu întreg orizontul încenușat pe care îl zăresc (neputința necuprinderii sale nu este pe atât de liniștitoare pe cât cred reprezentanții altor generații de cercetători/critici) când îmi ridic (de fiecare dată!!!) ochii dintre paginile „organului de partid” pentru a privi... (surpriză!) îndărăt. Înapoia mea. Și a unui abia întrezărit răsărit. Dar până acolo drumul este lung și cel puțin la fel de greu ca cel al lui Sisif. Nu putem însă ignora faptul că istoria se vede mult mai detașat de la distanță, iar atunci când vine vorba de delimitări istorice și precizări teoretice acestea pot fi mai ușor recuperabile prin distanțare.

---

[8] Eugen NEGRICI, „Scurt istoric al raporturilor literaturii cu propaganda”, în *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2006, p. 17-76.

[9] Daniel VIGHI, „Proletcultismul dincolo de el însuși, dincolo de ce a vrut și a aspirat”, în *Înapoi la proletcultism*, dosar, revista „Vatra”, nr. 9-10 (402-403)/2004, p. 60).

[10] *„Așa și cu realismul-socialist cu arhetipalități proletculte din anii 50, nici despre el n-aș putea spune mare lucru, încruntat și revendicativ, pentru că nici nu l-am apucat, nu aveam o vîrstă posibilă să percep ce și cum, nu am fost pe fața pământului, iar cînd am început să percep cultural existența acestuia, se și consumase deja liberalismul din anii 60, și treceam direct la aversele reci de toamnă de după tezele din iulie '71. Așa că am prins problema sub forma istoriei consumate...”* (Daniel VIGHI, „Proletcultismul dincolo de el însuși, dincolo de ce a vrut și a aspirat”, în *Înapoi la proletcultism*, dosar, revista „Vatra”, nr. 9-10 (402-403)/2004, p. 60).

Un loc comun printre specialişti este faptul că Sanda Cordoş este prima care publică un studiu dedicat conceptului în discuţie, la sfârşitul anilor 90, în volumul *Literatura între revoluţie şi reacţiune*. Studiul îşi afirmă poziţia încă din titlu: *Proletcultismul n-a existat.* Dacă însă din acest punct de vedere ulterior i se vor alătura şi alţi colegi de breaslă, ceea ce va rămâne în definitiv inedit până astăzi (şi neuzitat) este substitutul propus de Sanda Cordoş: *jdanovism*. Ceea ce nu este deloc de ocolit, dar pentru a accepta o variantă ca aceasta trebuie să fi parcurs articolele program de la care fiecare dintre termeni porneşte.

Argumentele propuse de Sanda Cordoş (avizate şi rezultate dintr-o documentare a surselor primare, aşa cum este şi firesc) pot fi completate. Autoarea respinge categoric existenţa *proletcultismului* în producţia literaro-artistică a anilor 1948-1964 (în această zonă identifică ea însăşi discuţiile de astăzi despre *proletcultism*): *„în literatura română* ***proletcultismul n-a existat*** *şi cred că această greşeală se cuvine îndreptată pentru a putea restitui perioadei respective (1948-1964), precum şi avatarurilor sale care, resuscitate oficial după tezele din iulie 1971, pot fi identificate în 1989, numele adevărat şi, o dată cu el, natura lor adevărată:* ***jdanovism****”.*[11]

Primul dintre argumentele pe care Sanda Cordoş le aduce demonstraţiei sale cu privire la imposibilitatea promovării unui model *proletcultist* în absenţa unuia de acest tip în Uniunea Sovietică la momentul în care literatura română devine direct subordonată literaturii sovietice ar trebui poate completat cu câteva aspecte istorico-teoretice. Este adevărat că în Uniunea Sovietică acest *curent* fusese treptat interzis de către Lenin, însă nu acesta este motivul esenţial pentru care literatura română este privată de *proletcultism*. Practic, ce se întâmplă în literatura română imediat după 23 august 1944 (cum arată documentele, articolele ilustrative şi cele program) este destul de confuz dacă analizăm situaţia cu atenţie. În 1944 literatura română trebuie să pornească de la baze noi, dar care în acelaşi timp să recupereze cei aproximativ 30 de ani pe care patria-mamă îi are în avans. Esenţa, însă, rămâne aceeaşi. Atragerea şi implicarea cât mai activă (şi în acelaşi timp cât mai pasivă) a proletariatului. Cum însă lucrurile se precipită, iar totul trebuie să se întâmple în cel mai rapid mod cu putinţă, se preia literatura cu cel mai mare succes, care este cel mai uşor de parcurs, simplă, dar cu o forţă de atracţie şi convingere care atinge inimaginabilul, iar Partidul trebuie să se implice în mod nemijlocit pentru ca planul să nu fie cu nimic alterat şi îndeplinit cu rezultatele propuse. Cu toate că *proletcultismul* s-a dorit, la origini, o literatură independentă de putere şi care să fie ea însăşi putere în sfera culturii sovietice de la începutul secolului XX, nu a reuşit să se desprindă de direcţia impusă de Lenin (care îl condamnă încă din 1920, la primul Congres general al Proletkultului, la trei ani de la apariţia sa oficială prin înfiinţarea Organizaţiei conduse de A. A. Bogdanov, organizaţie ce se autodefineşte ca fiind o „organizaţie de clasă, de cultură şi creaţie a proletariatului”), ci s-a văzut nevoită să se afilieze puterii politice deşi a negat-o până la sfârşit într-un mod sau altul.

Un posibil contraargument, nejustificat până la finalul expunerii cu caracter demonstrativ propuse de Florin Mihăilescu şi fără o ancorare corectă în realitate, susţine parţial cele completate aici: *„«proletcultism» este un termen împrumutat vocabularului sovietic şi defineşte tendinţa de a da naştere unei culturi cu totul noi, reprezentând în exclusivitate interesele şi aspiraţiile proletariatului. Deşi dezarmată chiar de Lenin însuşi,*

[11] Sanda CORDOŞ, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, ediţia a doua adăugită, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 273.

această tendință s-a manifestat furibund în primii ani ai regimului bolşevic pentru a fi mai apoi blamată, sub acuzația de «stângism» și, prin urmare, de exagerare și deviere de la «linia partidului».

Cu toate acestea, ea a reapărut la începuturile majorității noilor direcții culturale de după primul război mondial din țările așa-numitului lagăr socialist, fapt explicabil printre altele prin excesul de zel al noviciatului sau al convertirii unei bune părți a intelectualilor acelei vremi la noua ordine politică.[12]*"* (s.n.)

Dacă la prima vedere teoria propusă de Florin Mihăilescu pare în consens cu evenimentele din epocă, totuși termenul *proletcultism* este supralicitat și utilizat la întâmplare pe parcursul întregului studiu (deloc neglijabil cantitativ). De altfel, nu o singură dată, cum vom arăta, criticul se contrazice și contrazice în definitiv esența *regimului totalitar*: *„Aici e locul de a preciza că, cel puțin pentru etapa de acut proletcultism, izvorul de inspirație al comuniștilor români, ca și al celor din toate țările satelite ale Moscovei, a fost de bună seamă întotdeauna și aproape exclusiv experiența teoretică și practică a «marelui frate» de la Răsărit. (...) Fenomenul a avut asemenea amploare și profunzime, încât se poate spune că ani de zile ideologia acestor țări n-a fost altceva decât o simplă copie, deloc palidă, ci uneori de-a dreptul excesivă, a celei sovietice, în varianta sa cea mai dogmatică și am zice chiar troglodită, recte stalinistă. Doar aplicațiile au dat eventual o notă de culoare și de originalitate și au nuanțat câteodată tezele fundamentale, fără a le modifica și altera cât de puțin substanța"*[13]. Să înțelegem de aici că *proletcultismul* devine *nota de originalitate* a literaturii *realist socialiste*? Căci altfel nu știu cum ar putea fi explicate confuziile și neconcordanțele ieșite la iveală în urma unei lecturi, chiar și artificiale, astfel încât să fie resemnificate, iar textul (și criticul) în consecință salvat.

Ceea ce apropie și preia *realismul-socialist* (termenul consacrat în epocă, și nicidecum cel de *proletcultism* cum sugerează unele cărți de specialitate) de/de la *proletcultism*[14] în arta românească din primele două decenii de comunism (epoca Dej) este pe de o parte constanța *luptei de clasă*, iar pe de altă parte marcanta prezență a proletariatului nu numai ca subiect al creației, dar și ca subiect creator. De altfel, această nouă categorie de scriitor este avută în vedere încă de la prima *adunare generală* a Societății Scriitorilor Români care a avut loc după 23 august 1944 și care se reunește pe data de 24 septembrie, în urma semnării unei petiții de către 30 dintre membrii săi, în vederea alegerii unui nou comitet de conducere, întâlnire consemnată de *organul de partid* în unul dintre primele sale numere. Comitetul, reprezentat de noul său președinte „d. Victor Eftimiu" (al cărui contracandidat a fost I. Al. Valjean, dar a cărui listă „a fost retrasă" chiar înainte de a se trece la vot) propune o listă cu 11 priorități ale Societății Scriitorilor Români. La cel de-al doilea punct (imediat dup problema „epurării") se precizează: *„Sindicalizarea Societății pentru realizarea unei vieți libere și demne a tuturor scriitorilor. Exemplul Rusiei Sovietice, unde muncitorul intelectual este prețuit ca unul din*

---

[12] Florin MIHĂILESCU, *De la proletcultism la postmodernism. O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice*, capitolul „Fundamentele proletcultismului", Editura Pontica, Constanța, 2002, p. 19.

[13] Ibidem., p. 35.

[14] Cu toate acestea propun un amendament la afirmația Sandei Cordoș: *„**proletcultismului i se intentează un aspru proces în România la începutul anilor '50.** Devenit un substantiv comun, nemaidesemnând o organizație, ci o tendință dăunătoare, proletcultismul nu este deloc un model de urmat, ci un pericol de înlăturat."* (ibidem., p. 274)

factorii cei mai de seamă ai colectivității, va fi ideia directoare pentru noua organizare a scrisului în România"[15]. Iar acesta este numai începutul...[16]

Niciun moment, însă, ideologicul și politicul nu vor fi excluse din literatura și arta produse în această perioadă (spre deosebire de încercarea de păstrare a autonomiei și independenței *Proletkultului*). *Realismul-socialist* se definește *„ca «expresie principală» a «principiilor de creație» comune, în numele cărora toți scriitorii sunt reuniți într-o organizație unică, realismul socialist are drept rol de a asigura integrarea literaturii (și, conform acestui model, a celorlalte arte) structurii unei societăți «ideocratice» aflate sub controlul ideologiei «Partidului Proletariatului», și care se vrea expresie a «adevărului științific» al istoriei".*[17]

Dar ar mai fi ceva ce trebuie subliniat. Spre deosebire de directivele leniniste, de a păstra ca bunuri/valori culturale, ale fiecărei „culturi naționale" în parte, atât produsele „culturii exploatate", cât și pe cele ale „culturii exploatatoare" (reciclabile, în fond), *„ideea esențială a orientării proletcultiste s-a dovedit în toate împrejurările ideea de ruptură, de discontinuitate, în intenția utopică, apropiată de aceea a oricărei avangarde, de a elabora o cultură integral nouă, fără a recunoaşte în definitiv nici un precursorat."*[18] Iar în acest sens literatura română de după război și dezideratele ei se alătură celor enunțate de proletcultism. Literatura română de până la război este anulată, iar ceea ce urmează este un program cu minuțiozitate stabilit de centru, de „clădire a unei literaturi nuoi". Din acest moment se intră într-o criză. Care din păcate nu va mai părărsi definitiv cultura română.

„Presupușii oamenii ai anului 2000
sînt în realitate cititorii din orice epocă;
ei au dreptul să afle chipul adevărat al vremii
despre care li se relatează"[19]

„Noi în anul 2000 când nu vom mai fi copii...
Vom fi meșteri iscusiți, să vă facem fericiți
Pe voi părinții cei veți fi
La a doua tinerețe... în 2000"[20]

[15] Articolul *Organizarea scriitorilor*, „Scânteia" – Organ al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Anul I, nr.6, marți 26 septembrie 1944, p. 2.

[16] La aceeași adunare, în declarația-program propusă de noul comitet de conducere, apare și primul paradox, care va fi urmat de un lung șir de paradoxuri și contradicții între ceea ce se spune și ceea ce se gândește (parcă mai mult ca niciodată se aplică principiul propus de Grice, *what is said is not what is meant*), totul având de fapt la bază efectiv înșelarea și amăgirea opiniei publice și atragerea oamenilor simpli: *„Prima ședință a noului comitet ales, a avut loc în aceiași zi și a hotărât să suprime* ***formula <u>umilitoare</u> a petiționării*** *pentru a fi primit printre membrii Societății.* ***Comitetul va solicita el de acum înainte, tuturor scriitorilor calificați, intrarea în Societate****."* (s.n.) (idem., articolul *Organizarea scriitorilor*).

[17] Michel AUCOUTURIER, *Realismul socialist*, traducere din limba franceză de Lucia FLONTA, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, „Introducere", p. 6.

[18] Florin MIHĂILESCU, *op.cit.*, p. 19.

[19] Geo BOGZA, *A fi scriitor*, extras din *Geo Bogza interpretat de...*, p. 27.

[20] Versuri preluate din cântecul *Noi în anul 2000.*

Pentru o „nouă artă" a mimesisului

O foarte bună observație cu privire la esența realismului-socialist, la care Alice Popescu ajunge în urma lecturilor sale socio-psihanalitice, se referă la tipul de *mimesis* (căci s-a vorbit adeseori de *calitatea* artei realist-socialiste de a reda întocmai, cât mai fidel cu putință realitatea înconjurătoare), *noul tip de mimesis* de care arta ideologică/aservită este impregnată, în care *operele realiste* nu mai corespund unei realități cu adevărat reale, ci uneia contrafăcute: *„pentru comuniști arta este un mimesis al vieții, ea chiar trebuie să fie «realistă», spre deosebire de cea burgheză"*[21]. Se ajunge astfel la un un *realism de clasă*.

În epocă s-au scris nenumărate rânduri, sub toate formele, dintre cele mai diferite, despre cum ar trebui să arate literatura născută după 23 august 1944. Încă de la început scriitorii, aceia reciclați din perioada interbelică (și nu numai în literatură avem de-a face cu acest proces, ci și în celelalte arte – în pictură, Ciucurencu, Dărăscu, în arhitectură Octav Doicescu și Duiliu Marcu, pentru a nu-i mai aminti pe avangardiști), sunt invitați printre reprezentanții proletariatului, deoarece numai *din interior* viața se vede așa cum este cu adevărat, *viața în sine*: *„Fiecare etapă istorică impune oamenilor anumite sarcini. Etapa istorică pe care o străbatem, de luptă a poporului român pentru cucerirea libertăților sale sociale, impune și scriitorilor anumite sarcini. Nu cu fraze mari și deviații de stânga își vor dovedi existența, ci unificarea tuturor forțelor democratice deci în breaslă, în vederea legăturii indestructibile pe care trebuie s'o aibă cu țăranii, cu muncitorii, cu cărturarii țării. Nu din afară trebue să scrii, ca niște turiști despre propriul lor popor, ci din lăuntrul frământărilor, ca purtători de cuvânt și luminători aii maselor"*[22]. Iar acesta este unul din nesfârșitele exemple care ar putea fi date. Iar primul pas înspre *nuoa direcțiune* se face la sfârșitul lunii septembrie, atunci când „Scânteia" publică *Adeziunea Societății Scriitorilor Români la Proectul de Platformă*: *„Sriitorii români, înțelegând necesitatea de a părăsi izolarea în care se complăceau, înțelegând că ei trebuie să stea în mijlocul poporului, cărui exponenți sunt și ale căror aspirații trebuie să formeze centrul preocupărilor lor, au crezut că nu pot rămâne indiferenți față de un act care reprezintă o răscruce pentru viața noastră politică"*[23].

Dar întrebarea este ce ne rămâne nouă, cititorilor anilor 2000, ale căror amintiri devin din ce în ce mai greu de decupat din trecutul nostru, amintiri care greu mai pot fi reactualizate în vederea analizării lor. Crochiuri. Fragmente. Fotografii rupte sau șterse pe margini, fără contur. Luăm de acolo puțin, de dincolo încă puțin și încropim eseuri. Cât privește noțiunile și conceptele, teoretizările și sistematizările acestea sunt relative. Suprapunerile mai mult decât evidente. Deci ce ne rămâne? Confuzia și deruta. Sper că nu *uitarea și oboseala*, ci *amintirea și încăpățînarea* pentru a-l parafraza pe Camus.

[21] Alice POPESCU, *O socio-psihanaliză a realismului socialist*, Editura Trei, București, 2009, p. 114.
[22] „Scânteia", nr. 9, Vineri 29 septembrie 1944, articolul *Despre sarcina actuală a scriitorilor. Câteva reflecții după adunarea de la S.S.R.*
[23] „Scânteia", nr. 10, Sâmbătă 30 septembrie 1944, articolul *Adeziunea Societății Scriitorilor Români la Proectul de Platformă*, p. 1.

Bibliografie

a. Dicționare și Istorii literare:

COURTOIS, Stéphane (coord.), *Dicționarul comunismului*, traducere de Mihai Ungurean, Aliza Ardeleanu, Gabriela Ciubuc, Editura Polirom, Iași, 2008.

NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2006.

NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia I*, ediția a II-a, Editura Fundației Pro, București, 2006.

SELEJAN, Ana, *Literatura în totalitarism. 1949-1951*, vol. I – *Întemeietori și capodopere*, ediția a doua adăugită cu trei texte teoretice ale autoarei: „Proletcultismul", „Realismul socialist" și „Asemănări și deosebiri între proletcultism și realismul socialist", pp. 497-513, Editura Cartea Românească, 2007.

b. Lucrări teoretice și critice:

AUCOUTURIER, Michel, *Realismul socialist*, traducere din limba franceză de Lucia Flonta, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

CÂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000.

CORDOȘ, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, capitolul inclus în Addenda – „Proletcultismul", ediția a II-a adăugită, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, pp. 273-279.

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Despre originalitate*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Pentru realismul socialist*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

FADEEV, A., *De pe pozițiile realismului socialist: articole, cuvântări, scrisori*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1962.

MIHĂILESCU, Florin, *De la proletcultism la postmodernism. O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice*, capitolul „Fundamentele proletcultismului", pp. 19-112.

NEGRICI, Eugen, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă*, o antologie a poeziei proletcultist cu prefață și curs de Eugen Negrici, Editura Fundației Pro, București, 1995.

NIȚESCU, M., *Sub zodia proletcultismului – O carte cu domiciliul forțat (1979-1995). Dialectica puterii – Eseu politologic*, ediție îngrijită de M. Ciurdariu, Editura Humanitas, București, 1995.

NOVICOV, Mihai, *Realism: realism critic: realism socialist*, Editura pentru Literatură, București, 1961.

POPESCU, Alice, *O socio-psihanaliză a realismului socialist*, Editura Trei, București, 2009.

c. Reviste:

VATRA, nr. 9-10 (402-403)/2004, dosar *Înapoi la proletcultism.*

d. Articole:

„Scânteia" – Organ al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Anul I, nr.6, marți 26 septembrie 1944, articolul *Organizarea scriitorilor*, p. 2.

„Scânteia" – Organ al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Anul I, nr. 9, vineri 29 septembrie 1944, articolul *Despre sarcina actuală a scriitorilor. Câteva reflecții după adunarea de la S.S.R.*

„Scânteia" – Organ al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Anul I, nr. 10, Sâmbătă 30 septembrie 1944, articolul *Adeziunea Societății Scriitorilor Români la Proectul de Platformă*, p. 1.

e. Surse online:

Raportul final al Comisiei prezidențiale pentru analiza dictaturii comuniste din România, varianta online pusă la dispoziție pe site-ul Președinției României: http://cpcadcr.presidency.ro/upload/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf

Anexă

Nevoile de cultură ale poporului[24]

Despre temele de inspirație ale scriitorilor

Avem în fața ochilor trei reviste apărute în cursul lunii Septembrie: Revista Fundațiilor Regale, Democrația *și* Academia. *Găsim în aceste reviste schițe și nuvele. Proza din* „Revista Fundațiilor Regale" *este semnată de fasciști cu reputația bine stabilită: nu ne mai oprim asupra ei.* „Democrația" *revistă proaspăt apărută publică o nuvelă de marele scriitor sovietic Ilia Ehrenburg și o notă în care se spune.*

„Literatura păşeşte spre destine imperiale. Pearl Buck domneşte peste 130 milioane de americani, Huxley peste restul de cititori în limba engleză, ceea ce însumează un sfert din omenire; de o pătrime de miliard de ruși are grijă Ilia Ehrenburg.

Proporție dreaptă între număr de populație și talent, între nemărginiri geografice și putere de creație.

Deprimant pentru literatul de țară mică. Rapsod al patimilor mărunte, înghesuit în cadre strâmte, asistă, cu amărăciune, cum, peste capul lui, se încrucișează mărețele reflectoare cu care continentele își semnalează geniul."

Iar „Academia" *publică o foarte lungă nuvelă,* „Ispășire" *din viața jucătorilor de cărți, în care se pot ceti fraze întortochiate, neînțelese ca:*

„Ea se trezi din toropeală, zâmbi absentă și își bău paharul cu fasoane neobișnuite numai din vîrful buzelor, contemplându-și apoi unghiile strălucitoare, cercetându-și cu cyclamen buzele. Ce o interesa pe ea că el pierduse în trei minute iar cinci mii?

Bob împărți cărțile și Sergiu neavând nici cu ce deschide și nici cu ce merge, renunță dezolat și se capacita să urmărească atent jocul. Se uita la Sandu cum i se mișcau mâinile și acesta roși..."

Ce observăm?

[24] „Scânteia", nr. 23, vineri 13 octombrie 1944, p. 2.

*Că o revistă a tinerilor care se intitulează „organ săptămânal de atitudine spirituală, socială și politică" „Academia" nu găsește altceva de răspândit decât o schiță slabă cu „Bob care împarte cărțile și cu Sergiu care n'are carte"; asta dovedește secătuirea sufletească a tineretului grupat în jurul „*Academiei*". Un tineret cu astfel de preocupări, care se oprește asupra unei astfel de teme de inspirație, este osândit de procesul inevitabil al istoriei.*

*Notița din „*Democrația*" merită mai multă atenție. Pentru că denotă, că mentalitatea imperialistă în literatură găsește ecou într'o revistă românească, apărută după 23 August, revistă al cărei titlu ar trebui să fie un program anti-*imperialist*.*

Un scriitor nu stăpânește niciodată. El formulează aspirațiile cetitorilor. Cu cât el exprimă mai adânc, mai just sentimentele și ideile păturilor mai largi, cu atât scrisul său e mai popular, mai reprezentativ pentru epocă. Preocuparea unui scriitor nu trebue să fie ca „peste capul lui, să se încrucișeze mărețele reflectoare cu care continentele își semnalează geniul", ci să exprime cât mai simplu și just dramele, bucuriile și nevoile poporului său.

*Scriitorii români trebue readuși la realitate. Să li se reamintească de rolul pe care trebue să-l joace în baza activității lor. Unii dintre ei au făcut războiul. Au fost martorii crimelor ce s'au comis dela Prut până la râul terek din Caucaz. Au văzut și trebuesc să scrie ce au văzut. Au trăit momentele dramatice ale retragerii când nemții își croiau cale trăgând cu mitralierele în unitățile românești. Alții au trăit înlăuntrul țării ocupația hitleristă, anii de rușine națională a dictaturei legionaro-antonesciene. Alții în sfârșit, au văzut cum se făceau rechizițiile la țară, cum erau luați de pe la casele lor feciorii și trimiși să moară pentru războiul lui Hitler, cum au trăit văduvele, orfanii, invalizii. Niciunul dintre aceste momente nu se reflectă în scrisul lor. Este drept că cenzura lui Antonescu, exercitată prin legionari, și ofițeri nemți hitleriști, ar fi interzis publicarea schițelor și nuvelelor în care s'ar fi descris în culori adevărate, războiul lui Antonescu, aliații lui Antonescu, trupele cotropitoare naziste și dosul frontului alcătuit din milionari ai „*Patronajului*", din sașii și șvabii profitori, din îmbogățiți C. N. R. –* ului*.*

Astăzi ei au libertatea să publice. Anii din urmă, cu tot ce au făptuit cotropitorii hitleriști și aliații lor trebue să se oglindească, în literatură. Încordarea poporului român și lupta lui – sub diferitele forme – împotriva cotropitorului hitlerist, e plină de teme admirabile care ar interesa în gradul cel mai înalt pe cetitor. Lupta ilegală care s'a dus pentru eliberarea țării, duelul dintre patrioți și agenții siguranței, pildele de eroism ale acelor care au rezistat mergând până la sacrifiul vieții lor sunt momente dramatice care ar putea sluji ca temei; ca și ieșirea masselor la iveală, meetingurile de pe stadioane, viața de stradă, uzină și ogor, tot ceiace gândește, simte și pentru care se încordează, în acest moment istoric poporul român. Poporul român luptă alături de firești săi aliați pentru lichidarea definitivă a hitlerismului cotropitor și pentru nimicirea fasciștilor dinlăuntru.

Scriitorii – dacă vor să facă parte din avantgarda progresistă a poporului, așa cum li este sarcina – trebue să se inspire din actualul moment istoric și să-l exprime în opera lor.

O PERSPECTIVÃ ASUPRA CONDIŢIEI CRITICE

Drd. Adriana RUSU
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava

Pornind de la studiul minuţios şi analitic al condiţiei critice actuale, se identificã o tendinţã spre repoziţionarea cãtre observaţional şi reflexiv a discursului teoretic cu privire la artã, dincolo de obişnuitele abordãri strict estetice. Se accentueazã metamorfoza esteticii actuale - devenite relativistã şi subiectivã prin concentrarea discursului asupra multiplelor criterii de evaluare - şi se surprinde evoluţia criticii de la „judecata de gust" (cãutarea frumosului / estetica), specificã secolului al XVIII-lea la „judecata interpretativã" (cãutarea sensului / hermeneutica) din secolul al XIX-lea, relevând actualitatea condiţiei postestetice a discursului teoretic. Denunţând pretenţiile hegemonice ale esteticii în evaluarea formelor de artã, se poate vorbi despre geneza unei contrateorii estetice şi a unei teorii postestetice depliate în melanjuri dintre critica culturalã, critica de artã şi arta criticã.

Cuvinte-cheie: *condiţia critică, estetică,artă, discurs*

Motto:
„Zborul artei trebuie să-şi aibă corespondentul în sfera
vieţii obişnuite, precum se aşterne umbra condorului peste pământ." (Witold Gombrowicz)

Arhitectura lucrării dezvăluie o structurã adaptatã la explicitarea celor trei elemente vizate: critica culturalã, critica de artã şi arta criticã. În capitolul intitulat *Critica culturalã*, autorul oferã o evaluare a situaţiei actuale a culturii, relevând codificarea unor opţiuni micro- sau macropolitice (de direcţionare) în orice discurs sau investigaţie culturalã, nuanţând simbioza dintre cultural şi social şi, de aici, accentuând fragilitatea delimitarii dintre creaţie şi stilul de viaţã. Cel mai complex context în abordarea criticã a culturii este dat de studiile cotidianităţii *(„everyday life studies*"), considerându-se cã poziţiile critice asumate din acest unghi influenţează expresiile artistice care, la rândul lor, sunt influenţate de pluralitatea de teorii critice[1] actuale: psihanalitice, (neo)marxiste, postestetice (vãzute ca un demers critic cu structuri plurivalente; situaţionale, comunicaţionale, relaţionale, postproductive, postmedia) poststructuraliste (în care semnificaţiile propuse de un autor devin secundare în raport cu percepţiile lectorului, în circumstanţe în care sinele – *„unitate singularã şi coerentã"* constituitã din tensiuni generate şi amprentate de gen, rasã, profesie, clasã etc. – este relevant în interpretarea semnificaţiilor), postcolonialiste (care ar presupune ilustrarea unor aspecte ce vizează multiculturalitatea şi se poate referi la expresii culturale precum celebrarea şi explorarea diversităţii, a hibridităţii şi a diferenţei, motivând angajarea politicã). În opoziţie cu teoria esteticã, bazatã pe „judecata de gust", teoria postesteticã depãşeste raportarea exclusivã

[1] Tipurile de critici dominante rãmân, însã, cea tehnicã/ instruitã/ avertizatã, bazatã pe dimensiunea cognitivã şi cea subiectivã/ impresionistã, fundamentatã pe experienţa esteticã.

la obiectul de arta şi recurge la ,,judecata socială”[2], ,,judecata politică”, ,,judecata economică”, ,,culturală” sau ,,antropologică”. Întorcându-se de la teoriile criticii la artă, autorul observa că arta poate duce la o reinventare a cotidianului (*„cultural do-it-yourself“*) şi înregistrează tezele propuse de Michel de Certeau şi de Nicolas Bourriaud[3], privind valenţa *„semionautică“*[4] a operelor de artă. Este semnalată, de asemenea, comutarea accentului de la mesajul autorului (din critica tradiţională) la cel al textului (din structuralismul anilor ’50) şi, în final, la cel al cititorului (din poststructuralismul de după 1968).

Deşi aspectele semnalate (descifrarea, decodarea, interpretatarea) se regăsesc şi în proteicele forme ale lecturii, experienţele şi educaţia vizuală nu se pot suprapune integral peste modelele textualităţii[5], de aceea sunt necesari termeni ai unor combinaţii specifice de semnificaţii şi de subiecte, numite *„regimuri scopice*“ (cum ar fi „*teoria panopticonului“* a lui Jeremy Bentham creată în 1787 şi dezvoltată de Michel Foucault în 1975). Astfel, opera de artă, un sistem de semne care ar depăşi conceptul de mimesis, trebuie să exprime valorile culturale ale momentului istoric căruia îi este integrat artistul, încât lucrările de artă mai curând ar produce decât ar reflecta semnificaţiile politice, sociale şi culturale. Raportându-se la Bryson, Holly şi Moxey[6] şi detaşându-se de explicaţiile marxiste privind distincţia dintre baza şi suprastructura societăţii (dintre circumstanţele producţiei economice şi activităţile religioase, filozofice şi artistice), criticul de artă român instrumentează teoria semiotică pentru a arăta că atât activităţile economice, cât şi cele culturale sunt învestite cu valoare socială care le-ar reprezenta mai curând ca modalităţi diferite de discurs decât ca manifestare a dezvoltărilor distincte în procesul social.[7]

Critica de artă, a doua parte, propune prospectarea viitorului şi conturarea previziunilor asupra dinamicii fenomenului artistic, arătându-se că, potrivit unui raport asupra politicilor europene în 2015, *„arta ar ajunge să fie masiv instrumentalizată, fiind înţeleasă ca un serviciu social, ca apel critic, ca formă de cunoaştere, ca modalitate de cercetare ori ca produs comercial“*[8]. Hegemonia teoriei este condiţionată de pierderea autorităţii autorului (R. Barthes), concomitent cu deconstruirea şi cu implicarea activă a receptorului. Autorul se referă la critica de artă ca la o stare metamorfotică, plecând de la o practică angajată,

---

[2] Una dintre cele mai importante variabile în analiza culturală (a artei vizuale, în special) este contextul (în receptare, dar şi în producerea şi distribuirea imaginii), consideră Cătălin Gheorghe, apud Martin Lister şi Liz Wells. Astfel, imaginea unei campanii publicitare este receptată diferit pe autostrada şi într-o galerie de artă.

[3] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trad. De Steven Rendell, University of California Press, Berkeley, 1984 şi Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trad. De Simon Pleasance şi Fonza Woods cu participarea lui Mathieu Copeland, „Les pressesdu reel“, 2002, apud Cătălin Gheorghe, Condiţia critică. Studiile vizuale în critica culturală, critica de artă si arta critică, INSTITUTUL EUROPEAN, Iaşi, 2010, p. 179;

[4] *„Bourriaud numeşte această nouă formă de cultură o «cultură a întrebuinţării» în care opera de artă e o naraţiune ce extinde şi reinterpretează naraţiuni precedente, funcţionând ca un terminal temporar al unei reţele de elemente interconectate, fiind doar un simplu moment dintr-un lanţ nesfârşit de contribuţii. Acest fapt implică o transformare a statutului operei de artă care devine un spaţiu al negocierii dintre artistşsi privitor, pierzându-şi caracterul de receptacul al viziunii artistului“* (p. 53);

[5] *„Vizualitatea nu ar putea înlocui discursul lingvistic, ci l-ar face mai comprehensibil şi mai rapid.“* Cătălin Gheorghe, op. cit., p. 77;

[6] Norman Bryson, Michael Ann Holly si Keith Moxey (editori), *Visual Culture: Images and Interpretation*, Wesleyan University Press, Hanover, 1944 apud Cătălin Gheorghe, op. cit., p. 75;

[7] Cătălin Gheorghe, *Condiţia critică. Studiile vizuale în critica culturală, critica de artă si arta critică, INSTITUTUL EUROPEAN*, Iaşi, 2010, p. 77;

[8] Maria Lind, Raimund Minichbauer (editori), *European Cultural Policies 2015. A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*, IASPIS, Londra, Stocholm, Viena, 2005, apud Cătălin Gheorghe, op. cit., p. 90;

pasionată şi informată istoric (critica obiectului, critica originalităţii, critica diferenţei, critica limbajului, critica instituţionalizată), către *„o practică masiv finanţată, însă invizibilă şi fără voce“* (p. 96) şi care nu mai parcurge stadiile cunoscute: descriere, analiză, judecare şi teoretizare: *„Sarcina criticii de artă nu este aceea de a-şi judeca obiectul din punct de vedere estetic, nici de a-i aprecia probitatea ideologică, în funcţie de o agendă politică mai mult sau mai puţin predeterminată, nici aceea de a împlini ori de a revitaliza obiectul prin interpretare, nici aceea de a-l reconstitui sub forma unui simulacru critic care i-ar clarifica logica, ci aceea de a investiga obiectul în locul lui propriu şi de a-l articula cu alte asemenea reprezentări psihosociale, căutând să le relaţioneze discursiv pentru a le pune în criză cu scopul de a le transforma.“*[9]

Partea referitoare la *Arta critică* aproximează dimensiunea politica a artei (recurgând la lexeme precum *„platformă“*, *„program“*, *„mesaj“*, *„acţiune“*, *„decizie“*, *„dialog“*, *„conflict“*, *„colaborare“*, *„cooperare“*, *„protocol“*, *„alianţă“*), alături de cea economică *(„capital“*, *„producţie“*, *„distribuire“*, *„consum“*, *„investiţie“*, *„prosperitate“*, *„noutate“*, *„publicitate“* etc.), culturală (*„cultivare“*, *„germinare“*, *„culegere“*, *„semiozã“*), socială, istorică, antropologică, psihologică, tehnologică etc. Arta criticã presupune provocarea unor răspunsuri faţă de diferite problematici şi deschiderea unui dialog subtil şi sofisticat între înţelegerea culturii ca muzeu şi recursul la cultură din perspectiva armoniei între orizontul de aşteptări şi practicile de ameliorare a relaţiilor sociale. De aici ar decurge dezvoltarea practicilor discursive ale teoriei critice a artei şi şansa revitalizării critice a educaţiei artistice văzute ca *„(inter)mediere edificatoare“*[10].

Accentuând ideea că situaţia actuală a culturii, a artei şi a criticii reclamă o amplificare a viziunii teoretice şi o depăşire a canoanelor strict estetice, criticul declară că se simte necesitatea conjugării polului evaluativ cu cel hermeneutic, astfel încât educaţia artisticã – instrument de investigaţie a schimbărilor sociale determinate de mediile politicii, economiei şi tehnologiei – să-şi completeze misiunea de a acţiona ca un mecanism cultural şi ideologic de dezvoltare a abilităţilor tehnice şi de contemplare a experienţelor artistice.

Referinţe bibliografice

Cărţi si articole

Barthes, Roland, *Moartea autorului*, 1942; http://www.poezie.ro/index.php/essay/164976;

Gheorghe, Cătălin, *Condiţia criticã. Studiile vizuale în critica culturalã, critica de artă şi arta criticã*, Institutul European, Iaşi, 2010;

Gheorghe, Cătălin, *Restaurarea artei critice*, în „22. Revista grupului pentru dialog social“, nr.1/2005.

Website-uri

http://www.poezie.ro/index.php/essay/164976;

http://librarie.carturesti.ro/conditia-critica-247200;

http://www.revista22.ro/restaurarea-artei-critice-1411.html;

http://www.young-emerging-artists.net/?p=636.

[9] Cătălin Gheorghe, op. cit., p. 188;

[10] *Ibidem*, p. 231.

HERMENEUTICA DE TIP CREATOR

Drd. Mihaela-Alina TEODOR CHIRIBĂU-ALBU
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

Lucrarea prezintă conceptul de „hermeneutică creatoare”, atât din perspectiva semnificaţiei pe care savantul Mircea Eliade a conferit-o acestei sintagme, cât şi din punctul de vedere al exegezelor ulterioare. Firul călăuzitor al demersului nostru evidenţiază faptul că hemeneutica de tip creator trasformă omul, operând schimbări chiar la nivelul conştiinţei acestuia, convertindu-se într-o tehnică spirituală care modifică însăşi calitatea existenţei.

Cuvinte-cheie: *hermeneutică creatoare, metodă, tehnică, interpretare*

Hermeneutica a fost numită şi metoda metodelor[1], avându-l ca patron simbolic pe Hermes, mesagerul şi „interpretul” zeilor, al voinţei şi „mesajelor” divine, oculte (oracole, profeţii, declaraţii criptice, ermetice etc.). Acelaşi rol de intermediar, de mediator, îl au şi poeţii, viziune ─ foarte înrudită ─ cu a lui Platon (poeţii comunică prin limbaj suflul şi conţinutul inspiraţiei divine; ei doar transmit „comunicările” unor fiinţe superioare. Trecut prin această filieră, mesajul conţine nu numai o „informaţie”, ci şi o „interpretare”. Paul Ricoeur, în cartea *Conflictul interpretărilor* (eseuri de hermeneutică), afirmă că hermeneutică vine din *Peri hermeneias* (*Despre interpretare*), a lui Aristotel. Hermeneia[2] nu se limitează la alegorie, ci se referă la orice discurs care semnifică. Originea sacră a hermeneuticii este indiscutabilă. Iniţial a fost ştiinţa regulilor de exegeză a textelor biblice, apoi şi a celor profane. Paul Ricoeur considera că hermeneutica nu mai poate fi definită doar prin interpretarea simbolurilor, ci este căutarea dinamicii interne a unui text care guvernează structurarea operei, iar pe de altă parte, putinţa operei de a se proiecta în afara ei şi de a naşte o lume care este cu adevărat „lucrul” textului. Dinamica internă şi proiecţia externă constituie travaliul textului. Hermeneutica trebuie să reconstruiască acest dublu travaliu al textului.[3] Dacă sensul originar al hermeneuticii este de exegeză (=comentare, explicare de sensuri, texte etc.), atunci rolul ei este de interpretare, de iluminare a textului, de punere în valoare a sensului. Opera este o lume de semnificaţii, iar interpretarea înseamnă dinamica devenirii şi a fiinţării-în-lume, termenul aparţinând lui Paul Ricoeur[4]. „Textul oferă interpretării propunerea unei lumi, pe care să o pot locui pentru a proiecta în ea unul dintre posibilii mei cei mai

[1] În *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj, 1974, cap. *Hermeneutica ideilor literare,* Adrian Marino, susţine că: „Redescoperirea hermeneuticii” corespunde preocupărilor actuale pentru această disciplină (simbolistică religioasă, ontologie, psihanaliză, metodologie generală), hermeneutica ideilor literare regăseşte şi înţelege să reia în acelaşi timp, de la nivelul actual şi cu alte mijloace, vechiul fir al hermeneuticii tradiţionale româneşti, rupt odată cu moartea retoricii şi apariţia noilor metode critice. Reapare acest concept în unele studii: Nicolae Balotă, „Hermeneutică şi critică“, în *Euphorion*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1969, pp. 270-271, ulterior Aurel Sasu, *Hermeneutica: textul şi contextul lecturii*, în „Echinox“, nr. 11 – 12, 1973.
[2] Paul Ricoeur, *Conflictul interpretărilor (eseuri de hermeneutică),* Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999, p. 8.
[3] Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Bucureşti, Ed. „Humanitas“, 1995, pp. 22 – 84.
[4] *Ibidem*, pp. 105 – 106.

proprii. Este ceea ce numesc lumea textului, lumea proprie acelui text unic", continua în acelaşi context hermeneutul amintit.

Exerciţiul hermeneutic aplicabil operelor literare ale lui Mircea Eliade presupune plăcerea descoperirii, a aventurii spirituale. Mecanismul aplicabil este cel al unui joc de *puzzle*, a cărui de-construcţie este absolut necesară pentru a savura plăcerea re-construcţiei. În urma acestui efort – creator în esenţă – cititorul parcurge un traseu interesant, către descoperirea fenomenelor lumii moderne, a condiţiei individului modern, către recuperarea sensurilor originare ale arhetipului, pierdut prin uitare şi prin desacralizarea gesturilor umane.

Originalitatea viziunii sale asupra lumii vine dintr-o atitudine care îl va urmări în permanenţă: percepţia realului sub unghiul fantasticului. În felul acesta, opera lui Mircea Eliade devine o lecţie de înţelegere a realului contemporan dintr-o perspectivă cu totul inedită, aceea că de fapt trăim într-o lume în care sacrul convieţuieşte cu profanul, în care aventura spirituală este singura cale de salvare de „teroarea istoriei" şi care oferă totuşi soluţii de recuperare a înţelegerii arhetipale şi a inocenţei începuturilor.

Opera lui Mircea Eliade se caracterizează în primul rând prin **unitate**. Nu de puţine ori, însuşi scriitorul atrage atenţia asupra acestei unităţi surprinzătoare între opera ştiinţifică, opera literară şi cea diaristică. Într-o carte fundamentală pentru înţelegerea lui Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, savantul român declară: *„Îi invidiez pe scriitorii care se realizează într-un singur mare poem sau într-un mare roman.* [...] *Eu, din nefericire, n-am scris nicio carte care să mă reprezinte în întregime. Unele din cărţile mele sunt, fără îndoială, mai bine scrise, mai dense, mai clare decât altele; şi altele suferă fără îndoială de repetiţii şi probabil că sunt semi-eşecuri... Dar, încă o dată, nu se va putea sesiza sensul vieţii mele şi ceea ce am făcut decât în ansamblu"*[5]. În mod evident, afirmaţia se referă la opera literară, dar funcţionează prin raportare la întreaga activitate a scriitorului şi a omului de ştiinţă. Mircea Eliade imaginează un *Jurnal* care să cuprindă toate pasiunile sale: literatura, istoria religiilor, filosofia, orientalistica, mistica, aventura. Concepţia sa, atât literară, cât şi ştiinţifică, nu poate fi înţeleasă decât ca totalitate – *„Literatura şi ştiinţa sau filosofia sunt două moduri de a exista în lume, amândouă îmi sunt indispensabile, probabil că nu puteam trăi fără să visez, să imaginez, şi probabil că nu puteam trăi fără să reflectez asupra anumitor fenomene care mi se par esenţiale, fenomene pe care le numesc religioase, dar care sunt mai mult decât religioase, pentru că sunt şi filosofice, şi culturale în general."*[6]

Se cuvine deci să remarcăm **totalitatea** manifestată ca instinct al omului-creator şi al omului-savant, care are ca placă turnantă literatura diaristică. S-a remarcat de către critici că textele autobiografice dobândesc şi funcţia de nivelare a demersului creator, prin care se scoate la lumină filonul unificator, care se alimentează din aceeaşi experienţă totală a vieţii. Treptele creaţiei lui Mircea Eliade, ordonate structural, nu axiologic, îşi extrag identitatea din rădăcina comună a unui orizont ontic particular şi se subordonează instinctului ascensional. Cele două domenii, literatura şi ştiinţa, *„nu numai că interferează, ci şi, într-un anume fel, se substituie în forme şi ipostaze greu de urmărit dintr-o parte în alta"*[7], subliniază Marcel

[5] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Bucureşti, Ed. „Humanitas", 2007, p. 181.
[6] Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ştefan Lupaşcu şi Grigore Cugler*, Bucureşti, Ed. „Cartea românească", 1992, pp. 12 – 13.
[7] Marcel Tolcea, *Eliade, ezotericul*, Tmişoara, Editura MIRTON, 2002, p. 58.

Tolcea, referindu-se la *poetica alchimică* – nucleu al creaţiei lui Eliade. Obsesia totalităţii construieşte un *Weltanschauung* deopotrivă enigmatic şi edificator. Problema l-a preocupat pe însuşi pacientul acestui fenomen, care vorbeşte în repetate rânduri despre el. Deşi este foarte vehement în a disocia între regimul diurn (ştiinţific) şi cel nocturn (artistic) al activităţii sale, se pot remarca însă înţelegeri de subtext ale fenomenului. În legătură cu geneza nuvelei *Şarpele*, scriitorul declară: *„Dar mai e ceva: despre simbolismul şarpelui, dispuneam de un material folcloric şi etnografic considerabil, şi cu toate acestea nu l-am consultat. Poate că, dacă mi-aş fi dat osteneala, simbolismul din Şarpele ar fi fost şi mai coerent – dar atunci, probabil, invenţia literară ar fi fost stânjenită. Nu ştiu. Faptul care mi se pare interesant e următorul: că, deşi «atacam» un subiect atât de scump istoricului religiilor care eram, scriitorul din mine a refuzat orice colaborare* ***conştientă*** (n.n.) *cu eruditul şi interpretul simbolurilor, a ţinut cu orice preţ să rămână liber, să aleagă ceea ce îi place şi să refuze simbolurile şi interpretările pe care i le ofereau, de-a gata, eruditul şi filozoful”*[8].

Dacă legăm însă această observaţie, de o alta, conform căreia simbolurile nu apar în mintea creatorului conştient, ci sunt nişte elemente care apar implicit în operă, date fiind acele **patterns**, arhetipuri (culturale), atunci putem înţelege – şi accepta – teoria că opera lui Mircea Eliade este expresia unei viziuni totalitare şi unitare, construite în timp şi extrem de benefice. În fond, discursul ştiinţific se îmbogăţeşte cu o capacitate mult mai flexibilă de a înţelege şi comenta fenomenele analizate, discursul literar se îmbogăţeşte cu valenţe simbolice complexe, iar discursul diaristic devine expresia celor mai directe gânduri şi sincere manifestări ale conştiinţei creatoare. Şi mai ales acest lucru face opera lui Mircea Eliade atât de interesantă. O foarte interesantă calificare face în acest sens Ioan Petru Culianu, demnul urmaş al marelui profesor: *„Mircea Eliade este incontestabil unul dintre cei mai mari făuritori de mituri din epoca noastră. Personaj care, prin jurnalele, memoriile şi romanele sale autobiografice, s-a dezvăluit publicului ca nimeni altul, el este şi – cum puţini bănuiesc – un mistagog al literelor, un creator conştient şi uneori ludic de enigme. Mircea Eliade nu se oferă: se derobează; el nu spune: sugerează. Spre a încerca să-i înţelegi opera, nu e suficient să-i extragi ideile, adică ceea ce se manifestă prin excelenţă fiindcă i s-a imprimat voinţa de a fi manifest; trebuie sa ai pasiunea ocultului şi răbdarea alchimistului.* [...] *Eliade este făuritor de mituri prin incapacitatea celorlalţi de a-i descifra povestea; el însuşi însă se străduieşte s-o facă misterioasă, dacă nu cumva ocultă.”*[9]

Astfel, orice cititor este provocat la o adevărată aventură a spiritului, tot aşa cum procesul de creaţie avusese valenţe iniţiatice pentru creatorul însuşi. Exerciţiul hermeneutic pe care-l învăţăm de la acest autor presupune abordarea din perspectivă pragmatică a textului, şi prin urmare o experienţă de lectură creatoare. Mircea Eliade nu creează pentru un cititor comod sau comun, ci se adresează unui cititor dispus să pornească alături de el în această aventură a descoperirii de sine şi de celălalt, o aventură a înţelegerii lumii în care trăieşte.

Hermeneutica devine pentru Mircea Eliade un scop în sine, atâta vreme cât studiul se bazează pe descifrarea sensurilor absconse, oculte ale textelor şi ale manifestărilor lumii arhaice.

Dacă sensul iniţial al termenului se referea la „descifrarea sensurilor textelor sfinte”, la savantul român conceptul evoluează într-o manieră particulară şi mult mai largă. Pentru

[8] Mircea Eliade, *Fragment autobiografic*, în „Caete de dor”, nr. 7, 1953, p. 229.
[9] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Iaşi, Ed. POLIROM, 2004, p. 172.

acesta, hermeneutica reprezintă căutarea sensului, a semnificaţiei sau semnificaţiilor pe care o idee sau un fenomen (religios) le-au avut de-a lungul timpului, înţelegerea hierofaniilor – a manifestărilor sacrului exprimate în simboluri, mituri, fiinţe supranaturale. Aceasta este ştiinţa – şi arta, putem spune – de a identifica sensurile din ce în ce mai profunde ale expresiilor religioase. Adrian Marino distinge două sensuri majore, privilegiate, ale hermeneuticii eliadeşti: *„1. Creaţie şi tradiţie a sensurilor textelor sacre, hermeneutica urmărind dezvăluirea înţelesului realităţii ultime implicate în totalitatea textelor de această categorie; 2. Metodă de studiere a acestor sensuri, efortul organizat de a „surprinde mai puţin imperfect valorile religioase ale societăţilor preistorice"*[10]. Mircea Eliade dovedeşte o orientare spirituală ezoterică, nu exoterică, astfel încât ajunge să facă – şi să provoace la rândul său – o hermeneutică pe texte, prin texte, cât mai aproape de texte, decupate, încadrate şi interpretate conform unei scheme riguroase. „Hermeneutica creatoare" eliadiană cere interpretului o perfectă deschidere spre semnificaţie.

Fiind întrebat de Claude-Henri Rocquet ce înţelege prin „hermeneutica creatoare", istoricul religiilor a adus două argumente pentru a-şi clarifica acest concept. În primul rând, este creatoare pentru că „descifrează revelaţia prezentată într-o creaţie religioasă – rit, mit, figură divină - ca să-i înţeleagă semnificaţia, funcţia, scopul, acest efort îmbogăţeşte în mod deosebit conştiinţa şi viaţa cercetătorului; în al doilea rând, hermeneutica este creatoare pentru că dezvăluie anumite semnificaţii latente ale simbolurilor şi devenirea lor. Munca este una de cunoaştere. Dezvăluie nu numai solidaritatea între condiţia umană şi condiţia cosmică, dar şi faptul că este vorba, pentru fiecare de propriul său destin"[11].

Micea Eliade în mai multe cărţi îşi exprimă ideile în legătură cu rolul iniţiatic al hermeneuticii creatoare. În *Nostalgia originilor* scrie că hermeneutica transformă în cele din urmă omul; ea este o tehnică spirituală. Hermeneutica creatoare este calea regală a istoriei religiilor, ea deschide noi perspective. Arată „situaţii semnificative de a fi în lume". Ajută la descifrarea şi elucidarea comportamentelor şi situaţiilor enigmatice, făcând să progreseze gândirea omului prin recuperarea sau restabilirea unor situaţii uitate, discreditate sau desfiinţate. Originalitatea şi importanţa unor astfel de contribuţii rezidă tocmai în faptul că ele explorează şi luminează universuri spirituale greu accesibile.[12] Omul nu poate trăi în haos, afirmă Eliade, nu poate trăi sub un „cer gol".

Metoda de interpretare eliadescă se sprijină în mod constant pe o serie de construcţii schematice – teoretice şi euristice – realizate prin simplificare, unificare şi rezumare de mituri şi simboluri, sub formă de scenarii. Etapele hermeneuticii clasice – interpretarea, înţelegerea, transpunerea, intenţia, comparaţia, paralela – sunt şi ele folosite, dar integrate unui **cerc hermeneutic**[13]. Adrian Marino descoperă că Mircea Eliade reinventează, redescoperă singur o serie de procedee topice, care fac parte dintr-un adevărat pattern metodologic al hermeneuticii. Cercul hermeneutic presupune o desfăşurare circulară, parcurge diferite circuite, care implică o succesiune permanentă de relaţii alternative, de reveniri, de repetiţii, de demonstraţii „în spirală".

[10] Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia", 1980, p. 30.
[11] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet, ed. cit.*, p. 113.
[12] Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, Bucureşti, Ed. „Humanitas", 1994, pp. 102 – 105.
[13] Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, *ed. cit.*, pp. 103 – 211.

a. Preînţelegerea este prima etapă a cercului hermeneutic, căci să interpretezi un fenomen presupune să operezi cu o serie de termeni, de preconcepte, incluse în definiţie şi schema soluţiei esenţiale a problemei. Pericolul tautologiei este evitat prin faptul că premisa revine în concluzie întotdeauna îmbogăţită, modificată, cercul începând *altfel* întotdeauna.

b. Momentul originar e postulat şi realizat pe parcursul desfăşurării analizei spiralate. Înţelegerea devine posibilă prin transpunerea hermeneutică într-o situaţie primordială, de început, care instituie un arhetip, un model, un nivel cosmic, o semnificaţie fundamentală, care instituie un adevărat „centru" al interpretării. Numai prin raportare la izvorul specific poate fi descifrată semnificaţia originară, sensul pur, nealterat al unui fenomen, structura sa de bază.

c. Intuiţie-reflexie: punctul de plecare constă dintr-o intuiţie originară, o „revelaţie" a soluţiei globale. Aceasta este rezultatul unui salt calitativ al actului de cunoaştere, urmarea unor numeroase acumulări cantitative (documentare, erudite) anterioare. După această etapă urmează imediat una de ordin introspectiv, analitic, prin raportare la document.

d. Inducţie-deducţie: toate exegezele se ridică de la fapte la esenţe, de la particular la general, de la o singură constatare la structura sau sistemul de semnificaţii construit pe această bază. Toate studiile lui Mircea Eliade au organizarea următoare: acumularea unui număr de documente ca infrastructură a unei descrieri morfologice, tipologice sau structurale generale, se formulează o structură, apoi urmează expertiza hermeneutică, argumentarea care o confirmă. Inducţia anticipează, deducţia ulterioară doar consolidează inducţiile anticipative.

e. Analiză – sinteză: etapa este fundamentală, pentru că întâi sunt analizate documentele, apoi detaliile sunt subsumate unor scheme, integrate în mod necesar unor sinteze. Hermeneutica nu operează decât prin sinteză, care este în acelaşi timp o etapă, o alternativă şi o finalitate hermeneutică. Studiul structurilor simbolice implică în mod necesar nu o operaţie de reducţie, ci de *integrare*.

f. Parte – tot: orice schematizare, tipologie sau sinteză implică în mod necesar totalizarea. Schema integrează, unifică, totalizează elemente, iar hermeneutica lui Mircea Eliade operează numai cu şi prin ansambluri, are în mod esenţial vocaţia şi viziunea totalităţii. Căci totalitatea primordială este ontologică, esenţială şi deci semnificativă. Totalizarea simbolică unifică aspectele cele mai contradictorii ale existenţei, realizează o coincidentia oppositorum. Totalitatea există *în* şi *prin* părţile care o compun, după cum în fiecare din părţile sale există şi poate fi surprinsă structura totalităţii.

g. Trecut – prezent: interpretările noi şi vechi coincid într-un punct de esenţă. Momentul hermeneutic originar constituie însăşi schema trecut/prezent, întrucât el recuperează o realitate istorică, transformată în mod necesar într-o realitate prezentă. Trecutul, citit şi interpretat de la nivelul prezentului constituie o imagine prezentă a trecutului, proiectată retrospectiv asupra trecutului. Acesta este raportul circular trecut-prezent. Astfel de omologii presupun recunoaşterea continuităţii celor două lumi: actuale şi trecute, contemporane şi istorice, solidare prin aceleaşi sisteme de semnificaţii (arhetipice, mitice, simbolice). Miturile lumii moderne reîntâlnesc şi repetă miturile lumii arhaice.

h. Sacru – profan: reprezintă cea mai profundă şi largă relaţie hermeneutică şi obiectivul central al hermeneuticii eliadeşti, prin morfologia, tipologia şi fenomenologia

sacrului disociat de profan. La Mircea Eliade, sacrul are valoarea unui a priori epistemologic, care traduce preocuparea ultimă a spiritului, o experienţă primordială şi universală. Sacrul devine referentul şi semnificaţia esenţială şi, prin caracterul ei paradigmatic, condiţia însăşi a semnificaţiei. Hermeneutul realizează operaţia demistificării inverse: descoperirea tuturor semnificaţiilor sacre ale lumii moderne, secularizate, punerea în valoare a tuturor simbolurilor şi a miturilor „camuflate". Oricât de relativă ar fi dialectica sacru/profan, ea pune în lumină un număr enorm de fenomene spirituale semnificative, scoate în evidenţă şi descifrează o cantitate nebănuită de semnificaţii esenţiale.

Acest exerciţiu hermeneutic este creator, din cel puţin două perspective. În primul rând, pentru hermeneut în sine, ale cărui viaţă şi conştiinţă sunt îmbogăţite enorm prin efortul de a descifra revelaţia prezentă într-o creaţie religioasă – rit, simbol, mit, figură divină. În al doilea rând, ea dezvăluie anumite valori care nu erau evidente în planul experienţei imediate. Munca de hermeneut dezvăluie semnificaţiile latente ale simbolurilor şi devenirea lor. Însă hermeneutica devine creatoare şi la nivelul *intentio lectoris*. Înţelegerea semnificaţiei arborelui cosmic presupune mai mult decât o bucurie intelectuală, poate fi o revelaţie foarte importantă pentru viaţa sa, căci de atunci va privi *anumiţi* copaci din perspectiva misterului ritmului cosmic. Prin exerciţiul hermeneutic, *„omul descoperă o anumită poziţie a spiritului în lume. Şi chiar dacă această poziţie nu este a ta, ea te impresionează. Tocmai datorită unor astfel de întâlniri spiritul este creator."*[14] Aceasta este şi o hermeneutică „totală" pentru că este chemată să descifreze şi să explice orice tip de întâlnire a omului cu sacrul.

Pentru Mircea Eliade, hermeneutica devine un mod de viaţă, căci, aşa cum subliniază I.P. Culianu, prin memorii şi jurnale, el face ca acest tip de studiu să dobândească un statut existenţial. Îşi asumă şi înţelege anumite episoade din propria viaţă şi din cultura modernă printr-o activitate hermeneutică: iubirea îi revelează „misterul totalităţii" etc. În literatura lui Mircea Eliade hermeneutica păstrează acest rol existenţial, fiind considerată *„tehnică principală de subzistenţă şi de eliberare"*[15]. Sensul este propriu omului, care nu poate trăi dacă nu are unul. Eliberarea vine din a găsi un sens, or, tocmai asta face hermeneutica. *„Trebuie ca fiecare să-şi caute Graalul său. Căutarea Graalului este o activitate în mod esenţial hermeneutică. «Primul» Eliade, teoreticianul miracolului ce irupe în lume, credea că sensul este transcendent faţă de hermeneutica însăşi. Cel de «al doilea» Eliade, cel al «Graalului jalnic, căutat şi găsit», crede că sensul este stabilit de hermeneutica însăşi. Astfel, mistagogul care acţiona ca iniţiator în mistere obiective şi transcendente faţă de operator îşi dă seama că nu e decât un născocitor de mistere prin intermediul hermeneuticii"*[16]**.** Prin urmare, hermeneutica este o formă de supravieţuire. Dintre modalităţile hermeneuticii, cea care se potriveşte cel mai mult omului este criptografia, ce presupune *descifrarea* misterelor. Ea nu spulberă îndoiala, ci dimpotrivă, o creează, este **mecanismul producător de mister**. Mircea Eliade se transformă prin cărţile sale într-un mistagog pentru fiecare cititor. Căci o astfel de operă cere un cititor care-şi pune întrebări despre partea nevăzută a icebergului, care-şi pune la încercare capacitatea operei de a se adapta ca *opera aperta* la schimbări de viziune hermeneutică. Hermeneutica poate fi aplicată din prisma acestui cerc şi pe operele literare,

[14] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet, ed. cit.*, pp. 127 – 128.
[15] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade, ed. cit.*, p. 276.
[16] *Ibidem*, p. 277.

generând efectul său creator. Se face raportare la interpretarea „anagogică" sau „mistică", mesajul fiind conceput sub semnul „revelaţiei" şi „misterului", având un caracter „iniţiatic".

Dacă ar fi să numim o reprezentare simbolică ce s-ar putea constitui într-o emblemă pentru întreaga experienţă de viaţă a lui Mircea Eliade, un simbol care să corespundă şi operei ştiinţifice, şi celei literare, şi celei autobiografice, puţini ar fi cei care nu s-ar gândi la un **labirint**. Este cu siguranţă simbolul definitoriu, atâta vreme cât această existenţă stă sub semnul iniţierii, al revelaţiei, al drumului către Centru. Pentru autorul atâtor studii ştiinţifice sau opere literare, *„orice existenţă omenească este alcătuită dintr-o serie de încercări iniţiatice; omul se face printr-un şir de iniţieri inconştiente sau conştiente"*[17]. O astfel de concepţie era firească pentru cineva preocupat încă din adolescenţă de propria devenire, care revine constant la ideea că realitatea perceptibilă şi cea imperceptibilă stau sub semnul transformării, care crede cu tărie în perpetuarea formelor arhetipale.

Labirintul este forma care sintetizează cel mai exact ideea de experienţă umană, deoarece *„Un labirint este uneori apărarea magică a unui centru, a unei bogăţii, a unui înţeles. Pătrunderea în el poate fi un ritual iniţiatic, după cum se vede în mitul lui Tezeu. Acest simbolism este modelul oricărei existenţe care, trecând prin numeroase încercări, înaintează spre propriul său centru, spre sine însuşi, Atman, ca să folosesc termenul indian... De mai multe ori am avut conştiinţa că ies dintr-un labirint, că am găsit firul. Înainte, mă simţeam disperat, deprimat, rătăcit... Desigur, nu mi-am spus: „sunt pierdut în labirint", dar, la sfârşit, am avut totuşi impresia că am ieşit biruitor dintr-un labirint. Fiecare a cunoscut această experienţă. Mai trebuie spus că viaţa nu e făcută dintr-un singur labirint, încercarea se reînnoieşte"*[18] . Omul găseşte de mai multe ori Centrul, îl pierde, apoi se confundă din nou cu propria căutare: *„Aşa e condiţia noastră, nu suntem nici îngeri, nici eroi. Când omul îşi atinge centrul se îmbogăţeşte, conştiinţa îi devine mai largă şi mai profundă, totul se limpezeşte, devine semnificativ: dar viaţa continuă: se iveşte alt labirint, alte încercări, alte feluri de încercări, la un alt nivel..."*[19]

Pe plan psihologic, labirintul concentrează căutarea centrului spiritual, legată de rătăciri şi riscuri. Eliade decodează simbolul labirintului pornind din două direcţii esenţiale: ideea apărării Centrului ca topos sacru şi ideea drumului spre Centru (inclus în treptele iniţierii). Configuraţia labirintică defineşte drumul fiinţei spre sine, spre centralitatea existenţei sale. *„Oriunde există un Centru al lumii. Odată aflat în acest centru, eşti la tine acasă, eşti cu adevărat în adevăratul sine şi în centrul cosmosului. Exilul te ajută să înţelegi că lumea nu îţi este niciodată străină, de îndată ce ai în ea un centru. Acest „simbolism al centrului" nu numai că îl înţeleg, dar îl şi trăiesc."*[20] Desemnându-l pe Ulise drept figura emblematică în care se recunoaşte şi care constituie un anumit mod de a exista în lume, Eliade corelează cu acesta ideea de iniţiere şi drum către centru: *„Ulise este pentru mine prototipul omului, nu numai modern, dar şi al omului legat de viitor, pentru că este tipul călătorului hăituit. Călătoria sa este o călătorie spre centru, spre Ithaca, cu alte cuvinte, spre sine însuşi. El era un bun navigator, dar destinul – mai bine zis încercările iniţiatice din care trebuie să iasă biruitor – îl constrânge mereu să-şi amâne întoarcerea acasă. Cred că mitul lui Ulise*

[17] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet, ed. cit.*, p. 35.
[18] Mircea Eliade, Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet, *ed. cit.*, p. 179
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*, p. 101.

este foarte important pentru noi. Fiecare dintre noi va avea ceva din Ulise, ca şi el, căutându-ne, sperând să ajungem, şi apoi, fără îndoială, regăsind patria, căminul, ne regăsim pe noi înşine. Dar, ca şi în Labirint, în orice peregrinare există riscul de a te pierde. Dacă reuşeşti să ieşi din Labirint, să-ţi regăseşti căminul, atunci devii o altă fiinţă"[21].

Parafrazând pe Constantin Noica, se poate spune că labirintul este o rătăcire întru regăsire. Dar înţelegerea orientării prin labirint se desfăşoară prin anamneză, care presupune implicit nostalgia faţă de ceea ce a fost pierdut cândva şi acum trebuie recuperat. Labirintul se defineşte încă de la început ca dublă raţiune de a fi, Moarte şi Viaţă. Conform unui principiu fundamental pentru Mircea Eliade, labirintul permite sau interzice, relevă sau ascunde; el apără sau cedează, dezorganizează sau instaurează o nouă ordine. Într-un studiu dedicat labirintului şi funcţiei acestuia la Mircea Eliade, Graţiela Benga notează *„identitatea dintre experienţa labirintului şi descinderea în subconştientul propriu.* [...] *firul Ariadnei este aici un tip de* ***hermeneutică aplicată sinelui****"*[22]. Literatura eliadescă reprezintă în concepţia autoarei un joc secund al semnificaţiilor, provocat de multiplicitatea semnelor mitice dintr-o geografie unică, desenată prin raportul dialectic dintre opacitatea şi transparenţa labirintului. Simbol al vieţii, labirintul este spaţiul tenebros, dar regenerator din trupul Marii Zeiţe, formă a imaginarului născător de excese şi proiecţie a infinitului. Este creat din răspântii, oferă posibilităţi de alegere[23]. Eliade afirmă deseori că ritualurile labirintice au drept scop luminarea neofitului, care după iniţiere trebuie să descopere drumul, fără a se rătăci în teritoriile morţii. Ca şi viaţa, moartea poate fi un labirint pentru cel nepregătit, deşi rolul ei principal este cel de poartă spre o nouă viaţă. Emblemă a infinitului, labirintul este figurat adesea printr-o spirală, sugestie a nelimitelor şi a măcinării. In opera lui Mircea Eliade apare obsesiv ideea că din universul limitat *există ieşire* – o punte, o trecere, moartea însăşi, resimţită ca supremă fericire.

Prozele lui Mircea Eliade sunt toate, indiferent de temă, un joc al aparenţelor şi al sensurilor. Construcţia lor labirintică nu este un mister pentru nimeni. În aceasta constă şi paradoxul artei narative eliadeşti: sensurile se arată pentru a se ascunde şi mai mult, simplitatea irită, poate pentru a cuceri definitiv. Iar aceasta este poate şi capcana – cu caracter iniţiatic – în care au căzut destul de mulţi critici sau cititori. Cine caută în prozele sale mecanisme narative complicate, personaje savant elaborate, configurări elevate, nu le va găsi aici. Cititorul dispus să se lase condus (în sensul etimologic de **a duce împreună**) în această aventură de **MISTAGOGUL Mircea Eliade** va trebui să lase la intrare nu orice speranţă, ci orice prejudecată, orice pre-concepţie. Căci acest scriitor (re)demonstrează că literatura poate fi şi altceva: descoperire, joc, mister. Prin simplitate se câştigă enorm, iar lecţia pe care o dă cititorului modern este de nepreţuit. Aceea că el este o întruchipare fidelă a individului modern, care trăieşte o existenţă absurdă, golită de sens prin desacralizare, individ incapabil să mai distingă coerenţa universului în care trăieşte, să-i înţeleagă limbajul şi semnele. Ficţiunea lui Eliade nu oferă răspunsuri, ci ridică întrebări. Fiecare „istorie" are un sens asupra căruia trebuie să ne oprim. Iar răspunsul este al fiecăruia dintre noi, căci, în ultimă instanţă, iniţierea este o experienţă absolut individuală.

---

[21] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet, ed. cit.*, p. 96.
[22] Graţiela Benga, *Traversarea cercului – centralitate, iniţiere, mit în opera lui Mircea Eliade*, Timişoara, Ed. „Hestia", 2006, p. 13.
[23] Doina Ruşti, *Dicţionar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Ed. „Coresi", 1998, pp. 79 – 81.

Metoda hermeneutică aplicată de Eliade, încadrabilă prin structura şi mecanismul său de funcţionare în desfăşurarea circulară a cercului hermeneutic, presupune că scopul interpretării nu este, de fapt, decât regăsirea punctului de pornire. Activitatea din procesul de interpretare este precondiţionată: înţelegem mai bine ceea ce suntem predestinaţi să înţelegem prin propria noastră vocaţie, prin *background*-ul nostru cultural şi istoric. Situaţia se supune unei mişcări paradoxale – o semnificaţie poate constitui o descoperire personală şi, simultan, poate să fie rodul unei prescrieri sau precondiţionări. Interesant este că această situaţie nu corespunde unei circularităţi mecanice. Chiar dacă punctul de origine al procesului hermeneutic a fost prestabilit de hermeneut, el apare mereu îmbogăţit şi modificat, fie că este vorba de propriile noastre interpretări, fie că avem în vedere interpretările oferite de-a lungul timpului. Cercul hermeneutic se desenează totdeauna altfel, în funcţie de nuanţele şi de amănuntele constitutive inovatoare; dimensiunea sa creatoare iese mereu la iveală.

Bibliografie:

Balotă, Nicolae. *Euphorion*, Bucureşti, Ed. „Eminescu“, 1969.

Benga, Graţiela, *Traversarea cercului – centralitate, iniţiere, mit în opera lui Mircea Eliade*, Timişoara, Ed. „Hestia“, 2006.

Culianu, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, Iaşi, Ed. POLIROM, 2004.

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Bucureşti, Ed. „Humanitas“, 2007.

Lovinescu, Monica, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ştefan Lupaşcu şi Grigore Cugler*, Bucureşti, Ed. „Cartea românească“, 1992.

Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia“, 1980.

Ricoeur, Paul, *Conflictul interpretărilor (eseuri de hermeneutică)*, Cluj-Napoca, Editura „Echinox“, 1999.

Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Bucureşti, Ed. „Humanitas“, 1995.

Ruşti, Doina, *Dicţionar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Ed. „Coresi“, 1998.

Tolcea, Marcel, *Eliade, ezotericul*, Timişoara, Editura „Mirton“, 2002.

”PREISTORIA” STRUCTURALISMULUI ROMÂNESC

Drd. Adriana STAN
Universitatea ”Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Lucrarea analizează, din perspectiva istoriei ideilor conjugată cu teoria literară, condițiile acomodării structuralismului în cercetarea literară românească postbelică. În contextul ideologic al ”liberalizării” șaizeciste, precum și în cadrul raporturilor de forțe specifice câmpului intelectual românesc, vom aborda versantul universitar al criticii literare autohtone, relevând rațiunile, manifestările și efectele noilor provocări teoretice către care aceasta se deschide.

Cuvinte-cheie: *teorie literară, structuralism, ideologie, liberalizare*

Literatura română și contextele ei ideologice și-au demarcat, de obicei, puțin teren pentru necesitățile teoriei. Acțiunea practică a fost, în schimb, încă de la deschizătorii de drumuri pașoptiști, prioritatea culturii noastre literare. Discernerea valorilor, sprijinirea ”noilor direcții”, încurajarea sincronizării etc. impuneau activism critic imediat, la firul vieții literare. Pe Mihail Dragomirescu sau pe D. Caracostea – tot mai cufundați în edificiile lor scientiste – contemporanii i-au privit cu deriziune, iar istoria literară păstrează despre ei o imagine complezentă. Interbelicul cunoaște oricum diferite moduri de individualizare a principiului critic. O dată cu instaurarea comunismului însă, evoluția în branșă pare, o vreme, fatal împotmolită. În vidul cultural de după 1947, critica literară devine o pseudopodă a aparatului de propagandă, iar ideologismul, militantismul, partinitatea care i se cer fac, desigur, ridicolă orice aventură teoretică.

După o maturizare întârziată și apoi brusc întreruptă, critica românească se vede nevoită, de pe la finele deceniului 6, ca înainte chiar de a putea privi spre viitor, să se re-legitimeze printr-o tradiție, pentru a-și regenera tulpina agresată. ”Reînnădirea firului rupt în anii agresivității proletcultiste”[1] e mai necesară acum decât eventualele reforme strict metodologice. Mai mult, criticii postbelici vor rămâne ulterior parantezei sociologiste cu un sindrom al dogmei obsedante. Recucerirea unor drepturi simbolice – în critică și în literatură – se leagă acum și de o anumită rezistență la ”teorie”. Noțiunea în sine moștenește o parte din semnificațiile iremediabil compromise ale ”dogmei” din ideologie. Insistența în dezbaterile critice din anii 60 pe principiul estetic, capitalul cultural în creștere al cronicarilor, modul (dominant) anti-metodologic în care e înțeleasă ”critica creatoare” sugerează, toate, nevoia literaților de a-și circumscrie un spațiu vital pur, cu libertăți cât mai ”specifice”.

Miza decadei, cel puțin în cea de-a doua sa parte, este decongestionarea ideologică a instrumentelor critice. Totuși, mijloacele simbolice activate în acest scop diferă la criticii implicați foiletonistic, respectiv la universitari. Căci dacă în prim-planul publicistic, integritatea critică înseamnă și independența față de metode, pe de altă parte -cercetătorii din

[1] Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism. O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice,* Ed. Pontica, Constanța, 2002, p. 128.

facultățile de litere își vor manifesta apolitismul tocmai prin erudiție, specializare, tehnicism. Oferta de cursuri a Literelor bucureștene la începutul anilor 60 arată într-adevăr o mică avangardă teoretică: lingvistica structurală, teoria informației, semiotică. Roman Jakobson conferențiază în România (în 1959 și 1967), publică alături de Boris Cazacu analiza structurală a poemului ”Revedere”, în *Cahiers de linguistique theorique et appliquée,* 1/1962. O tendință de pozitivare a studiilor literare se face văzută prin conjuncția lor instituțională cu studiile de limbă. Sub influența lingvisticii sovietice, programele universitare vor include noua disciplină de ”istoria limbii literare”[2]. În plus, conjuncția limbă-literatură o girează reorientarea, în special după 1948, a lui Tudor Vianu dinspre estetică și filosofia culturii înspre stilistică aplicată. Distincția pe care o făcea deja, în ”Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, între limba care ”comunică” și cea care ”*se* comunică”[3] anticipa, de fapt, o direcție mai accentuat lingvistică în stilistica sa, petrecută mai ales după anii de ostracizare la Institutul de lingvistică (1952-1955). El va coordona *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* (1968) și cele 3 volume de *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea* (1956, 1958, 1962), deșelenind calea primei *Istorii a limbii literare române,* apărută în 1964. Pe scurt, prin implicațiile proiectelor sale, modelul Vianu sugerează posibilitatea obiectivării studiului literar pe baze lingvistice.

Convergența metodelor și domeniilor – lingvistică-literatură - s-a făcut așadar pe cale organică, intra-instituțională, valorificând un anumit background de tradiție academică. Fapt cu totul diferit de mediul intelectual francez: acolo, preluarea lingvisticii ca model pentru studiul literar putea să ia proporțiile unei adevărate turnuri culturale. Până în anii ’60, la Sorbona ființa doar un simplu institut de lingvistică, nu un departament. Viitoarele vedete structuraliste și marii admiratori ai lingvisticii - Barthes, Greimas, Althusser, Todorov, Lacan – erau, inițial, marginali instituției universitare centrale (afirmați la Collège de France, Ecole pratique... etc.).[4]

Din contră, în universitatea românească de la începutul anilor ’60, specializarea dual lingvistică-literatură se verifică în cazul generației ce-i include pe Mihai Nasta, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Toma Pavel, Sanda Golopenția, Liliana Ionescu, Monica Rahmil-Brătulescu, Mihaela Mancaș. Cercul de Poetică și Stilistică e demarat în 1963 de Al. Rosetti, Tudor Vianu și Mihai Pop, pe lângă Institute ale Academiei: Centrul de Cercetări Fonetice Și Dialectale și Institutul de Etnografie și Folclor. Lingviști, folcloriști, critici literari (în devenire), matematicieni (S. Marcus) se întâlnesc aici în ședințe periodice (aproximativ lunare), cu agendă de prezentări și dialog viu.

Primii ani ai cercului, de documentare în ”metodele moderne”[5], seminarii speciale și expuneri publice ale cercetărilor, trebuie să le fi creat tinerilor literați formați aici un sentiment protector de seră. Astfel își descrie Sanda Golopenția experiența din anii ’60: ”Eu am traversat intelectual tot ce traversa generația mea. Am început cu structuralismul, care ne-a izolat de ideologie. Asta a fost funcția majoră a structuralismului. Nu eram creiere logice, dar

[2] Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești,* Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 245.
[3] Tudor Vianu, ”Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, în *Studii de stilistică,* Editura didactică și pedagogică, București, 1968, p. 32.
[4] V. François Dosse, *Histoire du structuralisme.* I. *Le Champ du signe: 1945-1966*, Ed. La Découverte, Paris, 1992, p. 448.
[5] *Studii de poetică și stilistică***,** Comitet de redacție: Tudor Vianu, Al. Rosetti, Mihai Pop, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 7.

accentuînd numai textul, numai limba, puteam să ne sustragem obligațiilor ideologice”.[6] Pe lângă specialiștii efectivi, Cercul bucureștean și-a creat un consistent public studențesc și universitar. Tocmai Mircea Martin, critic cu un drum complet diferit, își amintește: ”Dacă vă voi mărturisi că, student fiind, și proaspăt absolvent, m-am inițiat în structuralism – așa cum era el practicat în Cercul de Poetică (…), vă voi surprinde probabil. (…) structuralismul și, în genere, formalismul, aveau de ce să fie revelatoare după sociologismul vulgar și terorizant în spiritul căruia mi-am făcut eu studiile universitare”.[7]

Volumul colectiv *Studii de poetică și stilistică,* din 1966 reunește o parte din producțiile Cercului, purtând amprenta unei discipline teoretice strânse. Pur imanentiști, autorii analizează folclorul și literatura cultă pe terenul ”structurii interne a textului”. Focalizându-se pe o unitate minimală, ”o formă stabilă în contexte deosebite”[8], analiștii îi argumentează sensul exclusiv în contextul verbal (”configurația”). Platforma teoretică este dominant formalistă, în sensul rus al noțiunii, iar în rândul citărilor R. Jakobson face figură de erou tutelar.. Pe de altă parte, în ce-i privește pe scriitorii români, studiile confirmă doar concluzii critice deja canonizate, de mare generalitate, dar schimbând doar modul de argumentare: se vorbește de ”suportul necesar”[9] adus criticii de instrumentele statistice și de rigoarea analitică, de ”evitarea unei prezenări subiective, impresioniste”[10]. Ar fi, poate, abuziv să vedem în aceste cercuri de cercetare un fenomen critic integral și matur. Dar, ca soluție culturală la momentul respectiv, este evident că frenezia tehnicistă de care au beneficiat cercetătorii din jurul catedrelor de limbă română a reprezentat o opțiune intelectuală semnificativă, perpetuată instituțional și contagioasă pentru generații de studenți. O relativă modernizare metodologică a fost deci posibilă intra-universitar, prin acumulări teoretice lente, fără ca în acest parcurs instituția academică să fie nevoită să se reformeze din interior sau să se ”deschidă”. Ne gândim, desigur, la exemplul opus al structuralismului francez: ”noua critică” din anii ’60 a depins și de lărgirea bazei sociologice a învățământului superior, de recunoașterea autonomiei științelor umane în sânul facultăților de litere.

În primul rând folcloriști și lingviști, profesorii bucureșteni sunt buni cunoscători ai formalismului și ai funcționalismului praghez, iar din bibliografia discipolilor fac parte nume ca Veselovski, Bogatyrev, Hjelmslev, Jakobson, dar și Monroe Beardsley sau Cleanth Brooks. Un peisaj destul de multicolor, așadar, ce reflectă mai degrabă entuziasmul decât siguranța teoretică. Ce-i drept, reperele livrești ale mentorilor (Al. Rosetti, Mihai Pop), din zona formalismului est-european (rus și ceh), transpar uneori fără rest în producțiile discipolilor. Pe de altă parte, figură separată în volumul din 1966 fac Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu și Toma Pavel. Lor le aparțin, de fapt, trimiterile la *New Criticism*-ul american, oarecum incongruente în enumerarea de mai sus. Cei trei tineri literați depășesc orizontul pur formalist al colegilor de Cerc. Spre deosebire de ei, Alexandrescu, Nemoianu și Pavel nu procedează parțializant (alegând adică spre studiu sintetic *un* procedeu, *o* convenție literară), ci totalizator și concentric, mobilizând, pe câte un singur text, impresionante artilerii teoretice pentru a identifica nucleul de sens și a-i justifica extensia la toate registrele expresiei. Întrucât pun în

[6] Sanda Golopenția, ”Primejdia devierii unui destin intelectual”, în *Observator cultural,* nr. 274, 23 iunie 2005.
[7] Mircea Martin, interviu cu Ghe. Grigurcu, *Familia,* august, 1982, cf. idem, *Singura critică,* ed. a II-a, Cartea Românească, București, 2006, p. 301.
[8] *Studii de poetică și stilistică,* op. cit.,p. 95.
[9] Idem, p. 250.
[10] Ibidem, p. 252.

valoare nu aspectul algebric (reducția la invariantă), ci cel dialectic al structurii textuale (în termeni de ”tensiune”, ”armonizare”, ”simetrie”), analizele celor trei comentatori ilustrează un formalism cu față umană, mai apropiat în spirit de organicismul critic al lui Vianu (și de concepția sa despre opera-”arhitectură”). Alexandrescu, Nemoianu și Pavel par singurii cu adevărat acaparați de misterul – nedefinit descriptibil – al textului. Lucru explicabil, dacă nr gândim la formația livrescă diferită, specific literară, față decolegii lor de la Cerc, lingviști sau folcloriști. Pe de altă parte, este cu atât savuros de urmărit cum suporterii de mai târziu ai unui anumit ireductibil al literarității (Nemoianu din *O teorie a secundarului* și Pavel din *Lumile ficționale* chiar) se obstinează acum în a executa diviziunea sintactică precisă și ordonarea simetrică infailibilă a unui text. Chiar și așa, copleșitorul demaraj tehnic pus în acțiune cu această ocazie lasă să se ghicească la cei trei autori un sentiment înalt despre literatură, unul pe care tocmai extensia fastidioasă a analizelor îl trădează a fi greu de formalizat, în esență.

Modelul structural de analiză al lui Sorin Alexandrescu – bazat pe relațiile dintre unitățile textului și pe focarul de sens – este, în fond, deschis spre categorii substanțialiste (”autorul”, ”simbolul”), cu totul nespecifice structuralismului propriu-zis. De altfel, acest structuralism al metodei criticul pare că îl înțelege mai curând ca metaforă pentru coerența inextricabilă a operei. În plus, Alexandrescu e interesat de limbajul individual al scriitorului, de aceea nu renunță la ideea ”intenționalității” organizatoare[11]. Punctul de vedere local și structural, al rețelelor/combinațiilor verbale e proiectat prin unghiul subiectului, stăpân al regulilor semantice. Această ”analiză organică”[12] deschisă va accentua expresivitatea mai mult decât regularitatea formală, semantica (a sensului plin) mai mult decât poetica și instrumentarul său lingvistic.

Relevantă pentru lămurirea acestui mod românesc, oarecum umanizat, de a (ne)înțelege structuralismul este cartea lui Virgil Nemoianu din 1967. El distinge un structuralism atemporal, tipologic – ”procedură indispensabilă oricărei cunoașteri autentice, ca orientare spre constituția obiectului”[13] - și structuralismul istoric, curent modern ce ”absolutizează” interesul formal prin metode adesea ”agresive”[14]. Aceeași va fi, de fapt, și sursa nemulțumirii de mai târziu a lui Toma Pavel: structuraliștii s-ar fi sustras ”mecanismelor de control intelectual”[15] când au impus violent paradigma lingvisticii împotriva normelor și metodelor existente în propriile domenii. Și Pavel și Nemoianu valorizează un structuralism ”moderat” sau ”organic” (regăsit în stilistica germană, formalismul rus și ceh, *New-Criticism*-ul), în defavoarea structuralismului ”scientist”[16] sau ”schematizant”[17] (cuprins în antropologia, poetica și naratologia franceză). Ideea unui structuralism ”organic” e parțial oximoronică, prin sugestia idealist-romantică și substanțialistă placată unui concept – la origine - pozitivist-relațional. Ea pare să fie, totuși, constantă în dezbaterea românească[18].

---

[11] Or, stilistica pur structuralistă (cum este cea a lui Ch. Bally), ca și cea a formalismului rus sunt *generice* (vizând limba literară/*literaritatea*), nu *particularizante* (interesate adică de limbajele individuale ale scriitorilor).
[12] *Studii de poetică și stilistică,* op. cit., p. 324.
[13] Virgil Nemoianu, *Structuralismul,* Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 38.
[14] Idem, p. 33.
[15] Toma Pavel, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale,* traducere de Mioara Tapalagă, Ed. Univers, București, 1993, p. 162.
[16] Idem, p. 12-13.
[17] Virgil Nemoianu, op. cit., p. 27.
[18] V. René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii,* în românește de Rodica Tiniș, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 9.

Deși intuiesc dubla rădăcină epistemică a structuralismului: fenomenologie, respectiv (neo)pozitivism, Nemoianu și Pavel tind totuși să valorizeze primul radical (invers deci față de evoluția istorică a structuralismului). Ontologizantă, perspectiva fenomenologică se potrivește mai mult vocației dintotdeauna umaniste a culturii române. Pentru Nemoianu și Pavel, pozitivismul lingvistic (structuralist) constituie un exces, incompatibil cu științele spiritului. Iată de ce Nemoianu situează autenticul structuralism, cel ”intrinsec critic”[19], în școlile din zona de emanație a fenomenologiei, ca imanentismul anglo-saxon din linia Eliot-Wellek. Putem concluziona, prin urmare, că morfologia literară de care se simt apropiați membrii Cercului de Poetică și Stilistică de la București îi menține în limitele unui structuralism moderat, cu mare unghi de difracție, unul ce nu va jura niciodată la modul absolut pe modelul metodologic lingvistic, cum se întâmplă la congenerii francezi.

Metoda le inspiră totuși cercetătorilor români posibilitatea unui limbaj critic purificat. E dezideratul ce reiese și din *Analizele literare și stilistice,* din 1967, semnate de Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru. Elaborate în cadrul unor seminarii universitare, studiile vor viza mai ales canonul ”școlar”, drastic secționat sub comanda sociologismului anilor 50. Cu mizã didactică, prin urmare, sunt analizate nume de tradiție, mai vechi vedete ale canonului, defavorizate de manualele recente, readuse acum cu precauție în fața publicului: Macedonski, Barbu, Blaga, Arghezi, Mateiu Caragiale. Fără a sufla, firește, vreun cuvânt de scuză pentru ”ideologia burgheză” ce-i marcase pe aceștia, așa cum încă se mai întâmpla în anii ’60 prin unele tribune partinice. Probabil tocmai urgențele acestui context specific explică închiderea analizelor ”asupra textului”. Reîntâlnirea cu literatura autentică, despuiată de orice comandament ideologic are, în cuvintele autorilor, ”ingenuitatea unei prime întîlniri de dragoste” și permite ”a fi mereu proaspăt, expus radiației operei[20]. Termenii vitali în care este percepută aici literatura – paradoxali într-un cadru tehnic de analiză – amintesc, nu întâmplător, de fiorul senzorial cu care formaliștii ruși receptau insolitarea în limbaj[21]. Or, acest gen de cult pietist al esteticului se justifică în ambele situații (rusă și românească), tocmai prin delimitarea de un monolit politic ce antrena colonizarea autoritară a vieții intelectuale. Cu toată nuanța sa relativ tautologică, afirmația autorilor că ”analiza de text aparține întru totul stilisticii”[22] poate fi deci citită și prin prisma încercării de a epura studiul literaturii de orice conținutism, ușor de colorat ideologic. Autonomia esteticului, sub mantaua căreia s-au demarcat călinescienii impresioniști ai anilor ’60, s-a manifestat și în această formă pozitivistă, pentru care izolarea claustrofobică în ”analiza de text” constituia, nu mai puțin, un refugiu față de ideologie[23].

Destinate inițial unui public universitar, astfel de culegeri de ”analize” vor cunoaște o carieră longevivă și în programa școlară. De pildă, ultima carte de *Comentarii și analize literare. Bacalaureat și admiterea în învățământul superior* la care va mai colabora și Ion

[19] Virgil Nemoianu, op. cit., p. 50.
[20] Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 6.
[21] V. Victor Șklovski, ”Reînvierea cuvîntului” în *Ce este literatura? Școala Formală Rusă,* Antologie de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1972, p. 373-374).
[22] Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, op. cit., p. 7.
[23] În acest sens, ”structuralismul [și deconstrucționismul], cînd au pătruns la noi, au tins în general să fie epurate de valențele lor ideologice de stînga, pentru a rămîne la nivelul unor metode critico-literare, asociate ”autonomiei esteticului”” (Andrei Cornea, în *Intelectualul român față cu inacțiunea,* vol. coord. de Mircea Vasilescu, ed. Curtea-Veche, București, 2002, p. 50) .

Rotaru datează chiar din 2006. Autorul scrie, într-adevăr, cu precizia informativă și la nivelul speculativ mediu care să îl facă memorabil de armate întregi de elevi. Ion Rotaru se rezumă la situarea documentară a textului, la punctarea unor dominante formale, la enumerarea unor clișee. Abordarea sa tradițională se apropie, de fapt, de școala veche franceză, așa cum apărea ea întruchipată de Raymond Picard în celebra dispută cu Roland Barthes[24]. Cunoscuta *explication de texte* din rutina universitară franceză interbelică mergea pe o cale filologică similară: lămurirea gramaticală a sensului litera*l,* și istorică, a sensului literar*[25],* prin analiza lexicografică, examinarea fără prea multe abstractizări a tehnicilor retorice, un exercițiu încă intim legat de istoria literară pozitivistă. Împotriva ei se ridică ”noua critică” structuralistă, prin iconoclasm academic. Din contră, avangarda metodologică românească (atâta câtă este) crește pe sol universitar, fiind mentorată de spirite prin excelență academice. Lingvistica nu ajunge un model totalitar pentru literații români (deși mediul formator era, cum arătam, dublu disciplinar) tocmai pentru că este temperată prin conservarea unei dimensiuni filologice, de critică mai veche, ce ține mereu trează atenția la text ca purtător al unicității literare.

Mariajul dintre vechi și nou reiese chiar din coalizarea lui Ion Rotaru cu Sorin Alexandrescu, în culegerea din 1967. Ion Rotaru rămâne mai apropiat de stilistica ”tradițională”, în vreme ce Sorin Alexandrescu își propune o stilistică ”structurală”. Optimismul său metodologic vădește totuși, ca și în cadrul studiilor din 1966, un șantier livresc destul de eclectic. De fapt, ceea ce înțelege Alexandrescu prin ”cercetarea *structurală* a literaturii” nu înseamnă și varianta ei structural*istă,* așa cum se edifica ea în acei ani în bazinul francez. Căci modelele la care se raportează sunt ”I.A Richards, Wellek și Warren, M.C. Beardsley, R. Jakobson, V.V. Vinogradov, Cleanth Brooks*”[26]*. La intersecția *New Criticism*—ului anglo-saxon, formalismului rus și funcționalismului praghez, stilistica non-genetică preconizată de Alexandrescu perpetuează, în nouă terminologie, estetica lui Tudor Vianu bazată pe unitatea în varietate. Viziunea holistică a textului cu ”organe” și ”funcții” interdependente, ideea acordului între părțile operei și întregul ei, exegeza ca descoperire a unei ”arhitecturi de simetrii”[27] – arată în maniera hermeneutică a lui Sorin Alexandrescu lecția învățată de la Vianu. Analiza polifonică parcurge toate etajele prin care străbate structura singulară a textului– sonor, gramatical, lexical, semantic etc. Genul acesta de integralism ține totuși de o vârstă pre-structuralistă a criticii, în pofida aspectului său sincronic, una contemporană în spirit teoriilor interbelice ale purismului artistic. El se înrudește cu modelele stratificate ale esteticii fenomenologice (R. Ingarden) sau ale funcționalismului praghez (derivat de acolo), în cadrul cărora accentul cade pe expresivitatea sistemului – mai mult decât pe regularitatea sa obiectivată, cum se va întâmpla în structuralismul francez.

Nu reductivă, ci expansivă se dorește a fi metoda lui Sorin Alexandrescu: analiza încearcă, într-un fel, să potențeze corola de mistere a textului, chiar pe măsură ce-i dezvăluie alcătuirea concretă. Comentariile sale sunt pigmentate cvasi-poetic cu expresii ca ”farmec straniu”, ”textul care ne învăluie, fascinant”, ”halo enigmatic”, de parcă interpretul s-ar scufunda în *close reading* până la a-și uita cuvintele și conceptele. Ca și în impresionism, o

[24] V. Serge Doubrovsky, *De ce noua critică? Critică și obiectivitate,* traducere de Dolores Toma, studiu introductiv de Romul Munteanu, Ed. Univers, București, 1977.
[25] Cf. Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust,* Ed. du Seuil, Paris, 1983, p. 80.
[26] Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, op. cit., p. 8.
[27] Eugen Simion, ”Tudor Vianu”, în *Scriitori români de azi*, vol. II, Cartea Românească, București, 1977, p. 370.

intuiție inefabilă pare să stea la baza comprehensiunii critice. Dar, invers decât acolo, interpretul ”structural” va clădi în spatele emoției ce îl animă un bloc compact de argumente. În privința poeziei, preferința (specifică formalismului și structuralismului, în general) vizează formele fixe, cu opoziții și paralelisme transparente. În fine, e limpede că exercițiul metodologic de inspirație structuralistă se leagă, pentru început, de moduri mai tradiționale/”școlare” ale comentariului literar. De asemenea, tot în studiul liricii, fixat pe opoziții binare, pregnantă pare să fie influența lui Roman Jakobson (căruia literații ce îi audiaseră conferințele de la București îi păstrează o amintire prodigioasă); or, marele lingvist și-a edificat un adevărat ”stil intelectual” din ”simetrizare”[28].

Nu putem să nu observăm totuși că deschiderile oferite de noul tip de analiză sunt, în unele rânduri, remarcabile la vremea aceea, ele privind mai cu seamă proza. Două ni se par câștigurile critice respective. În primul rând, se demonstrează posibilitatea de a resuscita dintr-un unghi de sclipitoare modernitate textele vechi (direcție urmată de Eugen Negrici câțiva ani mai târziu): Alexandrescu descrie în acest sens constituirea incipientă a ”punctului de vedere”[29] la cronicari. În al doilea rând, e vorba de situarea sub o zodie strict artistică până și a formelor literare celor mai susceptibile unei interpretări ”de clasă” (accent încă important în deceniul 7): ”realismul obiectiv”, așadar, e analizat exclusiv prin prisma ”*organizării* materialului epic”[30], nu a conținutului său așadar.

Iată deci cum studiul literar poate fi dez-ideologizat pe căi pedante și cu totul opuse celor pe care mergea generația lui Manolescu și Simion. Impactul acestui gen scientist rămâne însă, o vreme, limitat la cercurile universitare din jurul catedrelor și institutelor de cercetare. Iar dacă G. Călinescu este renegat în substanța criticii sale tocmai în măsura în care este citat, precursoratul lui Tudor Vianu este implicit și nu o dată aureolat. La momentul ’60, după paranteza sociologistă, imanentismul criticii estetice post-maioresciene se putea situa, din punct de vedere metodologic, la răscrucea modelelor divergente Călinescu-Vianu. Influența acestora nu e comparabilă nici în cantitate, nici în calitate, nici în palierele pe care se exercită. Dacă numele lui Călinescu ajunge adevărată monedă simbolică în dezbaterile critice de prim-plan, influența lui Vianu rămâne mai curând mandarinală și ea va fi în bună măsură cuantificabilă retrospectiv, după limpezirea direcțiilor pe care le deschide. Prezența sa la catedră a fost totuși esențială pentru așezarea profesională a unei promoții de cercetători. De un structuralism incipient la Vianu se putea vorbi, trasabil în orizontul esteticii germane afine lui și implicat ulterior în dezvoltările lingvistice ale stilisticii sale. Sorin Alexandrescu avea dreptate să observe: ”adevărata continuare a stilisticii lui Vianu mi se pare a consta nu în studiile de limbă literară, ci în cele de poetică structurală”[31]; ”Caracterul deschis al stilisticii sale, împingerea metodei de lucru și a principiilor ei teoretice, printr-un efort conștient și sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, pînă în acel punct în care încadrarea ei în ”structuralism” s-ar fi făcut de la sine, printr-un proces firesc de evoluție internă”[32].

Fapt e că, într-o formă sau alta, în a doua jumătate a celei de-a șaptea decade problema înnoirilor metodologice și a efectelor acestora se pune la scara întregii noastre critici. Florin

[28] Jean-Claude Milner, *Le périple structural. Figures et paradigmes,* Ed. du Seuil, Paris, 2002, p. 134.
[29] Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, op. cit., p. 160.
[30] Idem, p. 203-204.
[31] Sorin Alexandrescu, note la René Wellek, Austin Warren, op. cit., p. 420.
[32] Sorin Alexandrescu, ”Concepția stilistică a lui Tudor Vianu”, în *Studii de stilistică,* op. cit. p. 17.

Mihăilescu vede în anii ”1965-1967 momentul culminant al meditațiilor și efervescenței autoconștiinței criticii. Delimitarea (...) dintre participanții la discuție s-a conturat în funcție de dubla dependență a activității critice: de știință și artă”[33]. Fără a intra în detaliile luărilor de poziție, vom rezuma lucrurile spunând că opțiunea critică creatoare-critică explicativă e rezolvată majoritar în favoarea celei dintâi. La acest moment, cel puțin, nu se poate vorbi statistic de o contraparte ”științifică” structuralistă, în domeniul criticii literare. Efervescența din jurul catedrelor de limbă și literatură română este reală, însă eclectică metodologic, iar protagoniștii săi sunt imprevizibili (Virgil Nemoianu și Toma Pavel se dezic deja de structuralism în jurul lui 1968). Cei mai coerenți în instrucție și aplicație sunt folcloriști și lingviști, nu critici literari. În cazul tuturor, noile metodologii sunt legitimate cu suficiente rezerve, adaptate fiind temperamentului nostru moderat, cât și, firește, canoanelor ideologice. Căci regimul epocii privea desigur mefient reformele disciplinare explicite, ca orice ar fi venit din apusul putred. Pe de altă parte, intra în aceeași logică a guvernării luminate un anumit nonintervenționism strategic: la o adică, ce gânduri reacționare ar mai fi nutrit cineva care se scufunda amnezic în ”analiza de text”? Micro-poetica universitarilor români constituie, prin contextele pe care le exclude, o declarație de integritate intelectuală. Motivată deci mai mult de conjunctura socio-intelectuală decât de nevoia disciplinei critice de a se reforma, ea deviază de la tulpina autentic structuralistă europeană, ce evolua atunci macro-poetic, spre problematici mai abstracte ale literarității. În plus, orizontul de referință al ”scientismului” literar românesc e rus/praghez, anglo-saxon și german. Nu francez, deocamdată.

Bibliografie:

Alexandrescu, Sorin, Rotaru, Ion, *Analize literare și stilistice,* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967

Compagnon, Antoine, *La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust,* Ed. du Seuil, Paris, 1983

Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, Ed. La Découverte, Paris, 1992

Doubrovsky, Serge, *De ce noua critică? Critică și obiectivitate,* trad. de Dolores Toma, Ed. Univers, București, 1977

Martin, Mircea, *Singura critică,* ed. a II-a, Cartea Românească, București, 2006

Mihăilescu, Florin, *Conceptul de critică literară în România,* vol. II, Ed. Minerva, București, 1977

Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism. O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice,* Ed. Pontica, Constanța, 2002

Milner, Jean-Claude, *Le périple structural. Figures et paradigmes,* Seuil, Paris, 2002

Nemoianu, Virgil, *Structuralismul,* Editura pentru literatură universală, București, 1967,

Oancea, Ileana, *Istoria stilisticii românești,* Ed. Științ. și Encicl., București, 1988

Pavel, Toma, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale,* trad. de Mioara Tapalagă, Ed. Univers, București, 1993

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, Cartea Românească, București, 1977

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică,* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968

[33] Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România,* vol. II, Ed. Minerva, București, 1977, p. 47-48.

Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii,* trad. de Rodica Tiniș, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, EPLU, București, 1967
* *Ce este literatura? Școala Formală Rusă,* Antologie de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1972
* *Intelectualul român față cu inacțiunea,* vol. coord. de Mircea Vasilescu, ed. Curtea-Veche, București, 2002
* *Studii de poetică și stilistică,* Comitet de redacție: Tudor Vianu, Al. Rosetti, Mihai Pop, Editura pentru Literatură, București, 1966

SPECIFICUL ALEGORIEI ŞI NIVELURILE SALE DE SENS

Drd. Daniela FILIP
Universitatea „Babeş – Bolyai", Cluj-Napoca

Demersul pe care ni-l propunem în această lucrare este unul din unghiul lingvisticii textului în sens restrâns ca studiu-descriere, interpretare şi, eventual, prezentare a istoriei unui text particular în vederea formulării unor posibile concluzii în planul lingvisticii generale a textului.

Cercetarea noastră are drept obiective descrierea modalităţilor specifice de articulare a sensului într-un text concret din unghiul contribuţiei metaforelor. Această investigare va fi orientată în acord cu viziunea coşeriană asupra lingvisticii textului ca hermeneutică a sensului.

Fiindcă textul suport al analizei metaforicului este Ţiganiada de I.B.Deleanu, paginile de faţă nu vom acorda atenţie"modelelor" Ţiganiadei) ci analizei integrale a unor pasaje în care funcţiile textual-metaforice au un rol relevant pentru construcţia de sens.

Cuvinte-cheie: *alegorie, lingvistica textului, sens, hermeneutică*

1. Lingvistica textului

Pornind din interiorul ***lingvisticii integrale***, de la palierul cercetării textului, ca nivel autonom al limbajului[1], studiul unui text se extinde dincolo de limitele disciplinare ale lingvisticii integrale a textului, într-o arie a ***semanticii textuale***, cuprinsă în sfera trandisciplinară a ***studiilor integraliste.***

Dimensiunea creativă a limbajului este situată chiar la rădăcina activităţii de vorbire şi manifestată în două 'dimensiuni' diferite: în *vorbire* în plan universal, pe de o parte, şi în planul individual, cel al *textului*, pe de altă parte. Dintre toate cele trei planuri ale limbajului, planul individual, al textului, permite libertatea maximală a subiectului vorbitor, chiar până la instituirea acestuia ca subiect absolut, la negarea fundalului experienţial al cunoaşterii lumii şi la instituirea de lumi noi. Fascinaţia pentru text derivă din faptul că el este unicul loc de manifestare plenară a posibilităţilor de a semnifica ale limbajului şi domeniu al tuturor posibilităţilor semantice.

Obiectivul central al cercetării concrete a planului textului, se referă aşadar, la ***captarea sau surprinderea*** sensului textual, iar demersul investigaţional porneşte de la o intuiţie unitară, care este justificată, apoi, la nivelul "constituţiei" textuale

În cercetarea de faţă adoptăm ideea coşeriană că sensul, conţinut ultim, a cărui articulare o putem urmări pornind de la distingerea unităţi *minimale* de sens din constituţia textului, este perceput global[2] intuitiv (întrucât competenţa expresivă ne-o exersăm la modul intuitiv). Cercetarea noastră are drept obiective descrierea modalităţilor specifice de articulare a sensului într-un text concret din unghiul contribuţiei metaforelor.

---

[1] Fiecare dintre cele trei planuri ale limbajului este studiat de câte o ramură a lingvisticii integrale: planul universal este obiectul de studiu al lingvisticii vorbirii, planul istoric - al lingvisticii limbilor, iar planul individual – al ***lingvisticii textului,*** deci o "***lingvistică a sensului".***
Coşeriu 1981/1997: 77 "Ceea ce am numit aici lingvistica textului propriu-zis este o « lingvistică a sensului»".
[2] Ibidem.

În plan textual, aşa cum reiese din sarcinile lingvisticii textului, urmărirea în text a construcţiei/ articulării sensului ar presupune în primul rînd surprinderea ***funcţiilor textuale*** (ca posibilităţi date prin limbaj) efectiv realizate în text.

Fiindcă în cercul nostru de interes se situează ***textul alegoric*** care denumeşte principiul fundamental al „dedesubtului", amintim că pentru Coşeriu aluzia, ca act lingvistic, care contribuie la construcţia sensului poate fi considerată ca având o *funcţie textuală*[3].

2. Funcţii textuale metaforice

Cercetarea metaforelor sau a oricăror alte fapte semanticed textuale nu poate fi scoasă în afara contextelor prezente (instituite) în text, ci se realizează doar prin continua raportare la acestea. Cercetarea de faţă urmăreşte stabilirea funcţiilor textuale ale metaforelor în cadrul tabloului funcţiilor textuale în general. În acest sens, vom utiliza, în discutarea unor funcţii textuale ale metaforelor, conceptul de ***procedeu textual*[4]*,*** explicitat de E.Tămâianu ca 'formă textuală' ce contribuie la constituirea sensului şi este subordonnată ***categoriei de text*** (înţeleasă ca ansamblu de procedee textuale).[5]

În studiul de faţă nu ne vom centra atenţia asupra metaforelor „punctuale" (ca unităţi textuale) din norma vorbirii, ci asupra metaforelor ca procedee de configurare a textului la niveluri superioare de sens. Subliniem că, spre deosebire de termenul tradiţional, retoric, de ***metaforă***, prin care se desemnează o ocurenţă metaforică, o "figură" singulară, un "trop", termenul coşerian de „metaforă" şi corelatul său substantivizat ***metaforicul*** prezintă o contragere[6] a sintagmei *proces metaforic* şi vizează, într-un sens mai larg şi mai profund, activitatea de vorbire ca ***vorbire metaforică.*** Vorbirea în *modul metaforic,* ca asociere spontană non-reflexivă a două conţinuturi, pe temeiul intuirii identităţii dintre două elemente (în virtutea unei analogii), circumscrie acea zonă a creativităţii culturale numită *metaforicul primar*.[7] Situată în *planul textului,* finalitatea vorbirii se polarizează între interpretarea lumii şi, în mod exponenţializat, creaţia de lumi. În această perspectivă se valorifică teoria metaforicului elaborată de L. Blaga în *Trilogia culturii* (1937/1944)[8].

Această înţelegere a fenomenului metaforic în perspectivă 'integralistă' a fost propusă de profesorul clujean M. Borcilă, care schiţează o viziune complexă structural-funcţională, de inspiraţie blagiană, asupra domeniului dublu de funcţionare a metaforei: domeniul ***lingvistic*** şi domeniul ***cultural trans-lingvistic.***[9] Din acest unghi, în interiorul categoriei **metaforei în text**

---

[3] Idem, p.125: "Multe funcţii textuale pot trimite la ceva ce nu s-a spus , dar tocmai la care se face referire. Acte lingvistice ca aluzia, insinuarea, sau sugestia («trimiterea discretă») funcţionează adesea datorită acestor «omisiuni» din text, recunoscute de cel ce interpretează ca fiind presupuneri referitor la ceea ce este spus, ca ceva ce trebuie în mod tacit umplut".

[4] Vezi mai sus exemplele date de Coşeriu: salutul, opinia, ironia etc.

[5] Tămâianu, op.cit., p.74.

[6] Zagaevschi 2005, p.97.

[7] E. Coşeriu, (1952/1999:16) - "Ne aflăm în prezenţa a ceea ce, într-un sens foarte amplu, numim ***metaforă,*** pe care n-o înţelegem aici ca fiind o simplă transpunere verbală, ca o *comparaţie prescurtată*, ci ca expresie unitară, spontană şi imediată (adică fără nici un *ca* interemediar*)* a unei viziuni, a unei intuiţii poetice."

[8] Teoria filosofică a lui L. Blaga în perspectiva unei poetici a culturii în M. Borcilă, 1997: "Filosoful defineşte două tipuri de *articulaţie structurală*: în primul rând, tipul structural al metaforei pe care o numeşte "plasticizantă" şi pe care o consideră ca ilustrând funcţia fundamental "expresivă" a limbajului. Un al doilea tip, bazat pe alt principiu, este cel reprezentând funcţia "revelatoare" definitorie pentru *poezie*."

[9] Vezi studii esenţiale precum Borcilă: 1995a, 1996, 1997a, 2000, 2000b.

se distinge ***metafora semnificaţională*** (lingvistică), care funcţionează după acelaşi principiu cu metafora "pretextuală"[10], şi ***metafora trans-semnificaţională.***

Păstrând unghiul de vedere dinspre text, metafora din **planul sensului** sau **metafora textuală** (matafora II) este o manifestarea a creativităţii cu mijloace de limbaj, dar cu o finalitate diferită de cea a limbajului. Metafora textuală, ca fenomen ce ţine de sfera sensului textual, se poate realiza între cei doi poli ai săi: ***minimal şi maximal***, iar lucrarea de faţă se focalizează asupra nivelului minimal în creaţia de sens. Privite sub unghiul funcţional, metaforele din planul limbajului (I) (re)descriu lumea, iar metaforele din planul textului, deci al sensului, *spun ceva despre ea* (‘lumea’ din text). La rândul său, metafora II, în funcţie de finalitatea procesului de articulare a sensului, se disociază în: metafora ***semnificaţională*** sau ***lingvistică*** **(**metafora IIA) şi ***metafora trans-semnificaţională*** sau ***trans-lingvistică*** (IIB).[11]

Accentuăm în acest studiu rolul şi mecanismul de inserare a metaforei II A până la un anumit nivel (de suprafaţă), reperabil intutiv, în care manifestă diverse relaţii cu elemente relevante pentru sens din vecinătatea sa în text. Metafora II A este similară ca "mecanism" de funcţionare prin *analogie* (designare indirectă) cu metafora I din limbaj, dar cu finalitatea în planul sensului şi limitată la interpretarea faptelor lumii date.

Unul din obiectivele importante ale cercetării noastre ar fi să demonstrăm, în ideea specializării funcţionale, menţionate mai sus, că metaforele semnificaţionale ca 'unităţi minimale de sens' comportă şi ele funcţii de sens. Discuţia noastră va conduce în mod firesc şi la elaborarea unor observaţii sau judecăţi de valoare limitate la fragmente din textul lui I.B.Deleanu. Ele nu încearcă, desigur, să epuizeze modalităţile de realizare a *metaforicului primar* în opera poeţilor, ci atrag numai atenţia asupra unora dintre multiplele posibilităţi ale acestei realizări.

3.Specificul alegoriei şi nivelurile sale de sens

Alegoriile, la fel ca şi proverbele, zicătorile, fabulele, sunt metafore „*semnificaţionale”*,dezvoltate la nivelulu sensului, ca nişte microtexte care ***interpretează*** lumea. În paginile de faţă, vom propune la început un survol teoretic asupra modului cum, în textul alegoric[12], se instituie sensul pe **verticală**, care presupune extensiunea „lumii” fenomenale, chiar transcenderea ei şi implicit depăşirea sensului lingvistic, care devine sens poetic. Luăm în discuţie şi faptul că textele alegorice[13], propuse spre analiză în paginile următoare, cunosc o modelare a constucţiei sensului textual pe niveluri, pe care le vom detalia, arătând care sunt punctele nodale reiterate între nivelurile alegoriei.

---

[10] Metafora "*pretextuală"* sau metafora I ‘*din limbaj*’ este o manifestare a *creativităţii în limbaj*. Vezi Coşeriu, op.cit, p.75.

[11] M. Borcilă, *Paradoxul funcţiilor metaforice în poetica lui Blaga*, în *Tribuna,* Cluj-Napoca,1987, p.2: „Între metafora lingvistică sau funcţia I şi metafora poetic-culturală sau funcţia II a procesului metaforic, unde în termenii lui Blaga funcţia I presupune «semnificaţia faptelor», iar domeniul II se limitează prin criteriul «sporirii semnificaţiei faptelor». În interiorul domeniului II se distinge metafora A (”plasticizantă”) şi metafora B (“revelatorie”), pentru A fiind specific principiul blagian al *analogiei*, iar pentru B – cel al *dizanalogiei* în articularea sensului metaforic.”

Vezi despre acest aspect şi L. Zagaevski op.cit.

[12] Opţiunea noastră în acest studiu merge înspre a considera alegoria un ***prototext,*** adică nu ne interesează dacă se încadrează într-un gen gen anume. diferenţiat: epic, liric sau dramatic.

[13] *Ţiganiada* de I.B.Deleanu (pe care o considerăm o alegorie de tip clasic) şi *Levantul* de M.Cărtărescu (o alegorie modernă)

Din multitudinea de lucrări dedicate alegoriei, traseul nostru investigaţional va pătrunde, pentru început, în sfera abordării pe care o propune M.Quilligan în *The language of allegory,*[14] lucrare care este o investigaţie temeinică de mare anvergură ce vizează acest fenomen. Deoarece vom acorda şi noi acestor concepte o valoare operaţională, sintetizăm aici termenii asupra cărora vom reveni[15].

Când vorbim despre ***alegorie*** deobicei vorbim despre diferenţele dintre sensul literar şi sensul metaforic. Vorbind despre acest proces „tăinuit" al alegoriei, Angus Fletecher explică de ce alegoria, de la primul nivel de lectură, distruge expectanţele normale pe care noi le avem despre limbaj: „that our woed mean what they say"[16].

În aceste condiţii, sugestiile soluţiei integraliste provin în special din „schiţele interepretative coşeriene" . Aceste „schiţe", cum se ştie, se sprijină, în mod declarat, pe metoda cercului hermeneutic. De aceea, pe traiectoria pendulării hermeneutice între „conturul" textului şi „centrul" său, Coşeriu mijloceşte posibilitatatea unei adevărate proiecţii de planuri sau niveluri ale sensului, concepute prin **analogie** cu organizarea internă a planului istoric al limbajului.

Metoda complementară *identificării* acestora în fiecare caz în parte este determinarea modului în care **unităţile minimale** interacţionează, atât între ele, cât şi cu celelalte componente textuale, pentru a înlesni configurarea palierelor de sens de rang superior . În ceea ce priveşte faptele textuale, deşi risipite în text, pot fi totuşi adiacente (conexe) înt-o anumită dimensiune a sensului, situaţie pe care, în cercetarea noastră, o vom ilustra în două feluri conform tabelului anexat. Astfel, începând cu **sensul „literal**" care ne spune simplu ce se întâmplă, naraţiunea clarifică principii/reguli cu care noi putem vedea faptele ca reale, ca posibile, iar aceasta determină alegoria propriu-zisă. În final, regăsim sensul „tăinuit", „anagogic/mistic.

Vom considera, în acord cu interpretările tradiţionale, ***alegoria literară,*** un mod de expresie care presupune o suprafaţă literală şi un plan al semnificaţiilor secunde, acesta din urmă justificator al planului prim. ***Planul literal*** (indiferent dacă este uşor descifrabil) este alcătuit din elemente distincte, denominabile. ***Planul prim*** este, cu alte cuvinte, un plan emblematic şi situaţional. Pentru a susţine această idee, regretata Vera Călin argumentează, în

---

[14] Quilligan: 1979.

[15] Capitolul dedicat ***Textului*** decelează cu acurateţe diferenţierea între alegorie şi calambur, alt fenomen lingvistic caracterizat prin polisemie. Termenul de ***alegoria*** (de la grecescul „allos" = alt şi „agoreuo" = a vorbi în agora, în piaţă) a indicat dintotdeauna o putere, o eficacitate a limbajului ceea ce ii permite să creeze **extrasemnificaţii:** „Allegory therefore names the fact that language can signify many things at once. It does not name the many other things language means, or the disjunctions between saying and meaning, but the often problematical process of meaning multiple things simultaneously with one word". (p.26) Ca şi teremenul „calambur" (*pun*), teremenul „alegoria" defineşte un fel de limbaj care semnifică prin calitatea vorbirii duplicitare.

Prin ***Pretext*** autoarea înţelege sursa care stă întotdeauna în exteriorul naraţiunuii *Pretextu*l este textul pe care naraţiunea îl comentează reconstituindu-l, ca şi o pretenţie a naraţiunii pentru a deveni ficţiune şi nu construită pe un alt text. ***Pretextul*** nu este pur şi simplu o magazie de idei, el este tezaurul original al adevărului, şi chiar dacă acest tezaur ar fi jefuit şi pare a fi gol, el îşi mai păstrează statutul privilegiat de ghid nu numai al interpretării , dar şi al posibilităţilor alegoriei.

O ultimă observaţie legată de ***Contextul*** lingvistic al alegoriei semnalează ideea că alegoriile vorbesc întotdeauna despre limbaj şi căile prin care limbajul însuşi poate arăta omului finalitatea sa supremă în cosmos.

[16] Fletcher 1964: 2.

studiul său „clasic”[17], că toate definiţiile date alegoriei accentuează două planuri: planul semnificaţiei şi planul expresiei. ***Semnificaţia secundă***, care ne invită la descifrare, ne împiedică să vorbim ca despre un mod de „oglindire”, dat fiindcă în „oglinda” alegoriei desluşim (stabilind mental o seamă de paralelisme sau inversiuni) date de ordin filosofic, metafizic, social, a căror comunicare are drept punct de plecare ideea că limbajul nu semnifică ceea ce spune.

NIVELUL PRIMAR DE SENS (DE SUPRAFAŢĂ)
• sensul literal (prim) • paliere de sens de rang primar • oferă o primă coerenţă textului (pe baza funcţiei 2 a lui Coşeriu) • într-o formă primă, sensul se construieşte pe baza cunoaşterii generale a lumii exeperienţiale • faptele orizontului experienţial • ex. nivelul superficial al poveştii peripeţiilor pline de haz ale unui grup de personaje, drumul ţiganilor. • Ex. metafora de tip A1 ’punctuală’, ’de suprafaţă’, a unei mulţimi amorfe: „dalba noastră ţigănie”, „tabăra nesperioasă”, „sloboda mulţime”
NIVELUL SECUND DE SENS (DE PROFUNZIME)
• sensul metaforic (sens intenţionat, derivat) • paliere de sens de rang superior • prima coerenţă a textului conduce la o altă coerenţă preexistentă care e ***pretextul*** (vezi M.Quilligan): „e tezaurul original al adevărului...caracterul aluziv, dedesubtul textului, ecoul cuvintelor dincolo de text”. • sensul este inferat din ceea ce există, dar nu transformă radical ceea ce există, doar interpretează • ex. sensul este profund filosofic şi politic a cărui descifrare aparţine „cetitoriului înţălept” • ex. metafore de tip A2, tot ‚punctuale’, dar mai de profunzime: abundenţa metaforelor *slobozeniei, a drumului-centru,* a *legii-căpetenia cetăţii*, evocă efortul societăţii române de a se organiza şi strădania omenirii de a ajunge la ideal.

4. Învestigarea şi rolul metaforei în textul alegoric *Ţiganiada* de I.B.Deleanu

În ceea ce priveşte cercetarea noastră, am ales să investigăm locul metaforei între multiplele posibilităţi de realizare a sensului, atât din punctul de vedere al rolului său „singular” cât şi din cel al modalităţilor de interacţiune cu fenomene textuale echivalente din punct de vedere funcţional. Paginile de faţă nu vor acorda atenţie problematicii estetice a operei ("modelele" *Ţiganiadei*) şi nici investigaţiei comparatist-sursologice, ci analizei

[17] Călin 1969: 10-20 „Trebuie văzut modul în care poetul alegoric stabileşte aceste corelaţii între planul literal şi nivelul profund. Generalizând, aş spune că, pentru alegoria de tipul aceleia de mai sus, fiecărui punct din planul prim îi corespunde un punct în planul secund, fiecare element figural al planului superior se poate uni printr-o dreaptă cu o semnificaţie din planul profund”.

integrale a unor pasaje în care funcţiile textual-metaforice au un rol relevant pentru construcţia de sens. În a doua parte a studiului ne propunem să surprindem o perspectivă asupra ***metaforicului*** din unghiul celei de a treia forme a creativităţii metaforice, propuse de E. Coşeriu în cunoscutul studiu publicat în 1952.[18]

Analizând ***cântul X*** vom încerca să răspundem la întrebarea dacă metafora poate produce efecte de sens comparabile cu **ironia** prin „identificări între contrarii absurde din punct de vedere logic" [19]. Vor fi supuse analizei o serie de metafore "punctuale" în construcţia sensului sau 'unitatăţi minimale de sens' în care cei doi termeni implicaţi în procesul metaforic sunt exprimaţi prin lexeme sau unităţi de limbă (în sensul termenului coşerian).

Valoarea de sens pe care o poate avea o asemenea metaforă se poate realiza fie *A1, la nivel local "de suprafaţă"* al sensului textual având importanţă limitată la acel pasaj în care apare, fie *A2 la nivel "mai de adâncime" al sensului textual,* constituindu-se în noduri semantice puternice, cu ocurenţe repetate coagulându-se în jurul său nişte "zone" semantic textuale specifice: *noduri metaforice*[20].

Din multitudinea studiilor dedicate *Ţiganiadei,* reţinem formula sintetică a lui Paul Cornea care defineşte *Ţiganiada* în studiul său [21]. În interpretarea lui Budai-Deleanu ,"drumul spre ideal" devine, însă, subiect de parodie: eroii săi aleg o cale greşită sau aleargă, orbi, pe un drum ce nu duce nicăieri.. Vom asimila, aici, 'metafora conceptuală' VIAŢA ESTE O CĂLĂTORIE(LIFE IS A JOURNEY) metaforei din norma vorbirii în limba română: *drumul vieţii.*[22]Regăsim, în cele două fragmente selectate, motivul ***centrului***[23] spre care drumul

---

[18] Vezi nota 2. Coseriu circumscrie trei forme primordiale ale creativităţii metaforice: "*metafora este[...] expresie unitară, spontană şi imediată a unei viziuni, a unei intuiţii poetice, care poate implica o identificare momentană a unor obiecte diferite (cap-dovleac), sau o hiperbolizare a unui aspect particular al obiectului [...] şi chiar o identificare între contrarii, «absurdă» din punct de vedere logic, dar cu semnificat şi cu efect evident ironice, cum ar fi în cazul lui* ***negru-blond*** *sau în cazul când un* ***gras*** *este numit* ***slab*** *sau un* ***bătrân*** *e numit* ***tinerel***"

[19] Despre acest subiect vezi şi M. Borcilă (2002/2003: 22-23).

[20] L.Blaga, ibidem, p.276: "Adevărul este: cuvintele sunt aşa de anemice, încât ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esenţiale de specificare pentru a reconstrui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest acest infinit alai de cuvinte". Cu privire la distincţia schiţată aici vezi Zagaevshi 2005:165-176

[21] Cornea 1962: 18: „"o meditaţie asupra condiţiei umane [...] o odisee umană" structurată în jurul "metaforei drumului", căci mersul ţiganilor "evocă strădania omenirii de a ajunge la ideal.

[22] Semantica cognitivă, prin studiul lui Lakoff şi Turner: 1980, propune nişte structuri conceptuale al căror uz e convenţional, inconştient, automat, tipic neobservabil ca de exemplu: VIAŢA ESTE O CĂLĂTORIE, VREMEA VIEŢII ESTE O ZI, DRAGOSTEA ESTE UN JOC, MOARTEA ESTE PLECARE DEFINITIVĂ. Aceste 'metafore conceptuale' (*basic metaphors*) sunt active semantic în limba şi gândirea noastră de la care va deriva uriaşa arie a metaforelor poetice despre viaţă, moarte, timp etc.
Vezi, în acest sens, M. Borcilă (1997b: 98-99): " Strategia propusă de Lakoff şi Turner este să selecteze mari metafore ale vieţii, morţii şi ale timpului din lucrări importante din literatura occidentală clasică şi să propună derivarea acestora din simple operaţii ca **extindere, elaborare, compunere sau punerea sub semnul întrebării** dintr-un set de metafore convenţionale. [...] Pentru a înţelege acest "nou" mod de "elaborare neconvenţională a schemelor" se poate admite că "poeţii merg mai departe de uzul convenţional al metaforelor"...este tocmai puterea imaginaţiei poetice de a transcede primul nivel de "imagine sau structurare conceptuală". Acesta este, cred, **studiul funcţiei metaforice** care a schimbat procesul poetic."

[23] Călin 1969: 46-77 „Nenumărate alegorii bazate pe simbolismul **centrului** derivă din arhetipul analizat de M. Eliade „eterna reîntoarcere". Ritmicitatea, simetria, repetiţia, care marchează fabula, sunt câteva dintre schemele alegorice cele mai frecvente.
Un călător se angajază pe un drum cu o destinaţie cunoscută sau bănuită, care-l atrage şi-l despăgubeşte pentru toate piedicile întâmpinate. Călătorul e de obicei un prototip uman – omul, sufletul creştinului însetat de mântuire, ca în *Divina Comedie* sau omul dorinic însetat de cunoaştere ca Guliver".pp.46-47.

trebuie sa-l conducă pe erou, centrul însemnând aici alegerea tipului de guvernare pe care l-ar adopta această etnie, aflată într-un moment de răscruce a existenţei sale.

Ca o consideraţie preliminară putem afirma că schema imagistică, cronotopul *drumulu,* are funcţie instrumentală – vehicul pentru sens. Drumul corespunde, în principiu, unui parcurs de un anume fel, presupunând efort interior al "drumeţului". Ţelul, destinaţia ***drumului,*** este ceea ce modelează acest parcurs. Organizarea statală ar putea fi un caz particular, specific al acestei scheme. Domeniul semantic - 'sursă' este cel al *călătoriei,* iar domeniul semantic - 'ţintă' este cel al *vieţii.*[24]

Cântul X debutează cu o încadrare explicită a Strofei-Argument în reţeaua epică a poemului, fixând toposul evenimentelor ce vor urma: ţiganii, odată ajunşi la Spăteni, unde le era rânduită tabăra, doresc să pună bazele unui stat, şi încep astfel o interminabilă discuţie despre sistemul ideal de guvernare:

"Aleg pe cei învăţaţi la carte,/ Care între sine fac sobor/ Să hotărască ce stăpânie/ Ar fi bună pentru ţigănie".

Încă din primele două sextine se observă construcţia *Ţiganiadei* în jurul motivelor alegorice: motivul *drumului* spre o ţintă ideală şi motivul luptei prin care idealul este afirmat. Poetul reinterpretează, însă, într-o manieră ironică aceste două motive ale eposului. Următorul pasaj conţine o metaforă semnificaţională "*drum larg*", construită în conformitate cu schema tradiţională *'drumul vieţii':* poporul ajunge la un moment de răscruce, de cotitură – şi cu aceasta suntem în deplină consonanţă cu metafora conceptuală cognitivistă *VIAŢA ESTE O CĂLĂTORIE*:

"De unde apoi drum larg se deschide / La mult amarnica despoţie /.../
Cu sfaturile tale necoapte/ Că aşa n-om fârşi până la noapte".

Drumul ia, practic, înfăţişarea goanei în urma carului cu bucate[25], iar lupta devine o încăierare iraţională: *"Cându-s pântece bine sătule/Atunci e şi gura vorbitoare..../Dară în lipsa de bucate /Nu ştiu cum şi mintea să tâmpeşte".*

In următoarele strofe constatăm metaforele unei ***mulţimi amorfe,*** cu efect de sens *plasticizante,* care funcţionează ca elemente ale vorbirii şi îndeplinesc funcţii textuale de tip A1, ce aparţin unui nivel de suprafaţă al construcţiei de sens: "*adunare spartă", "dalba noatră ţigănie", "norodul fără osebire", "tabăra nesperioasă","sloboda multime", "ţigănia noastră aşezare".*Cu o superioară forţă plasticizantă sunt descrise masele în mişcare, forfota mulţimilor.

Pornind de la exemplele precum cele mai sus amintite se face saltul de la invenţia epică a textului la comentariile **ironice** de tip metadiscursiv, menite să salveze descrierea, comentarii 'meta' care se pot constitui într-un mănunchi de funcţii textuale destul de frecvente în înteg poemul. Ironia contribuie şi ea la spulberarea oricărei certitudini cât priveşte univocitatea sensurilor alegorice. Exemplele ilustrate mai sus, transpuneri între contrarii cu efect ironic, ilustrează tocmai strategia circumscrisă de Coşeriu în ceea ce priveşte a treia formă a creativităţii metaforice.

---

[24] Lucrarea noastră nu va aborda clasificări ce vizează *relaţiile gramaticale* care apar între termenul ţintă şi teremnul sursă, de tipul metaforă „predicativă", „apozitivă", etc. (vezi Mancaş, 1991); am dat întâietate unei organizări a materialului de studiu care porneşte de la semnificaţiile teremenilor incluşi în metaforă şi funcţiile pe care le dobândesc în text , la palierul „secund", al sensului.

[25] Ioana Em. Petrescu 1974: 199.

Prin metafora *"ţigănimii"* I.B.Deleanu se arată a fi un excelent observator al aglomerărilor umane, al maselor văzute sub aspect colectiv. Adept al filosofiei luminilor I.B.Deleanu atacă şi satirizează, cu o necruţătoare ironie, vieţile „ţiganilor", prin care "să înţeleg ş-alţii", adică, prin extensiune, acordă o semnificaţie alegorică mai largă. Finalitatea parodică a întregii lucrări e mărturisită franc în Epistolie[26]. Dar cine sunt „ţiganii"? De vreme ce autorul „jucărelei" [27] se declară „ţigan" el însuşi, asemenea lui „badea Perea", este învederat că oamenii *Ţiganiadei* sunt românii, mai exact românii din secolul al XVIII-lea transilvănean, încă neintegraţi structurilor propriei lor societăţi, simbolizată de „armată". Fiecare ia vorba altuia din gura vecinului, iar cel care "apucă" o clipă cuvântul are sentimentul izbânzii. Când cuvintele nu mai au putere, încep strigătele şi pumnii. Acestea nu se nasc, firește, din gândire, ci sunt resimţite ca act, ca faptă. Esenţial nu e conţinutul, ci gustul comunicării şi inevitabil al răfuielii. Aici poate fi invocată şi celebra metaforă conceptuală a cognitiviştilor: *CEARTA ESTE RĂZBOI (ARGUMENT IS WAR).*

"*Sfătuind din prânz până în cină",* ei dezbat, în principal două probleme: organizarea militară a taberei şi organizarea politică a statului ţigănesc. Cei trei tigani-filozofi care discută despre formele de guvernare, par a fi trei gânditori din secolul luminilor. Principiul monarhic iluminist, susţiut de Baroreu şi reprezentat în acţiune prin Vlad (singurul personaj pozitiv al poemei), eşuează simbolic în epopee odată cu eşecul domnitorului. Baroreu**,** de pildă, socoteşte: "*Cum că stăpânia monarhică/Este întru toate mai harnică*", republica părându-i-se "*o ţarină pustie*", "*Să chiamă anarhie pe grecie/ O idră cu capete mai multe/ Ce nici unul de altul vrea să asculte",* unde, din cauza arivismului celor mai tari, "*venitul de obşte piere*". Şi în cazul metaforei ***„republica-hidră***" regăsim legătura dintre termeni care se face printr-un transfer semantic pe baza unei similitudini de sens. Momentul constituirii metaforei este definit prin faptul că, în context, sensul propriu al termenilor atribuţiei mataforice s-a pierdut, ceea ce permite realizarea mentală a unei imagini cu un surplus de sens: o formă de guvernământ ale cărei organe supreme ale puterii e închipuită ca un monstru fabulos cu multe capete (care, odată tăiate, cresc la loc).

În această secvenţă, poetul a simţit nevoie concretizării **convenţiei animaliere.**[28] Semnalăm această „răsturnare" a planurilor pentru că, în literatură ficţiunea animalieră se identifică mai ales în opere în care umanul ne trimite către bestial şi nu viceversa. În replica lui Slobozan regăsim o **metaforă animalieră,** cu efect plasticizant, care funcţionează după acelaşi plan primar de construcţie de sens. Astfel monarhul este: "*Un oblăduitor în cetate/Este un vierme pus la rădăcina/A unui capaciu cu desfătate ramuri".*

Fenomenele textuale analizate mai sus comportă valori de sens restrânse în ansamblul textului poetic, producând *efecte de sens punctuale sau locale,* care se limitează la acea apariţie izolată a metaforei, atât ca realizare în constituţia textuală, cât şi ca profunzime în

[26] Deleanu, 1973, p.12: „Să află întrânsa şi critică [...] toată povestea mi se pare că-i numa o alegorie în multe locuri, unde prin ţigani să înţăleg ş'alţii carii tocma aşa au făcut şi fac ca şi ţiganii oarecând.Fiind eu ţigan ca şi tine, am socotit cuvios lucru de a scrie pentru ţiganii noştri".

[27] Concret, I.B.Deleanu motivează soluţia sa în Epistolia Închinătoare: „Răvărsându-să în mine neşte scântei fin focul cela al muselor [...] am izvodit un feliu de poesie de-acestea, ce se cheamă epicească sau mai bine zicând jucăreauă, anume un gust mai nou de poesie românească".p.8.

[28]Călin, op.cit., p.91: "Alegoriile animaliere prezintă un capitol bogat al literaturii alegorice. Antropomorfismul domneşte în asemenea producţii literare. Animalele au intrat însă în literatură înzestrate cu un suflet, acel suflet pe care vechile credinţe îl vedeau migrând din om în animal.[...] Amintesc doar câteva metafore în care societatea e asemuită cu o junglă, iar relaţiile dintre oameni sunt comentate în temeni zoologic ".

stratificarea palierelor de sens. Prin abundenţa metaforelor ce ţin de sfera sfera semnatică a libertăţii sociale şi politice, ***Ţiganiada*** se relevă ca un text neaşteptat de modern.

BIBLIOGRAFIE

Blaga 1937/1944 = BLAGA, Lucian, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în idem, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1937/1944.

Bobăilă 2010 = BOBĂILĂ, Iulia, *Metafora şi articularea sensului. Aplicaţii la lirica lui Ocavio Paz*, Universitatea „Babeş-Bolyai" (teză de doctorat), 2010.

Boc 2007 = BOC, Oana, *Textualitate poetică şi lingvistica integrală. O abordare funcţional-tipologocă a texte lirice ale lui Arghezi şi Apollinaire*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2007.

Borcilă 1987 = BORCILĂ, Mircea, *Paradoxul funcţiilor metaforice în poetica lui Blaga*, în „Tribuna", Cluj-Napoca, 4 iunie, 1987.

Borcilă 1995 = BORCILĂ, Mircea, *Geneza sensului şi metafora culturii, în* Centenar *Lucian Blaga* (1895-1995). Zilele Lucian Blaga, ed. V, Societatea culturală "Lucian Blaga", Cluj-Napoca – Paris, mai 1995.

Borcilă 1996 = BORCILĂ, Mircea, *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, în „*Limbă şi literartură",* XLI, vol. 1,1996, pp. 28-39.

Borcilă 1997a = BORCILĂ, Mircea, *Între Blaga şi Coşeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturi,* în „*Revista de filosofie*", XLIV, nr.1-2, 1997, pp.147-163.

Bordas 2003 = BORDAS, Par, Eric, *Les chémins de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Budai Deleanu 1877/1973 = BUDAI-DELEANU, Ion, *Ţiganiada sau Tabăra Ţiganilor* (varianta B, 1877), ediţie îngrijită de Florea Fugariu, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.

Caietele Simpozionului Naţional *Ion Budai Deleanu 250 – Ţiganiada azi*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, coord. Irina Petraş, 2010.

Călin 1969 = CĂLIN, Vera, *Alegoria şi esenţele*, Bucureşti, Editura Univers, 1969.

Cifor 2009 = CIFOR, Lucia, *Trasee hermeneutice*, Iaşi, Editura Tehnopress, 2009.

Cornea 1962 = CORNEA, Paul, *I.B.Deleanu - un sciitor de renaştere timpurie într-o renaştere întârziată*, în vol. „*Studii de literatură română modernă"*, Bucureşti, 1962.

Coşeriu 1952/ 1999 = COŞERIU, Eugeniu, *Creaţia metaforică în limbaj*, în "*Revista de lingvistică şi ştiinţă literară*", 1999-2000-2001, nr.184-198, p.8-26, (traducere în română de Eugenia Bojoga)

Coşeriu 1955/2004 = COŞERIU, Eugeniu, *Determinare şi cadru. Două probleme ale unei lingvistici a vorbirii* în Coşeriu 1962/2004, pp. 287-329.

Coseriu 1881/1997 = COSERIU, Eugenio, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1981/1997.

Coseriu 2002 = COSERIU, Eugenio, *Prolusione.Orationis fundamenta: La preghiera come test* în „*I quattro universi di discorso".* Atti del Congresso Internazionale „Orationis Millennium". L'Aquila, 24-30 giugno 2000, a cura di Giuseppe de Genaro S.I., Libreria Editrice Vaticano, Cittá del Vaticano, p.24-47 şi *Bilancio provvisorio. Iquattro universi di discorso*, p.524-532.

Dicţionar conceptual al lingvisticii integrale, Centrul de studii integraliste, Cluj –Napoca, 2002.
Dürrenmatt 2002 = DÜRRENMATT, Jaques, *La métaphore*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.
Fletcher 1964 = FLETCHER, Angus, *Alegory: The theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, N.Y.Cornell University Press, 1964.
Man 1979 = de MAN, Paul, *Alegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London Yale University Press, 1979.
Petrescu 1974 = PETRESCU, Emanuela, Ioana, *I.B.Deleanu şi eposul comic*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p.199-220.
Phelan 1989 = PHELAN, James (Ed.), *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
Quiligan 1979 = QUILIGAN, Maureen, *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1979.
Ricoeur 1975 = RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
Ricoeur 1972 = RICOEUR, Paul, *La métaphore et le problème central de l'herméneutique*, în „*Revue Philosophique de Louvain.Quatrième série*", tome 70, nr.5, 1972, pp.93-112.
Tămâianu 2001 = TĂMÂIANU, Emma, *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*, Cluj- Napoca, Editura Clusium, 2001.
Vartic 2005 = VARTIC, Ion, *Ultimele pagini ale lui Adrian Marino*, in *Apostrof*, nr.6, iunie, 2005.
Zagaevschi 2005 = ZAGAEVSCHI - CORNELIUS, Lolita, *Funcţii metaforice în luntrea lui Caron*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2005.

ASPECTE PERATOLOGICE ÎN BASMUL POPULAR ROMÂNESC

Drd. Alexandra GRUIAN
Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

The folk tale named “Ileana Simziana”, gathered by Petre Ispirescu, and Gabriel Liiceanu's work, ”Despre limita”, were used as the basis of the philosophical analysis of the boundary concept that is present in Romanian folk tales. The folk tales' characters can be classified as novices, the ones living during a transition, inside inter mundi. The first threshold that the novice is confronted with is the interior boundary, the inner self that drives us to conquer the limit to be reached. This very limit is the same one as our destiny. The folk tales' characters start their journey to discover their inner boundaries driven by self- or outside-imposed goals . This journey is exactly the limit to be reached, the succession of various tasks that need to be accomplished and through this accomplishments the fulfillment is attained. Consequently, each and every moment of the existence of the folk tales' characters' draws their own destinies.

Cuvinte-cheie: *peratologic, basm popular, personaj, călătorie*

„Aşa cum zborul nu e cu putinţă în afara gravitaţiei, libertatea nu are sens decât în condiţiile existenţei limitei”[1] Pragul, hotarul, este cel care dă **hotărâre** actelor şi vieţii noastre. Din punct de vedere filosofic, libertatea poate fi definită doar în condiţiile existenţei limitei. Potrivit lui Gabriel Liiceanu suntem limitaţi de „**faptul de a fi**”, de faptul de **a fi conştienţi** de existenţa noastră şi de a fi conştienţi că suntem **finiţi**. „Ceva *este* în măsura în care are *hotare.* Actul *hotărârii* este actul ontologic suprem”[2]. A da hotare înseamnă astfel a te constitui ca Eu, a lua naştere ca fiinţă. Dar înainte de a hotărî noi înşine, **am fost hotărâţi,** am primit acele limite care ne constituie ca ceea ce suntem dinaintea alegerii noastre, ne constituie ca oameni, ne oferă o zestre, o structură intimă pe care noi nu am cerut-o şi care a apărut în noi fără participarea sau ştiinţa noastră; de aceea o resimţim ca străină. „Fondul intim – străin”, cum îl numeşte filosoful Gabriel Liiceanu, este format din hotarele primite, imuabile (zestrea somatică, zestrea mentală, sexul, ascendenţa, rasa, naţiunea, epoca în care ne-am născut) şi limitele modificabile, asupra cărora libertatea poate reveni (locul, limba, religia, numele, clasa socială din care facem parte). Hotărârile pe care le luăm ne schimbă cursul vieţii, ne tulbură liniştea, ne fac să ne fie frică de ceea ce va urma, de deznodământul faptelor ce rezultă în urma hotărârii noastre. Dar „a mă hotărî ştiind ce este frica înseamnă a putea sa-mi pun în discuţie eul meu, fiinţa mea strânsă, prin frică, în propriul ei contur”[3]. Am luat aceste lucruri în discuţie deoarece basmele sunt metafore ale creării propriului destin. Fiecare decizie apropie eroii basmelor şi mai mult de conturarea Eului interior. Drumul lor iniţiatic începe în momentul în care iau hotărârea de a pleca, iau prima **lor** decizie, încep să-şi contureze destinul înafara limitelor primite.

[1] G. Liiceanu, *Despre limită*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004, p.11
[2] *Ibidem*, p.35
[3] G. Liiceanu, *op. cit.*, p. 50

Prima limită cu care se confruntă personajele basmelor este **limita interioară,** „natura din noi", personalitatea fiecărui individ. **Limita de depăşit** este limita interioară resimţită ca neajuns în condiţiile existenţei unui obstacol ce trebuie surmontat, iar **limita de atins** e împlinirea destinului deschis de către limita de depăşit. Porniţi în aventura de cunoaştere a propriilor hotare, cu scopuri impuse de alţii sau autoimpuse, călătoria iniţiatică a eroilor basmelor, indiferent de natura ei, este o **limită de depăşit,** o succesiune de obstacole ce vor culmina cu reuşita spectaculoasă resimţită ca împlinire[4].

Basmul luat în discuţie este „Ileana Simziana" cules de Petre Ispirescu, un basm ce respectă canoanele, dar are în centrul lui un personaj feminin, o fiică de împărat ce îndeplineşte toate funcţiile unui erou solar, masculin. Pornind de la acest basm vom încerca să identificăm hotarele, limitele, pragurile aşa cum apar ele în basmele populare româneşti.

În „Ileana Simziana", un împărat nu poate ascunde celor trei fiice ale sale mâhnirea de a nu avea un fecior care să meargă, pentru zece ani, să slujească „celui mai mare şi mai tare împărat de pe faţa pământului"[5], căruia acesta a trebuit să i se supună. Sunt stabilite deci relaţii de vasalitate potrivit cărora fiecare împărat – vasal trebuia să trimită împăratului – seniorului un fecior. Cifra zece are sensul de împlinire, e un număr totalizator, dual ce „poate să exprime atât viaţa cât şi moartea"[6]. Feciorii trimişi la curtea împăratului se supun astfel acestei dualităţi. Pe rând cele două fete mai mari încearcă să plece, dar, de fiecare dată, tatăl le aşteaptă la marginea împărăţiei, sub un pod, transformat în lup. Speriate, acestea se întorc acasă. Eşecul lor se datorează faptului că nu sunt pregătite, limita lor interioară nu e resimţită ca neajuns, sunt mulţumite de condiţia lor şi deci nu au o limita de depăşit. Prea grăbite, („Fata ieşi din curte ca fulgerul; (...) într-o clipă nu se mai văzu"[7]) nu au un proiect interior bine determinat pe care vor să îl înfăptuiască, deci nu sunt gata să-şi făurească destinul. Fetele cele mari nu sunt capabile să transforme limită interioară în limită de depăşit. Se complac în situaţia în care se află, sunt mulţumite cu felul în care au fost hotărâte, deci nu evoluează spre destinul lor. Din acest punct de vedere sunt încremenite în propriile limite, ele doar **vieţuiesc,** subzistă. Frica pe care o resimt în faţa lupului, erou solar, nu face parte din scenariul hotărârii lor, nu au prevăzut-o. Apariţia primului obstacol le face să renunţe pentru că hotărârea luată nu este una de substanţă, nu le aparţine în totalitate, este doar de convenienţă.

Fiica cea mică, în timpul mesei (comensualismul fiind parte integrantă a riturilor de separare), cere şi ea permisiunea tatălui de a pleca spre curtea celuilalt împărat. Aceasta îşi pregăteşte cu grijă călătoria. Îşi alege calul din tinereţe al tatălui său, asigurând astfel continuitatea. Este vorba de un animal special al cărui destin se împleteşte cu cel al împăratului. Dobândirea lui a însemnat înfruntarea morţii („p-aci-p-aci era să-mi pierz viaţa până l-am dobândit"),dar acum, asemenea stăpânului său, „a îmbătrânit şi el: abia îşi târâie şi el viaţa de azi pe mâine"[8].

„Şoimuleanu" îi cere fetei celei mici să-l îngrijească cu mâinile ei, creându-se astfel o legătură specială; „să mă spele în toate zilele cu apă neîncepută, să-mi dea orzul fiert în lapte

[4] *Ibidem*, p. 65-78
[5] P. Ispirescu, *Legende sau Basmele românilor*, Editura Facla, 1984, Timişoara, p. 15
[6] Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, vol 3, p. 488
[7] P. Ispirescu, *op. cit.* p. 16
[8] *Ibidem*, p. 15

dulce ca să-l pot roade şi, în fiecare zi o baniţă cu jăratec”[9]. Este afirmată astfel „unidimensionalitatea” (Max Luthi[10]) fiinţelor intervalice, prin atitudinea total neuimită a personajelor în faţa unor lucruri miraculoase. Pentru fata împăratului, totul, real şi miraculos deopotrivă, aparţine aceleiaşi dimensiuni.

Cerinţele calului sunt, desigur, simbolice: spălatul cu apă neîncepută, pură, are valoare de botez, întreg ritualul ducând la o renaştere a animalului miraculos („m-ai îngrijit şi m-ai făcut să mai fiu odată pe lume cum doream”[11]). Faptul că cere orzul fiert în lapte nu este nici el întâmplător. Se subliniază astfel că nu este un devorator, nu e dominat de agresivitate. Pe de altă parte, laptele este considerată băutura vieţii, băutura primordială, e un simbol al nemuririi, „prima hrană în care toate celelalte există în stare potenţială”[12]. Baniţa cu jăratec, pe care majoritatea cailor năzdrăvani ai basmelor noastre o cer în ritualul lor de renaştere, face trimitere la foc ce simbolizează viaţa, puterea creatoare şi purificarea. Perioada de răgaz cerută de cal este de zece zile, cifră ce are sensul „de totalitate, de desăvârşire, de întoarcere la unitate”[13]. Calul este un simbol al Soarelui, iar împreună cu stăpânul său formează o singură fiinţă. Prin zborul lui, este un mediator între cer şi pământ unindu-le pe amândouă.

Pregătirile fiind terminate, hotărârea luată şi acceptată, fata de împărat îşi alege „haine curate, dar fără podoabe, niţele merinde şi ceva bani de cheltuială[14]”. Este astfel pregătită să pătrundă în tărâmul celălalt. E supusă şi ea la aceleaşi încercări precum surorile ei pentru a trece hotarul împărăţiei. Sub podul de aramă o aşteptă tatăl transformat în **lup,** iar sub cel de argint înfruntă un **leu,** animale devoratoare ale soarelui şi lunii ce simbolizează marea schimbare[15]. Frica nu face, de această dată, decât să-i strângă „fiinţa în propriul ei contur. În frică îmi negociez fiinţa, o pierd ca fiinţă pur şi simplu, ca să o pot câştiga ca fiinţă liberă.”[16] Deoarece face parte din hotărârea ei, pericolul este aşteptat de fiica de împărat, iar frica poate fi înfrânta. Aceasta începe acum să-şi construiască propriul destin, propria devenire. În acelaşi „no man`s land”, eroina va trece printr-un câmp inundat de flori, în care cântecele păsărilor sunt în stare să te adoarmă, iar apele sunt limpezi ca lacrima. Este un Paradis terestru care conduce spre podul de aur unde o aşteaptă o ultimă încercare, cea a învingerii **balaurului** cu doisprezece capete din gurile căruia ieşeau văpăi de foc. Lupta cu acest monstru echivalează cu o încercare a cunoaşterii şi a renaşterii, o purificare. Fata împăratului ne apare ca o imagine a Sfântului Gheorghe cu „frâul calului în mâna stângă şi (...) cu paloşul în dreapta se repezi asupra acelui balaur”[17]. Armele sale, simboluri ale puterii şi purităţii, dar şi ale virilităţii, fac din ea un erou exemplar, un spintecător de balauri. Paloşul este un mijloc războinic de separare, gravitează în jurul ascensiunii şi iluminării. Eroina se supune astfel ritualurilor de separare, de purificare prin spadă, foc, aer şi apă, pentru a putea începe riturile dure de iniţiere. Trecerea prin câmpia ce îndeamnă la somn este tot un mijloc de purificare în care converg vegetalul (florile), animalul (păsările, păstrătoarele misterelor de la începuturile

---

[9] *Ibidem*, p. 17
[10] Ileana Benga, *Intervalul de dincolo de hotare. Comunicare şi liminaritate: între lumea de aici şi tărâmul celălalt în în cultura tradiţională românească*, Teză de doctorat, 2005, p. 22-23
[11] *Ibidem*, p. 18
[12] Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, vol 2, p. 198
[13] Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, vol 3, p. 488
[14] P. Ispirescu, *op. cit.*, p. 18
[15] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998
[16] G. Liiceanu, *op. cit.*, p. 50
[17] P. Ispirescu, *op. cit*, p. 19

timpului) şi acvaticul ce-şi trage seva din mineral (apa „limpede ca lacrima ce izvora din câte un colţ de piatră din coastele dealurilor”[18]). Somnul este o „întoarcere la unitatea organică primordială, la starea paradisiacă a creaţiei fără conştiinţă”[19], o privire spre propria lume interioară.

După depăşirea acestor probe şi recunoaşterea hotărârii ei, fata de împărat îşi continuă drumul cu binecuvântarea tatălui. Întâlneşte între nişte munţi mari şi înalţi doi zmei, prinşi parcă în mrejele unui blestem, ce se luptau de nouă ani. Fiecare îi promite fetei o recompensă dacă îl omoară pe adversarul său. Un zmeu îi promite ajutorul, iar celălalt un „telegar fără splină, pe care îl cheamă Galben – de – Soare”[20]. Fata alege, la povaţa calului, pe Galben – de – Soare, fratele mai mic al armăsarului său, salvându-l pe zmeul care i-l promisese. Personajul câştigă, prin luptă, la fel ca tatăl său în tinereţe, un bidiviu înaripat, fără splină, capabil să fugă oricât. Calul uranian, Galben – de – Soare, este un atribut al lui Apollo, iar cifra nouă „anunţă deopotrivă un sfârşit şi o reîncepere, adică o mutare pe un alt plan”[21], deschide faza transmutaţiilor. Va fi supusă de muma zmeului la alte trei probe pentru a vedea dacă aparţine eroilor solari, iar apoi călare pe noul său „telegar”, mai tânăr „şi mai sprinten” va pleca la drum. Demascarea ei ar fi însemnat ruperea jurământului zmeului şi pierderea lui Galben – de – Soare.

Găsirea unei cosiţe de aur duce la luarea unei alte decizii, conturându-şi astfel drumul spre destin. Cosiţa este un obiect ce aparţine altei lumi. Părul, şi mai ales tăierea părului, face parte din riturile de separare, din riturile sacrificiale. Aurul este considerat metalul perfect, este o „lumină minerală”, reprezintă perfecţiunea, nemurirea, focul solar, renaşterea[22]. La sfatul armăsarului său ia cosiţa, deşi e avertizată că „de o vei lua te vei căi; de nu o vei lua, iarăşi te vei căi; dară mai bine este să o iei”[23]. Repetându-se scenariul de la hotarul împărăţiei tatălui său, trece bariere minerale, vegetale şi acvatice („trecură munţi şi văi, lăsară în urmă păduri dese şi verzi, câmpii cu flori **de care nu mai văzuse fata**, izvoare cu ape limpezi şi reci”[24]). Se subliniază astfel caracterul insolit al călătoriei şi statutul de novice al fetei.

Ajunsă la curtea „celui mai mare şi mai tare împărat de pe faţa pământului”[25], se remarcă prin înţelepciune şi supunere atrăgându-şi astfel antipatii. Este trimisă de împărat să o aducă pe cea căreia îi aparţinea cosiţa de aur găsită, pe „Ileana Simziana, cosiţă de aur, câmpul înverzeşte, florile-n floreşte”, un fel de Zâna a fertilităţii, o Zeiţă – Mamă, răpită de un zmeu pe care „nu voieşte nici în ruptul capului să-l iubească până nu-i va aduce herghelia ei de iepe” cu armăsar cu tot.

Tărâmul în care Ileana Simziana a fost dusă de zmeu se află în „smârcurile mărilor”, adică la izvoarele mării. Se dovedeşte deci a fi o călătorie spre origini, un drum către centru. Pentru a o salva, fata de împărat cere douăzeci de corăbii pline cu mărfuri scumpe. Douăzeci este numărul Zeului Solar ca arhetip al Omului Perfect. Ileana Simziana este ademenită de

[18] *Ibidem*
[19] M. Eliade, *Drumul spre centru*. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu. Bucureşti, Editura Univers, 1991, p.131
[20] *Ibidem*, p.20
[21] Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, vol 2, p. 352
[22] Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.* , vol 1, p. 154
[23] *Ibidem*, p. 22
[24] P. Ispirescu, *op. cit.*, p.22
[25] *Ibidem*, p. 15

mărfuri pe corabie, răpită şi dusă în larg. Sunt urmăriţi pe uscat de muma zmeului, ce vine „cu o falcă-n cer şi cu alta pe pământ”. Aceasta reprezintă feminitatea devoratoare, e un simbol gigantizant, un personaj dominat de agresivitate şi cruzime, ce mistuie şi roade. Aparţinând Regimului Nocturn al imaginarului, muma zmeului se află în antiteză cu verticalitatea masculină, solară, a Regimului Diurn, reprezentată în acest basm, în mod insolit, de fata împăratului.

Pentru a scăpa, Galben – de – Soare o povăţuieşte pe stăpâna sa să ia din urechea lui stângă o gresie. Aceasta se va transforma într-un „munte de piatră care atingea cerul” pe care muma zmeului îl trece căţărându-se. Din urechea dreaptă va scoate apoi o perie care, odată aruncată în spate, se transformă într-o „pădure mare şi deasă”. Muma zmeului **roade** copacii, se **agaţă** de ramuri şi sare din vârf în vârf. Poate fi oprită doar de inelul de logodnă al Ilenei Simziene transformat în zid de cremene până la cer (simbol al totalităţii temporale şi reîntoarcerii).

Urmărind împlinirea limitei de atins, eroina îşi modelează necontenit destinul în funcţie de deciziile pe care le ia, şi de sarcinile la care este supusă. „Existenţa secvenţei *de depăşit – de atins* explică de ce omul este singurul „animal nedeterminat”, singura fiinţă care se defineşte fără încetare prin succesiunea limitelor de depăşit şi de atins care alcătuiesc parcursul unei vieţi”[26]. Încercările la care este supusă fata împăratului sunt o serie de astfel de limite, care se înscriu în marele scenariu al **limitei de depăşit,** determinată de hotărârea ei iniţială şi a **limitei de atins**, destin ei, construcţia originală, proiectul său de viaţă realizat conştient şi voluntar[27].

În demersurile ei este ajutată de calul năzdrăvan, simbol ascensional, Diurn, asociat morţii şi simbolurilor htoniene, solare şi acvatice în acelaşi timp. Ca dublu al păsării, acesta este un **instrument** al intermedierii între cele două lumi, agent al morţii care transportă doar sufletele de pe un tărâm pe altul. Prezent în toate riturile de trecere, calul are şi un caracter apotropaic, el călăuzeşte şi apără eroul pe parcursul călătoriei sale. O va îndruma pe fata împăratului în îndeplinirea altei încercări la care este supusă: aducerea hergheliei de iepe şi a armăsarului zânei, fapt care implică şi omorârea zmeului ce o răpise pe Ileana Simziana. Aceasta este prima sarcină cerută de Simziana pentru a se logodi cu împăratul.

Omorârea zmeului, căruia fata de împărat îi retează capul cu paloşul, nu face decât să întărească imaginea solară, masculină a acesteia, ce nu a putut fi demascată nici măcar la începutul călătoriei sale. Credem ca acest basm este unul foarte vechi, datând din vremea când Zeiţa – Mamă, războinică, amazoana era în centrul riturilor magico-religioase. Dar suprapunerile ulterioare sunt evidente în următoarele probe la care este supusă fata împăratului. Aceasta apelează la Dumnezeu pentru a o ajuta să depăşească următoarea încercare, să mulgă iepele aduse, pentru ca Ileana Simziana să se îmbăieze în lapte „cu celui mai mare şi mai tare împărat de pe faţa pământului”, în cadrul unui rit prenupţial.

O treia probă este aceea de a aduce „vasul de botez care se păstrează într-o bisericuţă de peste apa Iordanului”[28]. Aflat în **centrul lumii**, pe o masă în mijlocul bisericuţei, păzit de călugăriţe cu nu dorm niciodată, această probă se dovedeşte a fi hotărâtoare. Cupa este un simbol al intimităţii, face parte din schemele coborârii şi interiorizării, „cumulează intimitatea

[26] G. Liiceanu, *op. cit.*, p. 68
[27] *Ibidem*, p. 71
[28] P. Ispirescu, *op. cit.*, p.28

navei şi sacralitatea templului"[29]. Este cea care păstrează elixirul tinereţii veşnice şi simbolizează întoarcerea la origini, „regressum in uterum", deci moartea şi renaşterea. Astfel se explică ciudatul blestem pe care îl aruncă asupra fetei de împărat pustnicul: „Doamne, Doamne sfinte! Fă ca nelegiuitul care a cutezat să pună mâna lui pângărită pe sfântul vas cu botez să se facă muiere, de va fi bărbat; iară de va fi muiere să se facă bărbat"[30]. Eroina renaşte deci transfigurată. I se dă, de fapt, forma a cărei conţinut l-a avut pe parcursul întregului basm. Din momentul în care **s-a hotărât** să devină „fiu de împărat", să ia atributele unui fiu s-a comportat ca un adevărat erou solar, justiţiar, pur, exemplar, spintecător de baluri, înarmat cu **paloş**, arhetip veticalizant şi diairetic al Regimului Diurn, cu conotaţii falice. Trecând apa Iordanului ea primeşte un botez şi un nume, Făt-Frumos.

După parcurgerea integrală a spaţiului între limita de atins şi limita de depăşit, adică după împlinirea destinului, fata de împărat forţează datele imuabile cu care **a fost hotărâtă,** fără consimţământul ei, şi îşi ia adevărata formă. Este, după ştiinţa noastră, singurul personaj din basmele româneşti care reuşeşte, chiar dacă prin intermediul unui blestem, să intervină asupra datelor cu care **a fost hotărât.** Ea trece hotarul între fiinţă şi nefiinţă şi renaşte în adevărata sa condiţie, aceea de erou solar.

Destinul ei este acum conturat. De la fata „care nu ieşise din casă de când o făcuse mă-sa"(p.19) şi despre care tatăl său spune că „nu ştii nici cum să mănânci mămăliga"(p.16), trece printr-o primă etapă de maturizare în drumul său spre împăratul „cel mare şi tare" în momentul întâlnirii cu zmeii dintre munţi. Deşi muma zmeului e convinsă că este „fată, şi încă din cele mai prefăcute" (transfigurate), fiul său „o dată cu capul" nu putea crede că „o mână muierească să răsucească paloşul aşa de bine cum făcea Făt-Frumos"[31]. Ajunsă la curtea împăratului „vorbea cu înţelepciune şi supunere", demonstrându-se astfel că a depăşit o parte a ritului de limită. Metamorfoza ei totală necesită mai mult timp şi mai multă maturitate.

În secvenţa revenirii fetei de împărat, deja metamorfozată, la curtea împăratului – senior, raporturile se schimbă. Odată cu împlinirea destinului, vasalul şi-a câştigat libertatea şi-a atins finitudinea („Socotesc că acum am sfârşit"). Libertatea este singura dintre limitele care ne-au fost date în virtutea căreia putem alege, deci putem să constituim, la rândul nostru limite. Recunoscându-i libertatea, cel „mai mare şi mai tare împărat de pe faţa pământului" îi promite sceptrul monarhului atotputernic. Ileana Simziana evidenţiază caracterul său omnipotent: „toţi se supuneau la porunca lui"[32], dar se instituie şi ca personaj punitiv, ce instaurează ordinea firească. În baia purificatoare promisă împăratului, dinaintea cununiei, săvârşită în laptele iepelor (lichidul primordial), armăsarul Ilenei Sâmziene „suflă cu o nară spre dânsa răcoare, iară cu altă nară înspre împărat aer înfocat, încât fierse şi maţele dintr-însul, şi rămase mort pe loc"[33]. Făt-Frumos urcă pe tronul împăratului ce nu rezistase focului purificator şi este ales de zână să-i fie soţ pentru că „Tu m-ai adus aici, tu mi-ai adus herghelia, tu ai omorât pe zmeul care mă furase, tu mi-ai adus vasul de botez, tu să-mi fii bărbat"[34].

---

[29] G. Durand, *op. cit.*, p. 247
[30] P. Ispirescu, *op. cit.*, p.29
[31] *Ibidem*, p.20-21
[32] *Ibidem*, p. 29
[33] *Ibidem*
[34] *Ibidem*, p.30

„Sub destin, (...) adică sub tensiunea limitelor de depăşit şi de atins se *trăieşte*, sub liniştea pacientă a limitelor interioare *se vieţuieşte*”[35]. Aceasta este de fapt diferenţa între fata cea mică a împăratului şi surorile sale. Ele se mulţumesc cu *vieţuirea*, cu condiţia lor iniţială, pe când fata cea mică are un proiect pe care îl duce la îndeplinire, este nemulţumită de propria ei condiţie pe care tinde să o schimbe. Frica, firească şi necesară, este acceptată şi pericolul aşteptat de cea care **hotărăşte** în mod conştient ce drum va lua viaţa ei. „Curajul este mersul prin frică înspre faptul de a fi liber. Ştiu că sunt pentru că, fiindu-mi frică, sunt ameninţat să nu mai fiu.”[36]

Prin seria de hotărâri pe care le ia, fata cea mică a împăratului îşi creează de fapt soarta, alcătuieşte ansamblul unei vieţi. Fiecare clipă a existenţei ei se înscrie în coerenţa unui destin. Fetei de împărat i se schimbă, în mod insolit, datele limitei interioare; dacă Dumnezeu este cel care a hotărât-o, tot El este cel care poate schima această hotărâre. Prin împlinirea blestemul pustnicului îi este modificat „fondul intim-străin”, se face un fel de „corecţie a existenţei” experimentându-se limitele.

Peratologia este o „teorie a limitelor”, fie că este vorba de limitele naturale care determină identitatea corpurilor finite („ontologia limitei fizice”), sau limitele din câmpul experienţei umane („ontologia limitei raportate la *conştiinţă*”[37]). „Complexul peratologic” este sistemul de relaţii dintre ***limită*** *(peras), „**parcursului dintre limite** (poros),* resimţit ca *depăşire* a unui obstacol şi ca păşire ***dincolo*** *(peran),* şi este, în sfârşit, ***experimentarea*** *(peira)* limitei”[38]. Întregul drum al fetei de împărat se înscrie în cadrul general al „complexului peratologic”. Limita de atins este deci echivalată cu un sfârşit resimţit ca împlinire a unui lucru. Pentru Heidegger, prin prezenţa limitei se face pasul decisiv de la nefiinţă la fiinţare[39]. Ca principiu de organizare, limita justifică existenţa oricărui univers, aşadar o lume fără hotar e o lume a prefiinţei, a nedeterminatului.

Călătoria iniţiatica (cuprinsă între **hotărâre**, definirea limitei de depăşit şi **împlinirea hotărârii**, limita de atins) este doar un prag pe care trebuie să-l treacă eroina pentru a-şi atinge destinul. Formula de încheiere a basmelor „au trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi” traduce absolutizarea limitei de atins, finalizarea fără echivoc a scopului, atingerea sensului împlinirii. Dacă esenţa omului este „in-definitul” deoarece „nici o limită depăşită şi nici o limită atinsă nu epuizează sensurile împlinirii”, personajele basmelor ajung la destinul reprezentat ca „împlinirea vieţii în condiţiile finitudinii”[40]. Pentru noi acest lucru este sinonim cu Moartea.

Bibliografie:

Benga, Ileana, *Intervalul de dincolo de hotare. Comunicare şi liminaritate: între lumea de aici şi tărâmul celălalt în cultura tradiţională românească,* teză de doctorat, coordonator ştiinţific prof. Dr. Ion Şeuleanu, Universitatea “Babes-Bolyai”, Cluj-Napoca.

[35] G. Liiceanu, *op. cit.*, p. 70
[36] G. Liiceanu, *op. cit.*, p. 50, 115
[37] *Ibidem*, p. 66
[38] *Ibidem*, p. 161
[39] *Ibidem*, p.162
[40] *Ibidem*, p. 66

Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000.
Evseev, Ivan, *Dicţionar de magie, demonologie si miotologie românească*, Timişoara, Editura Amarcord, 1997.
Eliade, Mircea, *Drumul spre centru*. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu. Bucureşti, Editura Univers, 1991.
Ispirescu, Petre, *Legende sau basmele românilor*, Timişoara, Editura Facla, 1984.
Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004.
Van Gennep, Arnold, *Rituri de trecere*, Iaşi, Editura Polirom, 1996.

Drd. Laurenţiu MALOMFĂLEAN
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Voi defini şi compara trei forme textuale, fiecare specifică unei anumite perioade culturale şi, mai ales, unui anumit curent literar. Astfel, într-o viziune diacronic-evolutivă, cele trei tipologii textuale în cauză vor fi hipertextul – înţeles numai ca principală categorie de text scris pe hârtie în hipermodernism (un termen pe care-l voi folosi în locul mai uzualului, uzatului şi, mai ales, profund-eronatului „postmodernism") – apoi cibertextul ca umplând spaţiul dintre hârtie şi ecranul calculatorului într-un curent ce s-ar putea numi cibermodernism şi, în sfârşit, relativ noul concept de digitext, ca dominantă textuală în digitalismul contemporan.

Cuvinte-cheie: *hipertext, cibertext, digitext*

În prezent, termeni ca hipertext, literatură cibernetică şi, mai puţin sau mai mult nou, conceptul de text digital sunt suprapuşi, amestecaţi şi luaţi împreună, fără nicio logică. *Hiper-* nu este echivalent cu *ciber-*[1] şi era cibernetică nu e totuna cu era digitală. Diferenţele sunt minime poate, dar acolo. Pentru început, să fim de acord că lumile ficţionale[2] au devenit lumi virtuale, dar că modalităţile prin care cele două sunt construite[3] nu diferă prea mult. În orice caz, logica este aceeaşi: ficţionale sau virtuale, aceste lumi mai puţin sau mai mult textuale îndeplinesc şi pun în practică o singură dorinţă: cea de a fi cu mult mai reale decât frumoasa noastră lume, cea mai frumoasă dintre lumile imposibile.

1. Hipertext(ualitate) şi hipermodernism

De obicei, când vine vorba de hipertext, facem o legătură automată cu (hiper)linkurile sau cu ceea ce ar trebui să fie numit hiperstructură web. În această accepţiune, termenul de *hypertext* a fost inventat în 1963 de către Ted Nelson, un pionier al Sfântului nostru Internet. Însă, *grosso modo*, hipertextul a fost folosit pentru prima dată în poetică, mai exact în preambulul volumului *Palimpsestes* de Gérard Genette. În această carte, autorul francez defineşte o relaţie transtextuală pe care o numeşte *hipertextualitate*, care ar fi, în propriile sale cuvinte, "orice relaţie ce *uneşte* [!] un text B (pe care îl voi numi *hipertext*) cu un text anterior A (pe care îl voi numi, desigur, *hipotext*) pe care acesta se grefează într-o manieră care nu este cea a comentariului. [...]. Cu alte cuvinte, vom propune o noţiune generală de text de gradul al doilea [(...)] sau text *derivat* [!] dintr-un alt text preexistent."[4] Este foarte important să evidenţiem cele două verbe folosite de Genette – (a) uni şi (a) deriva – raportat la ceea ce un

[1] Nicidecum *cyber* – aşa cum spunem cibernetic(ă), şi nu cybernetic(ă), nu văd de ce am spune cybertext, în loc de cibertext. Problema intervine când vrem să traducem în română termeni ca *cyberpunk* sau *cyber literature*; primul nu poate fi tradus, al doilea da.
[2] Evident, sintagma îi aparţine lui Toma Pavel, autor al unei cărţi omonime;
[3] Aşa cum au fost ele clasificate de Nelson Goodman în a(le) sa(le) *Ways of Worldmaking*;
[4] Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil (collection Poétique), Paris, 1982, pp. 11-12; toate citatele din acest volum sunt în traducere proprie;

așa-numit hiperlink face în mod obișnuit: acesta numai leagă, el niciodată nu unește sau derivă un (cyber)text cu/dintr-un altul. Într-un mod coincident onamastic, poeticianul ilustrează o abordare genetică, arătând că un hipertext este un text generat de un hipotext (așa cum *Ulise* de James Joyce este conceput aproape la propriu de și prin *Odiseea* lui Homer). Astfel, hipertextul este un text născut dintr-un alt text prin mijloacele rescrierii, neo-și re-contextualizării, continuării sau pur şi simplu parodierii. Literatura devine un proces perpetuu de redactare și reciornare.

Desigur, şi Genette pune accentul foarte mult pe acest fapt, există legături între toate textele scrise şi asta creează o reţea hipertextuală de cărţi. Nu intertextuală, ci hipertextuală. Iar autorul analizează diverse forme de transformare textuală, cum ar fi pastişa sau parodia. Pentru a fi mai poetic precis, ca în borgesiana *Bibliotecă Babel*, există conexiuni şi interconexiuni, descriind metafora cărţii total-infinite – un vis mallarmean realizat în cele din urmă, odată ce Internetul apare de nicăieri. Pentru că *Grădina cu cărări ce se bifurcă* n-ar fi trebuit să devină reală. Trebuia să rămână doar în imaginarul acelui hipercititor botezat Borges. Real, hiperreal, şocul se duce pe aripile unui vânt la rândul său hiperreal. Ca într-un film din genul *freecinema* (cazul *Amélie*), nu mai există nimic lăsat pentru noi, nimic de imaginat în plus. Totul e acolo deja, fiecare unică opţiune este deja (pre)făcută. Nu (ne) mai putem imagina, pentru că trebuie să alegem o cărare pre-textuală din start acolo.

Când vine vorba de cum citim un hipertext, Gerard Genette adoptă ceea ce Philippe Lejeune a numit „lectură palimpsestică”[5], definind-o în termeni relativ simpli dar, în același timp, ambigui: „lectură relațională (a citi două sau mai multe texte unul *în funcție* [s.a.] de altul)”[6]. Personal, nu aș folosi calificativul de relațional, deoarece acesta se referă mai bine la modul cibertextual de lectură. Cu alte cuvinte, aș prefera un termen precum lectură referenţială sau chiar referentivă, ceea ce înseamnă a citi două texte simultan: hipertextul şi hipotextul său – deși nu mai e clar aici în ce măsură hipertextul e al hipotextului sau viceversa (de fapt, nici nu contează), ne(mai)știind care dintre ele este gazda[7] celuilalt. Pentru a corecta o metaforă, în caracterul ei de cea mai comună practică textuală, hipertextualitatea generează mai degrabă un index hipertextual babelic decât o carte sau o bibliotecă virtual infinită. Și tocmai din acest motiv suntem nevoiți să reconsiderăm ceea ce înţelegem prin lectură, prin actul lecturii. Deoarece un index nu poate fi citit, el poate fi doar consultat, ca orice dicţionar. Literatura ca muzeu clas(ific)at hipertextualist...

Chiar dacă hipertextul este un termen tipic postmodern(ist) – definind un moment care s-a numit și textualism în zona literară, după bine-cunoscuta butadă derrideană *Il n'y a pas de hors-texte* – hipertextualitatea a fost adevărata bază și logică a literaturii încă de la originile sale, mai puțin sau mai mult îndepărtate. Însă, prefigurată în baroc și decadentism, această practică textuală a devenit dominantă abia pentru ceea ce Gilles Lipovetsky definește drept hipermodernism – văzând hipermodernitatea ca pe o modernitate la superlativ şi, mai ales, negând ceea ce a fost într-o atât de greșită și nefericită manieră calificat drept postmodernism şi postmodernitate. Pentru că, etimologic scriind, *hiper-* înseamnă tocmai acel *de hors* din franceză! Iar termenul de hipertext înseamnă, în același timp, *în afara textului* şi *textul din*

[5] Gerard Genette, *Op. cit.*, p. 451;
[6] Ibidem;
[7] Și aici luăm de bună metafora dezvoltată de J. Hillis Miller în eseul său „The Critic as Host”;

afara unui altui text. Astfel, ar trebui să reformulăm, poate cu mai multă acurateţe: *de hors-texte c'est toujours un autre texte – l'hypertexte*.

Oricum, accepţiunea hipertextului ca structură subiacentă (a) Internetului, conceput ca o reţea globală hipermediatică (şi) fără sfârşit, este rezultatul unui proces de literalizare, care a pus în practică tocmai ceea ce Derrida postulează la modul metaforic în a sa *L'Écriture et la difference*. Acele hiperlinkuri virtuale sunt formele hiperreal(ist)e ale referinţelor ce unesc la modul invizibil diverse texte scrise pe hârtie. Desigur, am putea spune că este acelaşi lucru. Numai că hiperreal! Diferenţa nu constă pur şi simplu doar în formatul textual (tipărit sau digital), ci şi în două aspecte ale realităţii textuale, care transgresează limitele ce fac posibilă însăşi existenţa unui text.

În concluzie, la o primă constatare, ceea ce face Internetul sau mediul digital e doar să pună în practică o metaforă, să facă literală o figură, distrugându-i orice farmec. Rezultatul este hipertextul aşa cum îl folosim în fiecare zi. Dar accentul ar trebui pus pe sinonimia lui *hiper-* cu ... hârtia. În descrierea unui text translatat pe un suport digital, este mai adecvat un termen precum cibertextul, aşa cum voi arăta în următoarea parte a prezentei lucrări.

2. Cibertext(ualitate) şi cibermodernism

În 1997, Espen J. Aarseth definea cibertextul ca fiind un tip de literatură ergodică[8], subliniind rolul jucat de mediul cibernetic în receptarea realităţilor cibertextuale. Dar nu doar în acest caz *mediul este un personaj*, daca vrem să urmărim îndeaproape formulările lui Aarseth. În primul rând, un mediu este întotdeauna definit în contrast cu un alt mediu, şi chiar hârtia este prezentă mai mult decât într-un mod tactil atunci când citim o carte. În al doilea rând, alegerea cititorului devenit *user* / utilizator este numai o gradaţie în plus a aceleiaşi posibilităţi, preexistente în era nonvirtuală. În ultimul rând, mult proclamata *deschidere* a cibertextului este numai un pic mai mare decât a textului tradiţional. Aş afirma că deschiderea textuală devine reală, şi nu mai denumeşte doar o metaforă critică.

Pe scurt, cibertextul este o tranziţie între hipertext şi digitext[9] sau, în mai multe cuvinte, un text translatat de pe hârtie în format digital, dar cu nicio trăsătură digitală. Mai exact, pura şi simpla transcriere a unui text din forma sa analogică în formatul său digital. Extrapolând, cred că ar trebui să extindem această definiţie în ambele părţi – *id est* în toate direcţiile posibile. Astfel, cibertextualitatea ca practică textuală ar fi proliferarea literaturii dincolo de suportul hârtiei scrise şi, de asemenea, penetrarea domeniului literaturii de către mediile digitale. Un blog, de exemplu, este în principal un colaj de texte indirect sau chiar direct copiate de pe un suport clasic pe unul digital. Însă, pe de altă parte, avem toată această considerabilă cantitate de literatură *cyberpunk* scrisă pe hârtie, ce se mişcă dinspre realitatea virtuală înspre cea clasică – sau mai degrabă modernă!? În orice caz, avem doar o translatare, o transliterare între două limite textuale, provocate de megaproliferarea spaţiului cibernetic.

Desigur, termeni precum cibertextualitate şi cibertextualism devin absolut necesari în aceste condiţii, şi ei trebuie definiţi în relaţie cu hipertextualitatea şi hipertextualismul. Apoi, acest nou tip de text permite o lectură participativă şi colaborativă (când se mută de pe suportul de hârtie pe celălalt, electronic), făcută posibilă de hiperlinkuri – deşi mai corect ar fi

[8] Cf. Aarseth, Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1997;

[9] Aşa cum îl voi defini în ultima parte a lucrării de faţă;

să le spunem ciberlinkuri. Însă, repet, la acest nivel un (hiper)link doar conectează, fără să unească propriu-zis niciodată două texte aflate într-un raport de succesiune scriptică. Voi da un singur exemplu de producere a cibertextelor: în spaţiul virtual românesc (dacă nu cumva o atare localizare nu e superfluă), cea mai recentă practică de scriere colaborativă este cea desfăşurată pe situl Babel Story[10], o platformă gratuită pentru autorii cibernautici. Însă, la fel ca în cazul sitului Storyspace inaugurat în anii '80, acest proiect autohton babelic se foloseşte prea puţin de specificitatea digitală, putând fi conceput la fel de bine şi într-un mediu analogic-tradiţional, ca o sesiune prelungită de scriere creativă – şi colectivă, cum altfel.

Noul mileniu marchează sfârşitul postmodernismului (deşi, după cum am precizat mai sus, termenul de hipermodernism este mult mai potrivit realităţii denumite), iar cibermodernismul emerge ca o tranziţie spre o paradigmă culturală complet nouă, care să nu mai încerce nicio legătură cu modernitatea. Dacă hipermodernitatea ne-a propus nouă, profund-uman(oiz)ilor şi mult prea omeneştilor, nici mai mult nici mai puţin decât sfârşitul umanităţii ca subiect colectiv şi mai ales, al Omului ca subiect unic, am putea considera cibermodernitatea ca propunându-ne modelul cyborgului, în funcţia lui de alternativă la *moartea omului*. Conform DEX-ului, acest personaj din literatura de anticipaţie se prezintă „sub forma unui hibrid creier-maşină-microprocesor". Conform unei viziuni psihanalitico-regresive, acelaşi caracter nu reprezintă decât o *persona* cibernetică învelind un imens vid interior. Un individ vid veşnic on-line. Dar totul are un sfârsit. Chiar şi sfârşitul. Dacă această (sau acea deja?) ciberumanitate a fost literalizarea – *id est* real-izarea – unei metafore culturale, datorată postum(an)ităţii clamate de Foucault, ar trebui să fim martorii şi mesagerii renaşterii Omului. Dar această lucrare este despre literarizare, nu despre literalizare.

3. Digitext(ualitate) şi digitalism

Când vine vorba de ceea ce voi defini drept digitext, pre-exemplele sunt deja comune, deşi aparţin cu toate suportului de hârtie: Raymond Queneau cu ale sale *O sută de mii de miliarde de poeme*, *Şotronul* lui Julio Cortázar sau romanele lui Milorad Pavić, în care lectura este un proces combinatoric, ordonat de către cititor şi nu de către autor, acesta din urmă doar propunând mai multe traiectorii diferite. În plus, am putea spune că teoria receptării acestui tip de texte e dincolo de actul lecturii, depăşindu-l într-o interacţiune mult mai complexă.

Desigur, cuvântul *digitext* e alcătuit din subcuvintele *digital* şi *text*. Însă oricum l-am lua, noul cuvânt este *complet* nou. Pentru că nu e nici derivat, cum sunt *hipertext*ul şi *cibertext*ul, cazuri în care avem doi termeni – un prefix şi un cuvânt rădăcină – nici compus. Un cuvânt nou-născut, ce nu are nimic de-a face nici cu *digital*, nici cu *text*ul comun. Deoarece în *digitext* cele două părţi componente sunt unificate în acel "-t-" intern, care le contopeşte şi anihilează. Ca într-o reacţie chimică, avem doi reactanţi – în acest caz, *digital* şi *text* – ce produc o nouă substanţă. Ce are de-a face sarea cu sodiul şi clorul? Oricum, dacă hipertextul rămâne pe hârtie şi cibertextul rămâne doar forma virtuală a unui text scris pe suport clasic (sau realitatea virtuală transpusă pe hârtie – cum am arătat mai sus), putem defini digitextul ca pe un text inscriptibil, operabil şi performabil doar într-un mediu digital, cu alte cuvinte un text imposibil de convertit pe un suport de hârtie. Evident, ne-am putea juca puţin

[10] www.babelstory.com;

şi spune că literatura *digitală* e scrisă cu toate cele zece *degete* ale mâinilor noastre la o tastatură. În contrast, deja vechea cealaltă literatură este încă scrisă cu un stilou, să spunem, ţinut într-o singură mână, fiind astfel o literatură *manuală*. Pentru că, surprinzător sau nu, analog înseamnă tocmai manual!

Totuşi, această literatură digitală pare să fie condamnată la imaturitate. În afară de ficţiunea interactivă, să luăm poezia, de exemplu. Desigur, poeme ar putea fi scrise la două mâini, pe yahoo messenger. Însă poezia, adevărata Poezie, (va) rămâne permanent un act solipsist. În rest, doar falsuri şi ipocrizie. Literatura, la cele mai înalte și periculoase cote ale sale, este rezultatul unui pact singuratic și nerepetabil cu realul – indiferent ce (și cum) ar fi acest real. De aceea, poezia digitală nu va depăși etapa de ciudățenie fără gust și fără culoare. Sau cel puţin o va face cu extremă dificultate. Și poate că proza și dramaturgia digitală vor avea mai mult noroc. Pentru că poezia nu poate fi deconectată de la sufletul nostru, fără să înceteze să mai fie poezie. *Mais, hélas, c'est une autre histoire!* Pentru moment, trebuie să cădem de acord că fiind o culme a liberalizării actului de a scrie (rezultat al *blogging*-ului, fenomen cibertextual *par excellence*), valoarea estetică a digitextului dispare sub un foarte comun principiu al plăcerii, denumind o formă forţată de literatură, mult prea puţin spontană. Dar cine știe? Poate că digiscriitorul adevărat nu s-a născut încă. Apoi, lectura e un concept mort în epoca noastră digitală. Totuși, am putea defini și accepta o lectură performativă, egală în importanţă cu procesul scrierii. Oricum, pentru a termina cu aceste categorii vetuste, pentru digitext – însă nu doar pentru el – critica literară a devenit un mit. Digitextul își conține propria manieră critică. Digitextul se (auto)plasează dincolo de criticism şi valoare estetică. Iar acesta e un fapt incontestabil.

Mai sus, am definit cibermodernitatea ca pe o zonă tampon între hiper-şi-nu-post-modernitate şi o nouă epistemă, care, să completăm acum, doar ea s-ar rupe de modernitate. Cum ar trebui să o numim? Dacă privim digitextul drept forma textuală specifică noii paradigme culturale, devine cât se poate de logic s-o numim digitalitate, iar mișcării literare corespunzătoare să-i spunem digitalism. De ce această deviere de la o variantă textuală spre un -ism dominant?! Inaugurată de relaţia dintre textualism şi postmodernism, o atare direcţie de gândire a devenit aproape o regulă. Așa că fie digitalism. Totuşi, în acest punct sunt obligat să-l menţionez şi citez viguros pe Alan Kirby, critic și filosof oxfordian al culturii contemporane, a cărui carte apărută anul trecut, *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, dezbate subiectul nostru. Voi amâna polemica terminologică referitoare la deficiențele unui cuvânt ca *digimodernism*, acceptându-i însă conţinutul:

„Încă de la prima sa apariţie în a doua jumătate a anilor ‘90 sub impulsul noilor tehnologii, digimodernismul a înlocuit decisiv postmodernismul pentru a se instaura ca nouă paradigmă culturală a secolului XXI [Kirby se grăbește aici: paradigma s-ar numi digitalitate]. Acesta își datorează emergența și pre-eminența computerizării textului, fapt ce produce o nouă formă de textualitate, caracterizată în variantele sale cele mai pure prin avansare, hazardare, evanescență, respectiv paternitate anonimă, socială şi multiplă. Acestea, la rândul lor, în moduri noi şi stabile, devin mărcile distinctive ale unui grup de texte ce manifestă de asemenea trăsăturile digimoderniste de infantilism, seriozitate, interminabilitate şi realitate aparentă. Textele digimoderniste se regăsesc în cultura contemporană, variind de la "reality TV" la superproducţiile fanteziste hollywood-iene, de la platforme Web 2.0 la cele mai

sofisticate jocuri video, şi de la anumite tipuri de show-uri radio la ficţiunea crossover. În forma sa pură, textul digimodernist îi permite cititorului sau privitorului să intervină textual, să producă text din punct de vedere fizic, să adauge conţinut vizibil sau să modeleze dezvoltarea narativă într-un mod concret. Prin urmare, «digimodernismul», înţeles cum trebuie ca o contracţie a «modernismului digital», e un joc de cuvinte: este locul în care tehnologia digitală se întâlneşte cu textualitatea şi în care textul este (re)formulat de către degete [fingers and thumbs (the digits) – în original; n.m.], clicând şi tastând şi apăsând în actul pozitiv al elaborării textuale parţiale sau obscur-colective."[11]

Evident, acest proces de digit(al)izare textuală n-a tâșnit de nicăieri, şi, în continuare, Alan Kirky afirmă că "în primii săi ani, un digimodernism înmugurit co-exista cu un postmodernism slăbit, în retragere; este epoca textului hibrid sau de frontieră", cu alte cuvinte a literaturii cyberpunk şi altor forme de cibertext. Aşa cum am precizat mai sus, cibermodernismul a fost tocmai acea graniţă dintre hipermodernism[12] şi digitalismul zilelor noastre.

În sfârşit, polemica promisă. De ce digitalism şi nu digimodernism? Pe de o parte, contracţia "modernismului digital" este improprie în acest caz, pentru că rezultatul ne dă un termen fără nicio legătură cu *digitalul*. Nu avem prefixul *digi-*, trebuie să-l folosim pe *digit-*. Ceea ce în cuvântul *digitext* funcţionează ca o fuziune, aici este nonsens. Pe de altă parte, ar trebui să ne debarasăm odată de acest modernism, care, de-a lungul deceniilor, a devenit tot mai mult un stereotip şi, astfel, o durere de cap autosuficientă! Revoluția digitală mărșăluiește dincolo de modernitate, instaurând epistema digitală – sau digitalitatea. Pe scurt, de ce nu digitalism? De ce trebuie mereu, din nou şi din nou, să refolosim acest sufix de secol XX numit *-modernism*? Trebuie să mergem mai departe, nu ne mai putem împotmoli în trecut!

Desigur, tehnologiile digitale deschid literatura şi literaritatea spre noi forme de practică literară, şi nu putem nici măcar sugera „moartea literaturii" în epoca digitală. Se mainifestă numai o diminuare a literarității ca ingredient inefabil ce face un text să fie de fapt text, şi, în al doilea rând, asistăm la o proliferare de noi practici textuale, stiluri alternative de lectură și spectaculoase modalități de colaborare.

Bibliografie:

AARSETH, Espen J.: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1997;

DERRIDA, Jacques: *Scriitura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, Univers, Bucuresti, 1998;

FOUCAULT, Michel: *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Rao (Biblioteca Rao), Bucureşti, 2008;

[11] Deoarece nu am reușit să intru în posesia volumului, am citat situl www.alanfkirby.com/Introduction.pdf (accesat pe 27 martie 2010), unde autorul și-a încărcat primele pagini ale cărții; din nou, traducerea îmi aparține;

[12] Pentru Kirby, hipermodernismul e succesor postmodernismului și similar într-un fel cu digimodernismul pe care îl teoretizează. Dar pentru Gilles Lipovetsky, părintele terminologiei *hiper-*, acest hipermodernism este echivalent cu postmodernismul în conținut.

GENETTE, Gerard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil (collection Poétique), Paris, 1982;
GOODMAN, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1978;
HILLIS MILLER, J.: „The Critic as Host", în *Critical Inquiry*, vol. 3, nr. 3, The University of Chicago Press, 1977, pp. 439-447;
KIRBY, Alan: *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York, Continuum, 2009;
LIPOVETSKY, Gilles (+SERROY, Jean): *Ecranul global. Cultură, mass-media şi cinema în epoca hipermodernă*, traducere de Mihai Ungurean, Polirom (Plural M, 146), [Iaşi], 2008;
PAVEL, Toma: *Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociornița, prefață de Paul Cornea, București, Minerva (BPT. Cultură generală, 1383), 1992.

GENURILE REDACŢIONALE ÎN PRESĂ ŞI ORGANIZAREA LOR ÎN HIPERSTRUCTURI

Drd. Delia GAVRILIU[1]
Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

Studiul fenomenului de hiperstructură în presă intersectează problema genurilor de presă. Hiperstructura întăreşte şi conferă o nouă importanţă genurilor jurnalistice. În descendenţa teoriilor lui Bahtin, genurile au, se cunoaşte deja acest fapt, o valoare capitală în interacţiunea lingvistică fiindcă permit integrarea enunţurilor în experienţa noastră intra şi extralingvistică. Această lucrare îşi propune să urmărească pe un corpus definit de ziare modul în care hiperstructura, ca modalitate de organizare a categoriilor cunoaşterii în general, se transpune în presă şi favorizează în structurarea comunicării mediatice anumite genuri jurnalistice.

Key-Words*: unitate redacţională, unitate tematică, categorie, prototip.*

1. Introducere

Studiul nostru cu privire la specificul textului jurnalistic şi al genurilor presei scrise ne-a determinat să aducem în discuţie diferitele modalităţi de regrupare a articolelor în ansambluri cunoscute sub numele de hiperstructuri. Punctul de referinţă în demersul nostru este reprezentat de viziunea non-literară a reflecţiei teoretice abordate: redefinirea conceptului de text jurnalistic.

Tema propusă se situează la intersecţia a trei domenii de cercetare care sunt astăzi foarte apreciate : analiza discursului cu modelele sale teoretice şi metode de cunoaştere, analiza discursului mediatic (presă, radio, audiovizual) şi analiza lingvistică a textului jurnalistic. Direcţia de cercetare pe care o urmărim şi în cadrul căreia se înscrie şi această intervenţie este analiza lingvistică a textului de presă axat pe studiul anumitor secvenţe textuale (naraţiune, desciriere, argumentare) sau al anumitor genuri ale presei scrise şi mai ales asupra chestiunilor legate de teoria genurilor jurnalistice cum ar fi: caracterul fluctuant al tipologiilor stabilite de manuale şi de către analiştii discursurilor, configuraţia generală eterogenă a articolelor de presă.

După ce definim hiperstructura şi funcţiile ei, încercăm să prezentăm rezultatele unui mic studiu cantitativ. Iniţial, vom prezenta caracteristicile corpusului nostru pentru a le pune în relaţie ulterior cu numărul şi tipurile de hiperstructuri privilegiate de fiecare ziar în parte.

1. 1 Hiperstructura ca element de structurare

Hiperstructura este conform specialiştilor Centrului LASELDI[2] o formă de scriitură jurnalistică, un element de structurare a informaţiei intermediar şi facultativ, care desemnează un nivel de structurare a textelor jurnalistice situat între ziar şi articol. În presa românească acestă formă tinde să se generalizeze. Din câte cunoaştem, E. U. Grosse et E. Seibold (1996)

[1] Acest articol a fost publicat cu sprijinul CNCSIS – UEFISCU, proiect PNII - IDEI 1121/2008 (*This work was supported by CNCSIS –UEFISCSU, project number PNII – IDEI 1121/2008*).

[2] Laboratoire de Sémiotique, Linguistique, Didqctique et Informatique al Universităţii din Franche-Compté, Franţa

au fost primii care au avansat un asemenea concept reluat de Gilles Lugrin[3] şi integrat în studiile sale teoretice privind conceptul de text, frontierele sale peritextuale şi relaţiile de co-textualitate între texte şi iconotexte reunite într-o aceeaşi arie scripturală.

În aceeaşi idee, Jacques Mouriquand (Mouriquand, 1997 : 109) a subliniat că ziarele au tendinţa de diviza articolele lor în module multiple cât mai mici propunând astfel o altfel de construcţie a mesajului informativ, care asociază unităţi semiotice nu numai verbale dar şi iconice şi verbo-iconice.

La modul general, observăm două tendinţe în evoluţia presei scrise. Pe de o parte o dispersare a articolelor în module mai scurte pentru a le identifica mai repede şi mai uşor şi pentru a favoriza o lectură parţială şi selectivă a ziarului. Lugrin (2001) arată de asemenea că dezvoltarea hiperstructurilor este acompaniată de o întărire sensibilă a genurilor. Nu este vorba deci doar de o reducere a lungimii articolelor, dar şi de o creştere a numărului de intrări posibile ale unui subiect cu scopul de a favoriza lectura selectivă. Pe de altă parte observăm o mai mare atenţie – în cazul presei scrise, un mai mare spaţiu – acordată elementului vizual. Jacques Mouriquand remarcă faptul că ziarele tind să reducă partea dedicată articolelor în favoarea unei „puneri în scenă de actualitate" (Mouriquand, 1997:12) în care fotografia şi ceea ce numeşte el „infographie" joacă un rol determinant.

Definiţia hiperstructurii o dă acelaşi Gilles Lugrin ca fiind o structură co-textuală ce regrupează în cadrul unei arii scripturale care nu depăşeşte două pagini, „un ansamblu de texte-articole acompaniate în majoritate de iconotexte fotografice şi/sau infografice" (Lugrin 2000:35). Aceste co-texte, care au legătură cu acelaşi eveniment mediatic, sunt de obicei unite de un titlu general (acompaniat adesea de un subtitlu destul de întins pentru a fi considerat un şapou) de un articol dominant sau un hiperarticol şi de un cadru delimitând perimetrul hiperstructurii. Realizând o scară a complexităţii articolelor de presă menţionam următoarele trepte: de la un articol simplu şi până la un dosar de mai multe pagini, trecem prin articolul compus (articol şi fotografie ilustrativă cu legendă referenţială), hiperstructură elementară – jumătate de pagină sau complexă – una sau două pagini, asociind mai multe articole şi una sau mai multe infografii şi/sau fotografii cu o legendă mai mult sau mai puţin dezvoltată.

1.2 Hiperstructura – rezultat al dispersării în unităţi a unui subiect de presă

Trebuie să distingem două tipuri de hiperstucturi de bază. Un prim tip este produsul divizării şi al unei redistribuiri a unui articol de bază în subunităţi. Această împărţire permite diminuarea lungimii articolelor şi oferă diferite cai de acces pentru cititori, lectura fiind astfel mult uşurată. Al doilea tip de hiperstructură se prezintă ca o regrupare de articole complementare provenind din surse diferite.Vom încerca să dăm exemple din ambele categorii de structuri.

Hiperstructura H1 este extrasă din cotidianul naţional Jurnalul Naţional din 16 martie 2011 şi priveşte problema cutremurului, a tsunami-ului şi a dezastrului nuclear din Japonia. Pe baza acestui subiect se creează de fapt o unitate redacţională /un eveniment mediatic de mari dimensiuni, am putea spune pe măsura, gravitatea şi impactul evenimentelor trăite de naţiunea japoneză. Vorbim de hiperstructtură în măsura în care articolul din pagina cinci, acoperind întrega pagină numită „Special" poate fi considerat articolul principal sau hiperarticolul (A1),

[3] Centre de Recherches en Linguistique Textuelle et Analyse des Discours - Université de Lausanne, Elveţia

fiind continuat pe următoarele patru pagini de alte articole pe acelaşi subiect al dezastrelor naturale (cutremur) şi nucleare. Desigur acestor pagini li se circumscriu importante zone fotografice. Aceste articole fiind semnate de autori diferiţi, putem considera aceasta hiperstructură o regrupare a aceleiaşi teme în subiecte diferite. Asistăm de fapt la o diverisificare a punctelor de vedere asupra dezastrelor: sunt astfel intervievaţi şi menţionaţi specialişti în fizica pământului, specialişti ai Institutului Naţional de Sănătate Publică, diverşi cercetători.

1.3 Dezvoltarea hiperstructurii: definiţii şi funcţii principale

Deducem din studiile de specialitate că o hipestructură reprezintă un ansamblu redacţional compus din corpul unui articol, peritext şi elemente auxiliare. De multe ori, cititorul nu mai are răbdare să surmonteze anumite aşa zise dificultăţi de lectură, termeni greoi, mai puţin cunoscuţi, specializaţi şi atunci, lectura se încheie. Astfel se pot explica nenumăratele eforturi în domeniul „ îmbrăcării" aticolelor şi a unei scriituri jurnalistice mai atractive şi mai eficace. J. Mouriquand merge mai departe şi subliniază importanţa reducerii lungimii unităţii articolului: „la longueur décourage systématiquement". Specialiştii francezi precizează că un text mai lung de 1800 de semne va pierde din ce în ce mai repede cititorii. De aici tendinţa de a împărţi /diviza textele în multiple module (Mouriquand, 1997:109). Or, hiperstructura participă la acest efort de mărire a vizibilităţii informaţiei.

Prototipul hiperstructurii este compus dintr-un articol şi un cadru, prezenţa unei fotografii cu legendă, care poate veni să completeze dispozitivul. Hiperstructurile sunt produsul fie al unei redistribuiri a articolelor în fracţii distincte, semnate de un singur jurnalist, fie al unei reuniri de elemente care ţin de categorii generale diferite, dar complementare, semnate de mai mulţi jurnalişti. Articolele auxiliare sunt în general distribuite în jurul unui articol principal şi separate de acesta din urmă prin titluri sau caractere colorate.

Specialiştii discursului mediatic recunosc importanţa crescândă a „spectacularizarii / a ecranizării" informaţiei. După ei, peritextul încurajează, conduce şi uşurează lectura.

De fapt, această dezvoltare a genurilor hibride text-imagini şi apariţia frecventă a hiperstructurilor răspunde de fapt nevoilor acestei noi tehnici de lectură, mai rapide şi mai selective. Cititorul vrea să aibă acces la informaţii diferite rapid şi uşor, o consecinţă fiind creşterea ponderii articolelor aparţinând genurilor de informare, mai ales de serviciu – utilitare.

În paralel asistăm la dezvoltarea importanţei imaginii. Grosse & Seibold semnalează în legătură cu acest subiect o recentă evoluţie : „Notons ici une nouvelle tendance celle de substituer bien des passages textuels par des images. (...) Des ensembles complémentaires "texte et image(s)" se profilent: la brève en image, le récit en images et le reportage en images" (Grosse & Seibold 1996:41).

În acest context, E. U. Grosse et E. Seibold enumeră trei avantaje ale hiperstructurii: (1) facilitarea lecturii unui text evitând structurile complexe (digresiuni, explicaţii, background-uri); (2) introducerea unei serialităţi publicând o contribuţie în numere diferite; (3) evitarea coexistenţei diferitelor intenţii într-un singur articol (Grosse & Seibold 1996:54).

Specialistul Gilles Lugrin concluzionează în studiul său despre amestecul genurilor în hiperstructură că funcţiile hiperstructurii pot fi rezumate astfel :

- ✓ Reducerea lungimii medii a articolelor

- ✓ Creşterea numărului de intrări posibile ale unui subiect, lectură selectivă şi mozaicată
- ✓ Întărirea genurilor jurnalistice, mai ales împărţirea în unităţi mai autonome
- ✓ Realizarea legăturilor privilegiate între diferiţi constituanţi
- ✓ Circulaţia sensului în interiorul hiperstructurii
- ✓ Punerea în scenă / spectacularizarea informaţiei.

2. Genurile presei şi hiperstructura

Studiul cantitativ ale cărui rezultate încercăm se le schiţăm aici urmăreşte de fapt verificarea ipotezei conform căreia în hipertsructură se realizează o întărire a genurilor jurnalistice. Corpusul nostru este format din două ziare (Jurnalul Naţional şi Adevărul) luate în considerare pe durata unei săptămâni, 9-16 martie 2011. Încercăm să decelăm ansamblul de hiperstructuri, relevând de asemenea care este modul lor de producere (prin distribuire / dispersare sau regrupare), tipul de articole auxiliare, funcţia acestor articole auxiliare (evidenţiere, facilitare a lecturii, distincţia genurilor) precum şi o scurtă referire la diferitele ilustraţii care intevin în compoziţia hiperstructurii (infografie, fotografie, serie de fotografii). Această evaluare cantitativă ne va permite, pe de o parte să precizăm dacă hiperstructura favorizează anumite genuri jurnalistice, pe de altă parte dacă modul de producere (dispersie – regrupare), tipurile de genuri jurnalistice, funcţiile articolelor auxiliare sau diferitele imagini pot fi corelate cu diferitele profiluri ale ziarelor ce constituie corpusul nostru.

2.1 Descrierea corpusului : două tipuri de ziare diferite

Fiecare ziar încearcă să atingă un public cât mai larg, pentru a-şi asigura veniturile şi bineînţeles pentru a-şi atinge scopurile publicitare care le-ar permite să supravieţuiască. Astfel fiecare caută într-o manieră sau alta să răspundă cititorilor săi, atât din punctul de vedere al conţinutului cât şi din punctul de vedere al formei pe care o îmbracă acest conţinut. Una dintre problematicile la care am încercat să răspundem prin acest material a fost să precizăm dacă numărul hiperstructurilor, modul de obţinere a acestora, recurenţa genurilor jurnalistice în cadrul lor, funcţiile articolelor auxiliare şi utilizarea diferitelor imagini sunt specifce unui tip particular de presă.

Manualele de jurnalism operează o distincţie între diverse tipuri de presă: de calitate sau elitistă, pe de o parte şi presă populară sau tabloid pe de altă parte.

O distincţie cu care suntem de acord este aceea conform căreia presa populară nu se defineşte neapărat prin cititorii săi ci mai degrabă prin tematicile pe care le abordează - o predilcţie pentru sport, scandal şi sex, dar şi pentru informaţiile practice, în detrimentul actualităţilor naţionale şi internaţionale. Aceste trăsături par să caracterizez ziarul popular şî in opinia specialiştilor Herman şi Lugrin (1999) – şi mai ales după modul de structurare a informaţiei a informaţiei după cum vom vedea, adică prin utilizarea hiperstructurilor.

Sub eticheta de presă populară şi de presă de calitate nu trebuie să vedem o judecată de valoare a tipului de cititori ci mai degrabă diferenţele de abordare în alegerea modului de structurare a informaţiei. La o simplă privire în presa tabloidă ne putem da seama că presa populară favorizează hiperstructura, mai ales cea rezultată în urma unui proces de divizare. Această ipoteză pare parţial confirmată de sspusele lui B. Jouanno, citat de Lugrin în articolul său despre amestecul genurilor în hiperstructură: „La communication populaire privilégie le

récit, l'aventure, l'anecdote et le fait divers, se méfie des longs discours savants et abstraits. [...] Elle cherche à distraire, à expliquer, à montrer, à émouvoir, à être utile" (Lugrin, 2001). Utilizarea pe scară largă a imaginilor şi comprimarea informaţiei par a fi câteva dintre caracterisiticile dominate ale presei populare.

Deşi poate părea surprinzător, ne este dificil să găsim definiţiile stabile ale unui cotidian de calitate. Una dintre remarci s-ar putea face în legătură cu conţinutul ziarului : accentuarea tematicii politice, economice şi culturale, în detrimentul paginilor de sport şi aşa numitelor pagini-magazin. O scurtă privire asupra Jurnalului Naţional ne confirmă că ziarele de calitate au o aşezare în pagină ceva mai tradiţională, mai puţin „fărâmiţată". Aceasta ar fi o primă distincţie între ziarele populare şi de calitate. Am ales cele două ziare de talie naţionale, întrucât peisajul mediatic românesc este slab reprezentat la nivelul cotidienelor regionale, iar cele locale nu ni s-au părut deocamdată reprezentative pentru tema abordată.

Jurnalul Naţional este un cotidian de calitate care caută să arate şi să explice fenomenele curente atât naţionale cât şi internaţionale precum şi implicaţiile acestora. El propune numeroase articole şi chiar „dosare" de reflecţie. Nu acelaşi lucru putem afirma despre cotidianul Adevărul care propune în mare parte din conţinutul său subiecte „practice", cât mai apropiate de preocupările zilnice ale populaţiei. Subiectele de politică şi mai ales chestiunile externe ocupă pagini marginale, de la sfârşitul publicaţiei, de obicei. La capitolul fotografii, nu se lasă mai prejos nici Jurnalul Naţional, dar spre deosebire de Adevărul care preferă imagini mari acompaniate de texte scurte, acesta acordă mult spaţiu articolelor de fond, articolelor lungi care invită la reflecţie. Adevărul privilegiază informaţia rapidă şi diversă, care vizează un public compozit, care trebuie să citească / să traverseze esenţialul informatiilor fără a le aprofunda.

Revenind la hiperstructuri, precizăm încă o dată că pot apărea două tipuri de hiperstructuri, după cum vom vedea şi în cotidienele analizate. Într-o primă situaţie menţionăm hiperstructura care provine dintr-o dispersare a unui articol (cu o semnătură unică), în care caz scopul este acela de a scurta articolul şi de a evita amestecul genurilor, evident pentru a uşura lectura materialului. În a doua sittuaţie, găsim hiperstructura care regrupează articolele (cu semnături diferite) şi care exprimă puncte de vedere diferite în legătură cu acelaşi subiect. În acest caz, hiperstructura oferă mai multe posibilităţi de lectură cititorului pentru acelaşi subiect. Adevărul privilegiază în mod evident o dispersare / o explozie a articolelor care pare a caracteriza tabloidele. De fapt, aici trebuie să menţionăm, ca diferenţa este dată de tipul de subiect abordat. O astfel de hiperstructură este întâlnită atât în tabloide cât şi în presa de „calitate"/elitistă. Dacă luăm exemplul Jurnalului Naţional şi considerăm subiectul dezastrului din Japonia, care ne-a oferit o bază de studiu consistentă, putem concluziona că s-a realizat mai mult decât o hiperstructură în fiecare număr de după dezastrul nipon (în timpul săptămânii luate în considerare), s-a realizat de fapt un întreg dosar de presă. În mai multe numere consecutive ale cotidianului din perioada urmărită, articolele, analizele asupra acestui subiect depăşesc cele două pagini considerate de către specialiştii francezi ca aparţinând tradiţional unei hiperstructuri. Pe de altă parte, luăm în considerare faptul că situaţia mediatică creată de situaţia din Japonia este una cu totul specială şi că este posibil să depăşim cadrul teoretic al hiperstructurii. Aşadar ni se pare necesară distincţia între subiectele abordate de cele două cotidiene. În timp ce Adevărul face o hiperstructură din subiectul referitor la alimentaţie sănătoasă, greutate şi obsesia dietei (exemple : numărul 6421

din 15 martie 2011, paginile 34 şi 35: „Capcanele regimului cu alimente sănătoase", „Greutatea excesivă o traumă", „Obsesia dietei perfecte", „Testul Bratman", care continuă cu pagini de sănătate), Jurnalul Naţional dedică articole de informaţie şi mai ales de gândire asupra implicaţiilor pe care evenimentele din lumea japoneză le poate avea pentru România sau ce semnale de alarmă ar trebui trase (exemple: pagina 1 din numărul 5617, 16 martie 2011: „ Nu cred că sunt sigure clădirile construite după '89", articol care se continuă cu o dublă paginaţie în interiorul ziarului, paginile 8-9, pagina cinci „Coşmar nuclear", paginile 6-7 „Europa începe războiul cu energia atomică").

Preocuparea principală a unui tabloid nu este aceea de a propune diferite puncte de vedere ci de a scurta lungimea articolelor pentru ca cititorul să găsească rapid informaţia de care are nevoie. Jurnalul Naţional, ca reprezentat a presei de calitate, procedează exact invers: nu operează această explozie a articolelor, decât atunci când propune în jurul unui articol / al unui subiect principal un punct de vedere bine marcat.

2.2 Genurile privilegiate

Studiul hiperstructurilor intersectează problema genurilor: în cercetarea noastră plecăm de la ideea că în hipertsructură anumite genuri jurnalistice capătă o importanţă deosebită. Funcţia sa va fi deci aceea de marca diferite instanţe sau poziţii enunţiative: jurnalişti diferiţi, ştiri de la agenţie.

Trebuie să precizăm, în continuarea ideii lui Bahtin că genurile au o importanţă capitală în interacţiunea langajieră (lingvistică) pentru a putea determina sensul enunţurilor într-o manieră globală: „Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques)" (Bakhtine 1984:285).

Numeroasele descrieri şi tipologizări aproape prescriptive din manualele de jurnalism şi nu numai confirmă această afirmaţie. Şi în discursul mediatic, această poziţie a fost adoptată întrucât modul de structurare a ideilor de către un jurnalist a fost şi este încă extrem de important în înţelegerea mesajului jurnalistic.

Dacă noi cunoaştem trăsăturile obişnuite ale unui gen, această capacitate ne va da ghida în sensul interpretării corecte a unui text ; există aşadar câteva criterii care „dirijează" lectura textelor „lumii" în general şi ale presei în special.

Teoria genurilor jurnalistice conţine deci în germenele ei o artă a ştiinţei de a face, de a recepta în mod activ şi conştient producţia textelor din acest domeniu. Aceste genuri care ţin de formaţia discursivă într-o perpetuă evoluţie, sunt marcate istoric: unele pot evolua, altele pot dispărea, iar altele noi pot desigur apărea. Analiza genurilor jurnalistice ce se manifestă în cadrul hiperstructurilor devine astfel interesantă. Din alt punct de vedere hiperstructura se găseşte la intersecţia noilor tehnologii ale informaţiei şi comunicaţiilor. Ea participă astfel la evoluţia presei scrise şi va marca, credem, alături de specialiştii francezi care au manifestat o atenţie deosebită cu privire la acest subiect (Gilles Lugrin, Jean-Michel Adam), evoluţia anumitor genuri precum şi apariţia altor genuri jurnalistice.

Analiza rezultatelor ne trimite la o primă constatare aceea că hiperstructura se fundamentează pe un articol principal care aparţine genului informativ şi nu comentariului. Un articol comentariu este greu de divizat, de aceea el va apărea mai degrabă într-o regrupare şi va reprezenta o contextualizare, o nuanţare a informaţiilor din articolul principal.

În cazul a două genuri putem vorbi de gen-vedetă sau gen des utlizat de ziarele autohtone: interviul şi ştirea de agenţie. Dacă interviul poate fi articol principal în cazul

ambelor tipuri de ziare – elitist şi popular – ştirea de agenţie este utilizată mai ales de Adevărul (ca reprezentant al presei populare) care propune o informare rapidă şi scurtă, foarte apropiată ca redactare de ştirea de agenţie. Tot în Adevărul întâlnim această tendinţă de împărţi / de a diviza subiectele, de aceea hiperstructurile nu sunt un fenomen bine conturat în acest tip de presă. De multe ori, pe două pagini consecutive ale ziarului găsim subiecte atât de diferite, încât cu greu le găsim locul chiar şi sub auspiciile unui acelaşi capitol: social, politic, şcoală. De fapt, ceea ce propune Adevărul este o lectură mozaicată / diversificată, dar scurtă pentru a oferi o lectură cât mai rapidă cititorilor săi. Jurnalul Naţional, ni se pare a se poziţiona pe altă axă, în ceea ce priveşte utilizarea hipestructurii. Aici găsim în nenumărate rânduri, teme dezbătute pe mai multe coloane, sub mai multe semnături, dar şi puncte de vedere diferite. Comentariile sunt exploatate la scară largă în Jurnalul Naţional. Interviul, de asemenea, este des utilizat. Dar el este întotdeauna completat, prin comentarii, analize pe subiectul interviului, creându-se astfel hiperstructura. Interviul, prin vivacitatea pe care o imprimă şi prin autenticitatea emoţiilor se înscrie mai degrabă în linia ziarelor populare. Dar, în Jurnalul, după cum menţionam există întotdeauna o plus valoare, conferită de amplificarea temelor abordate.

3. O încercare de bilanţ cantitativ

Lecturile noastre atente, din punctul de vedere al formei mai ales, ne-au relevat câteva aspecte ale tratării informaţiei. Astfel: în Adevărul, articolele care nu se autodesemnează („Ştiri”, „ Editorial”, „Anchetă”) sunt mai des întâlnite decât în ziarele aşa-zise de calitate. În al doilea rând, dispersarea / împrăştierea (ca echivalent a termenului franţuzesc „éclatement”) sau regruparea articolelor poate varia în funcţie de mijloacele financiare şi de personalul avut la dispoziţie de ziar. Constatăm totuşi, o unitate mai mare a subiectelor abordate în Jurnalul Naţional şi o mai strânsă corelaţie între articolele acestuia. Privilegiate sunt totuşi: ştirea de agenţie, interviul şi mai ales comentariul.

3.1 De la hipertext la hiperstructură sau necesitatea de a vinde informaţie

De multe ori, în presa românească distincţia considerată firească în teoriile comunicării şi ale jurnalisticii nu se mai face atât de tranşant. Totuşi, Jurnalul Naţional, încercând să păstreze această linie de demarcaţie, privilegiază articolele de opinie sub forma articolelor auxiliare. Imaginile sunt frecvente în hiperstructură. Aceste două componente ale unui articol, nu ar trebui considerate separate şi tratate separat, ci dimpotrivă, ele se circumscriu unui acelaşi tablou. Uneori, imaginile pot deveni elementul central al hiperstructurii. Constatăm, nu de astăzi ci de douăzeci de ani, o hiperutlizare (ca să ne păstrăm în aceeaşi linie a vocabularului utilizat) a imaginilor în presă, în urma căreia vine infografia. Tratarea şi aşezarea în pagină a informaţiei sunt legate de tipul de jurnal. Jurnalul Naţional şi Adevărul se opun (într-o oarecare măsură) la nivelul structurării informaţiei, a genurilor jurnalistice şi a imaginilor, ceea ce confirmă şi faptul că aşteptările publicului-cititor nu sunt identice: hiperstructura pare să corespundă unei tendinţe a presei de a favoriza o lectură „bucăţită”, disparată şi mai degrabă vizuală a infomaţiei, după modelul Internetului.

3.2 Câteva consecinţe asupra scriturii de presă

Apariţia formulelor online a ziarelor a avut drept consecinţă modificarea prezentării informaţiilor şi chiar practica jurnalistică. Daca iniţial s-a plecat de la formatul pe hârtie care impunea sau influenţa puternic linia prezentării şi formatul variantelor online, astăzi impresia

noastră este că drumul este efectuat invers: versiunea online, care astăzi îşi dezvoltă propria identitate îşi impune din ce în ce mai mult ziarelor tipărite (în general asupra media tradiţionale) trăsăturile. Dacă urmărim un bilanţ al presei, putem concluziona alături de specialiştii din domeniu, că o serie de transformări a fost determinată de modificarea actorilor economici (iar peisajul românesc are multe exemple din acest punct de vedere) precum şi de revoluţia modalităţilor de informare (reţelelor de informare).

În lupta sa de supravieţuire în era televiziunii şi a multimedia, în cadrul capitalismului avansat sau a marketingului omniprezent, presa a fost nevoită să se transforme şi să-şi remodeleze conţinutul şi mai ales modul de prezentare a acestuia, genurile şi ilustraţiile. Două aspecte pot fi considerate fundamentale: dezvoltarea fără egal a elementelor vizuale şi întărirea şi diversificarea genurilor. Hiperstructura poate fi considerată un element al acestor transformări, o formă hibridă, aflată la intersecţia a două media – presa şi internetul: „L'hybridation ou la rencontre de deux média est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles" (Mc Luhan 1968:77).

Internetul a exercitat o formă de influenţă asupra presei prin punerea în mişcare a unui adevărat dispozitiv de „navigare" prin ziar. Şi dacă presa a avut o influenţă puternică în momentul creării primelor pagini de internet, se pare că astăzi, această tendinţă s-a inversat, cel puţin parţial.

Bibliografie

BAKHTINE, M. M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.

GILLES, L., *Le mélange des genres dans l'hyperstructure*, *Semen* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 30 avril 2007, consulté le 03 mars 2011. URL : http://semen.revues.org/2654

GROSSE, E.U. & SEIBOLD, E., *Typologie des genres journalistiques*, în *Panorama de la presse parisienne*, Berlin Peter Lang, 1996.

HERMAN, T. & LUGRIN, G., *Formes et fonctions des rubriques dans les quotidiens romands: Approches théorique & quantitative,* Fribourg : Université de Fribourg, Institut de journalisme et des communications sociales, coll. Media Papers, 1999.

LUGRIN, G., *Les ensembles rédactionnels comme mode de structuration pluri-sémiotique des textes journalistiques*, în *Actes du Colloque international: Les relations inter-sémiotiques,* Presses Universitaires de Lyon, 2000.

MCLUHAN, H.M., *Pour comprendre les médias*, Seuil, coll"Points", 1968.

MOURIQUAND, J., *L'écriture journalistique*, Puf, coll. „Que sais-je ?", 1997.

INTERDICŢII CULTURALE: TABU-UL PUBLICITAR

Drd. Adriana MILICĂ
Universitatea „Al. I. Cuza" Iaşi

Lucrarea îşi propune analiza în sincronie a spoturilor publicitare difuzate la T.V. care tratează subiecte tabu precum sexul, disfuncţiile corporale, mirosurile neplăcute din spaţiul casnic, produsele de igienă intimă etc., cu referire la metodele prin care aceste subiecte sunt mascate. Studiul porneşte de la premisa că reticenţa abordării unor astfel de subiecte se reflectă vizibil în alcătuirea mesajului publicitar, care devine o oglindă ce transpune modul în care ne comportăm din punct de vedere social.

Cuvinte-cheie: *tabu publicitar, spot publicitar, mesaj, societate*

Motto*: „Publicitatea funcţionează în măsura în care confundăm a avea cu a fi"*[1]

Domeniul publicităţii, privit din unghiul lingvistului este unul care suscită interes atât din punct de vedere al elementelor de limbă cât şi sub aspect cultural. Pe lângă scopul primar de a vinde, publicitatea are şi rolul de a reflecta modul în care o anumită societate se vede pe sine, setul de credinţe după care se ghidează, comportamentele, ideile, percepţiile pe care le ea deţine. Discursul publicitar influenţează atitudinea indivizilor faţă de produsele/serviciile promovate şi abordează în manieră proprie interdicţiile culturale impuse de mentalul social din care consumatorul provine.

Lucrarea de faţă îşi propune observarea metodelor şi strategiilor folosite în spoturile publicitare TV (care abordează subiecte tabu) cu scopul de a masca realitatea considerată interzisă, ruşinoasă sau vulgară aşa încât să poată fi livrată publicului consumator. Corpusul pe care se bazează analiza este alcătuit din clipuri publicitare actuale difuzate prin intermediul canalelor de televiziune româneşti. Opţiunea pentru spoturi publicitare promovate prin TV este motivată de faptul că mesajul este transmis prin mai mult de un cod (forma lingvistică, imagine, sunete, voce de fundal, muzică) iar impactul asupra majorităţii publicului este considerabil.

Incursiune psihanalitică a tabu-ului.

Din punct de vedere psihanalitic tabu-ul[2] se manifestă cu precădere prin restricţii şi interdicţii. În lucrarea *Totem şi tabu*, Sigmund Freud notează că „interdicţia tabuistă se lipseşte de orice întemeiere; aceste interdicţii au o provenienţă necunoscută, neînţeleasă pentru noi, ele par de la sine înţelese pentru cei care se află sub dominaţia lor"[3]. Deşi lipsită de atestare scrisă, interdicţia tabu acţionează în societate ca un set de legi ce ghidează

[1] Doris Louise Haineault, J.J Roy, *Publicitate şi psihanaliză*, Editura Trei, Bucureşti, 2002.
[2] Folosit pentru prima dată de Captain James Cook în timpul vizitei din anul 1771 în Tonga, termenul tabu era pus în legătură cu noţiunea de putere a conducătorului care avea capacitatea de a-l institui.
[3] Sigmud Freud, *Totem şi tabu*, editura Mediarex, Ploieşti, 1993, p. 30.

comportamentul şi reglementează dorinţele inconştiente. Respectarea tabu-ului îşi are rădăcinile în frica de a nu fi pedepsit sau de a nu atrage consecinţele nerespectării lui asupra celor apropiaţi. La baza acestei afirmaţii se află „un act interzis spre care împinge o puternică tendinţă din inconştient”[4], dar cu toate acestea „plăcerea de a încălca continuă să existe în inconştientul său; oamenii care respectă tabu-ul au o atitudine ambivalentă faţă de ce este tabu”[5]. Considerat cel mai vechi cod de legi nescrise al umanităţii[6], prin tabu se restabileşte sau se păstrează echilibrul distrus sau afectat de călcarea normelor şi se exercită controlul social. Aşa cum remarcă Lynn Holden, puterea manifestată de tabu se reflectă cel mai vizibil în interdicţiile sociale şi în situaţiile când apare „control a society or certain sections of a society to structure it through a system of hierarchies and differentiation, to separate one community from another and, on a psychological level to separate the self from others”[7].

În prezent, noţiunea de tabu cunoaşte o schimbare semantică faţă de accepţia iniţială[8], o dată cu creştinismului latura sacră a tabu-ului începând să se reducă la relaţia păcat-pedeapsă. Avand rădăcini adânci în civilizaţie, tabu-ul îşi păstrează dimensiunea de „lege nescrisă”, însă pierde din puterea de control exercitată iniţial, sensul său fiind rezumat, cel puţin în societatea românească, la „interdicţia” de a folosi anumite cuvinte sau imagini din ruşine, pudoare.

Tabu-ul publicitar

Publicitatea se adresează unui public larg însă percepţia mesajului publicitar este un proces strict individual influenţat în mare măsură de cumulul credinţelor, nevoilor, experienţelor şi aşteptărilor fiecărui receptor în parte. De cele mai multe ori, tabu-ul ia naştere în momentul în care se face „trecerea de la secret la cunoscut, de la privat la public, de la intim la afişat”[9]. Referitor la existenţa tabu-ului în publicitate, se face distincţia între reclamele care *tratează subiecte tabu* şi reclame *care se folosesc de subiecte tabu* prezentate indirect pentru a suscita interesul consumatorului şi a declanşa dorinţa de achiziţionare a produsului/serviciului respectiv. O altă clasificare a spoturilor publicitare este constituită pe baza dihotomiei *interzis/acceptat* făcându-se diferenţa între: *spoturi publicitare interzise* a mai fi difuzate pe canalele media şi *spoturile publicitare acceptate*, care circulă indiferent de subiectele pe care le tratează[10].

Cum tabu-ul este ceva ce trebuie ascuns sau despre care nu e bine să se vorbească rolul creatorului de publicitate devine cu atât mai anevoios în conceperea şi transmiterea unor astfel

---

[4] Idem., p. 44.
[5] Idem, p. 46.
[6] Wundt, apud Freud, p. 30.
[7] Lynn Holden, *Taboos. Structure and Rebellion*, Monograph Series, no. 41, The Institute for Cultural Research, www. i-c-r.org.uk .
[8] Freud subliniază că „restricţiile legate de tabu sunt altele decât interdicţiile religioase sau morale” totuşi dicţionarele explicative nu neagă această dimensiune: „interdictie cu caracter religios, în anumite societăţi primitive, aplicată la ceea ce este considerat sacru; interdicţie rituală; fig. persoana, lucru despre care nu se discuta de teama, din pudoare etc. Fenomen de evitare a folosirii unui cuvânt şi de înlocuire a lui cu altul, din superstiţie sau din pudoare; interdictie de limbaj /din fr.tabou”. (*Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, p. 1066)
[9] Doris Louise Hainlaut, Jean Ives Roy, *op. cit*, p. 12.
[10] Consiliu Naţional al Audio-vizualului reprezintă în România autoritatea care reglementează programele audio-vizuale iar „misiunea CNA este de a asigura un climat bazat pe libera exprimare şi responsabilitatea faţă de public în domeniul audiovizualului” (http://www.cna.ro/).

de mesaje. Din acest punct de vedere spoturile publicitare ce tratează subiecte tabu pot fi împărţite în 4 registre: 1. *registrul igienei,* unde sunt încadrate spoturile publicitare la produse de curăţenie corporală [deodorante, geluri de duş, produse de igienă intimă feminină (absorbante), aparate de ras, pastă de dinţi, adeziv pentru proteze, hârtie igienică etc.], 2. *registrul murdăriei,* care însumează spoturile publicitare la produsele de curăţenie menajeră, împrospătare a zonelor urât mirositoare, 3. *registrul corporal,* cuprinzând spoturile publicitare la produse medicinale pentru diverse disfuncţii organice sexuale, tulburări gastrice, la nivelul aparatului digestiv etc., 4. *registrul erotic,* din care fac parte spoturile publicitare la produse (prezervative) şi jucării sexuale etc.

Registrul igienic şi registrul murdăriei tratează acelaşi tip de subiecte însă, trebuie făcută precizarea că registrul igienic face referire la corpul uman pe când cel al murdăriei vizează spaţiul domestic. Lucrarea de faţă va detalia taxonomia din urmă întrucât oferă un unghi de abordare nuanţat.

Registrul igienei

Spoturile publicitare din registrul igienei sunt stânjenitoare din cauza conotaţiilor negative la care trimit în mod indirect, provocând astfel stânjeleală în a fi abordate sau promovate căci „taboos connected with disease, bodily smeels and excretions cause social embarrassment”[11]. Murdăria, de orice natură, este încadrată în categoria factorilor poluanţi, aşadar ceva ce trebuie evitat. De cele mai multe ori, abordarea este indirectă nepunând accent pe cauzele care motivează folosirea unor astfel de produse, ci pe rezultatul folosirii lor. Spoturile de acest gen, încearcă să ascundă aspectele tabu şi să mute atenţia receptorului spre situaţii mai plăcute. Pentru exemplificare notăm cazul spoturilor publicitare pentru produsele Rexona care propun două modalităţi de abordare a subiectului tabu: *evidenţierea calităţilor produsului* sau *prezentare umoristică* (comicul de situaţie).

În primul spot publicitar propus desfăşurarea evenimentelor este plasată în punctul culminant, când personajul principal este supus unui interogatoriu sub presiunea detectorului de minciuni. Dramatismul situaţiei este sugerat la nivel auditiv prin intermediul melodiei alerte. Iniţial eroina spotului a folosit deodorantul Rexona pe suprafaţa palmelor pentru a evita apariţia transpiraţiei şi implicit a condamnării pentru furt. Reclama mizează pe implicit şi sugestie, mesajul care se doreşte a fi transmis fiind acela că deodorantul are calitătea de a masca efectele nedorite ale transpiraţiei, chiar şi în cele mai delicate situaţii. În ansamblu întreaga construcţie a spotului se bazează pe exploatarea sensului cuvântului „protecţie”. Abordarea indirectă şi prezentarea situaţiei sub forma unei aventuri eroice mută atenţia receptorului din sfera subiectului tabu (transpiraţia urât mirositoare) spre zona firească a normalităţii.

Un impact mai puternic asupra publicului îl au spoturile publicitare care tratează interdicţiile tabu în manieră umoristică. Construit minimalist, cel de al doilea spot publicitar sub marca Rexona, surprinde prin lipsa dialogului, simplitate şi modalitatea directă de abordare. Acţiunea se desfăşoară într-o staţie de autobuz, în imediata vecinătate a spaţiului de depozitat reziduri menajere, cu numai două personaje: nevăzătorul şi femeia. Ghidându-se după simţul olfactiv, personajul masculin lasă sacul din mână la picioarele acesteia sugerând

[11] Simoes Lucas Feritas, *Taboo in adverising*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam, 2008, p. 89.

asemănarea supărătoare dintre mirosul de transpiraţie şi cel al deşeurilor. Subiectul tabu este astfel ascuns de o metaforă vizuală, iar ceea ce se presupunea a fi serios este tratat în manieră comică.

Spoturile publicitare care fac referire la produse încadrate în registrul igienei folosesc o serie de mijloace pentru a ascunde subiectul tabu. Interdicţia tabu este marcată uneori prin:

1. *menţionarea directă a avantajelor folosirii produsului promovat* fără a se face referire la cauzele declanşării procesului în sine. Este cazul spoturilor publicitare la absorbante care transmit ideea de „prospeţime" şi „protecţie", Alteori, interdicţia tabuistă este mascată prin folosirea termenilor tehnici sau a detaliilor în exces (Always ultra plus).
2. *folosirea copiilor şi animalelor* cum se întâmplă în spotul Zewa. Aici se porneşte de la premisa că ceea ce este spus de copii este mai tolerabil.
3. *imaginea unei persoane publice* care foloseşte produsul şi garantează astfel eficacitatea acestuia: cazul spotului publicitar la adezivul pentru lipit proteze Corega.
4. *folosirea animaţiei* utilizată în spotul publicitar Orbit. Acizii din produsele alimentare care atacă smalţul dinţilor sunt metamorfozaţi în vietăţi distructive [destinatarul nu va mai fi atent la faptul că se vorbeşte de un subiect tabu (respiraţia urât mirositoare)], ci asupra imaginilor animate.
5. *supraestimarea calităţilor cumpărătorului* metodă valorificată în spotul publicitar pentru aparatele de ras feminine Venus (sloganul „Descoperă zeiţa din tine") cu trimitere la zeiţa frumuseţii şi fertilităţii din Roma antică. Subiectul tabu (părul nedorit sau în exces) este opacizat, rezultatele folosirii produsului asupra persoanei este prezentat în manieră idealizată (transformarea în zeiţă).

Registrul murdăriei

În registrul murdăriei sunt cuprinse spoturile publicitare care promovează produse de curăţătorie, întreţinere a spaţiului locuinţei sau de înlaturare a mirosurilor neplăcute din spaţiul domestic. Murdăria este văzută ca o ameninţare la adresa ordinii şi apartenenţei sociale, în acest sens fiind necesară anihilarea dezordinii produse. Termenii utilizaţi în astfel de spoturi publicitare fac parte din câmpul semantic al „eliminării": a opri, a omorî, a preveni, a stopa. Spaţiul domestic trebuie apărat de invazia elementelor nocive deoarece, conform tabu-ului, cel care îl atinge devine el însuşi tabu. Factorii poluatori sunt consideraţi elemente tabu, ei trebuind combatuţi întrucât sunt sunt cei care dezechilibrează ordinea firească. Cea mai mare parte a acestor spoturi utilizează *mascote emblemă* (Mr. Proper, Ciff, Domestos, Fairy, Anitra) sau introduc *personaje copii* pentru a sustrage atenţia de pe subiectul tabu (Glade Micro Spray) şi a livra mesajul în manieră comică. Mascotele emblemă sunt reprezentări metonimice ale produsului de curăţat, metamorfozări care prind viaţă deţinând soluţia salvatoare.

Pentru exemplificarea primei situaţii, avem cazul spotului publicitar Mr. Proper[12], produs universal de curăţătorie, reprezentat la nivel imagistic de un marinar din flota Statelor Unite[13]. Acţiunea este simplă: în spaţiul bucătăriei, grav afectată de murdărie, femeia (responsabilă pentru împrospătarea spaţiului) îl invocă pe Mr. Proper ca pe cel în măsură să ofere soluţii. Melodia de fundal „Mai curat şi mai uşor cu aşa un ajutor – Mr. Proper" (adaptare a variantei originale) argumentează mesajul transmis prin intermediul imaginii: produsul te ajută să cureţi chiar în cele mai dificile locuri.

Pentru a doua situaţie s-a ales spotul publicitar pentru odorizantul Glade Micro Spray[14]. Produsul promovat atinge un subiect tabu (mirosul neplăcut din toaletă), atent mascat prin schimbul de replici dintre cele două personaje - mama şi copilul. Introducerea copiilor în publicitate permite apelul la naivitatea şi inocenţa acestora. Ceea ce spun ei nu are un impact atât de puternic în comparaţie cu ceea ce ar spune un adult. Spotul începe cu imaginea copilului aflat pe vasul de toaletă, evident deranjat de mirosul neplăcut şi emiţând în mod repetat chemarea: „S-a terminat, s-a terminat!". Iniţial, mesajul este ambiguu, receptorul nereuşind să descifreze scopul exclamaţiei. Ulterior, odată cu apariţia mamei, misterul este elucidat prin întrebarea: „Ce s-a terminat?" urmată de răspunsul copilului: „Glade Micro Sparay s-a terminat". Se observă detaşarea faţă de subiectul tabu prezentat întrucât copii sunt percepuţi ca amuzanţi chiar şi atunci când vorbesc despre subiecte delicate.

Registrul corporal

În seria subiectelor tabu sunt incluse şi referirile la disfuncţiile corporale deoarece „taboo are the orifices of the body, the body's boundaries, because they are places of transition between the internal and the outer world"[15]. Principalele mijloace de construcţie a spoturilor publicitare din această sferă vizează doi tropi: *referirea metonimică* şi/sau *metaforică*. Seria de spoturi publicitare pentru produsele medicale contra afecţiunilor digestive din gama *Smecta* apelează la primul procedeu, metonimia se construieşte datorită prezentării produsului pe principiul - efect pentru cauză. Spotul se deschide cu imaginea gros plan pe sulul de hârtie igienică, pe fundalul sonor auzindu-se sunetul apei de toaletă. Perspectiva se mută apoi (schimbarea cadrului se face prin intermediul geamului de la toaletă) din intimitatea toaletei spre plaja populată de turişti veseli şi relaxaţi. Pe fundalul sonor rulează mesajul: „Prins cu treburi în vacanţă? Ia-ţi liber cu Smecta". Subiectul tabu - disfuncţia organică - devine subsidiar prin evitarea prezentării directe. Destinatarul spotului publicitar trebuie să decodifice mesajul şi să înţeleagă că sulul de hârtie igienică stă pentru disfuncţia corporală care îl împiedică pe individ să se bucure de vacanţa în care se află. Ulterior, în spotul publicitar, apar trei imagini suprapuse care sugerează trei fotografii de călătorie realizate din incinta toaletei în care turistul şi-a petrecut toată vacanţa. Sugestia, abordarea detaşată, obiectivă şi indirectă fără menţionarea tabu-ului îl fac pe receptor să nu aibă restricţii în a lua contact cu acest spot publicitar.

---

[12] Conceptul datează din 1957, când agenţia Tatham – Laird & Kunder din Chicago, Illionois desenează un bărbat musculos, capabil să cureţe orice tip de murdărie, proiect asimilat rapid în toate ţările europene.
[13] http://en.wikipedia.org/wiki/Mr._Clean.
[14] spot conceput de una dintre cele mai mari companii multinaţionale SC Jonhnson Wax şi difuzat pentru o vreme pe piaţa românească.
[15] Lynn Holden, *op.cit.*, p.13.

Un alt exemplu care susţine ideea abordării *metaforice* este spotul pentru produsul Digest Duo – combate efectele tulburărilor gastro – intestinale, exces de aciditate şi hipermotilitate. Aici este exploatată metafora vizuală. În prim-plan apar doi luptători, plasaţi în spaţiul confruntării, înconjuraţi de foc. Mesajul texual ce rulează este minimal: „arsuri", „durere", „balonare" (este schimbată perspectiva, fiind prezentată pe ring o confruntare între doi luptători summo), „greaţă". Vocea din fundal descifrează metafora vizuală prin transmiterea mesajului „După fiecare masă în stomacul tău se dă o luptă. Acum există pastila albă pentru arsuri şi durere şi pastila verde pentru greaţă şi balonare. Digest – duo, un duo pentru digestia ta corectă". Folosirea metaforei vizuale ajută la plasarea spotului publicitar în zona indeterminatului şi a vagului, care elimină acuzaţiile posibile de indecenţă, transmise de tabu. Cadrul metaforei vizuale este reprezentat de secvenţa de cuvinte care ghidează destinatarul să stabilească exact care elementele vor fi reţiunte.

Registrul erotic

Tot ceea ce face referire directă sau indirectă la registrul erotic este considerat interzis întrucât „sex is taboo because of the ambiguous feelings it evokes"[16]. De aceea, cuvintele şi obiectele din această sferă semantică sunt interzise, se evitată sau doar se ascund. Spoturile publicitare care promovează registrul erotic exploatează mai mult partea vizuală apelând la metafore cu rol de mascare a tabu-ului. În acest registru se întâlnesc cele mai multe cazuri de reclame interzise a mai fi difuzare tocmai datorită dificultăţii de a aborda subiectele ce implică nuditatea sau actul sexual. Interdicţia provine din conştiinţa colectivă a percepţiei asupra corpului uman, tot ceea ce implică dezvelirea sau sugerarea goliciunii contravine legilor sociale nescrise. Tabu-ul este construit de societate pe baza percepţiei acesteia despre lume în concordanţă cu credinţele poporului respectiv.

Stârnind controverse şi fiind în cele din urmă interzis, spotul publicitar la inelul vibrator Durex este un argument pentru discuţia de faţă întrucât, în Marea Britanie, acelaşi spot a primit validarea de a fi difuzat pe posturile TV (după o anumită oră). În plan vizual, imaginile înfăţişează, succesiv, cupluri care fac dragoste, cu prim-planuri pe chipurile femeilor care îşi manifestă extazul. La nivel auditiv, acompanierea este susţinută de o arie de operă pentru a sugera intensitatea emoţională, complexitatea şi nivelul calitativ al actului. Principalul motiv pentru interzicerea acestui spot publicitar a fost acela că "nu prezintă produse care previn transmiterea bolilor cu transmitere sexuală sau o sarcina nedorită, ci produse care au ca scop îmbunataţirea performanţelor sexuale"[17]. Interdicţia este susţinută şi de Codul Audiovizualului conform căruia "anunţurile promoţionale pentru produse sau servicii cu destinaţie sexuală nu pot fi difuzate"[18]. Aşadar, tratarea în mod direct sau indirect a subiectelor cu tentă sexuală este interzisă la nivel public, tot ceea ce provoacă plăcere este considerat neadecvat. Constrângerile sunt alimentate de viziunea social-colectivă, de confruntarea cu propria moralitate care impune limite între particular/colectiv, intim/public.

În construcţia discursului publicitar, cu cât mai stânjenitoare sunt conotaţiile negative la care trimite produsul, cu atât mai multe tehnici sunt folosite pentru a le ascunde, aşa încât

[16] Elsa Simoes Lucas Feritas, *op. cit.*, p. 142.
[17] http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/Social/135743/Spotul-publicitar-Durex-interzis-de-CNA.html.
[18] http://www.cna.ro/Decizia-nr-722-din-02-07-2009.html?var_recherche=durex%20play.

receptorul să poată fi adus între limitele decenţei. Metodele întrebuinţate sunt diverse: se evidenţiază calităţile produsului, se supraestimează cumpărătorul, se introduc personaje copii sau animale, se face apel la imaginea unei persoane publice (produse din registrul igienei/murdăriei), se folosesc tropi precum metafora, metonimia, se apelează la sugestie, implicit sau la abordarea comică (produsele din registrul corporal/erotic), pentru a face neobservabilă traversarea intern/extern, firesc/nefiresc, acceptat/inacceptabil. Toate acestea, pentru că în fond, însăşi existenţa tabu-ului - dincolo de concepţia care impune acest tip de construcţie - indică în primul rând, forţa deţinută de impulsurile naturale mult mai puternice decât constructele cultural sociale.

Bibliografie:

Dicţionarul explicativ al limbii române, ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1990
Doris Louise Haineault, J.J Roy, *Publicitate şi psihanaliză*, Editura Trei, Bucureşti, 2002
Elsa Simoes Lucas Feritas, *Taboo in adverising*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam, 2008
Lynn Holden, *Taboos. Structure and Rebellion*, Monograph Series, no. 41, The Institute for Cultural Research, www. i-c-r.org.uk
Sigmund Freud, *Totem şi tabu*, Editura Mediarex, Ploieşti, 1993
www.cna.ro
www.iqads.ro
www.stiri-revista-presei.ro
www.wikipedia.org

Mulţumiri

"Cercetarile au fost finantate din Fodul Social European de catre Autoritatea de Management pentru Programul Operational Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342]".

CORPORALITATE ŞI CONTRACULTURĂ[1]

Drd. Oana DEMETER
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Prin înscrierea sa în ampla perspectivă deschisă de Noul istorism asupra fenomenului artistic, lucrarea de faţă îşi propune o abordare diacronică a conceptului de coporalitate, urmărind modul în care acesta se defineşte în contextul contraculturii americane, şi mai ales influenţa pe care noua accepţiune a corpului o exercită asupra produselor artistice, inclusiv literare, ale perioadei. Două lucrări consacrate din domeniul antropologiei culturale, aparţinând sociologului francez Henry-Pierre Jeudy, respectiv antropologului David Le Breton, au concurat la realizarea acestui studiu, întărindu-i orientarea social-istorică. Legitimitatea şi importanţa unei atari întreprinderi în domeniul studiilor literare derivă din stringenţa cu care se cere creat un simţ al contextului în raport cu obiectul estetic. Sub acest aspect, prezentul studiu ia forma unui răspuns la imperativul inseparabilităţii literarului de non-literar în câmpul reflecţiei critice, ceea ce îi impune anumite obligaţii, cu precădere în zona interdisciplinarităţii.

Cuvinte-cheie: *corporalitate, contracultură, antropologie, literar, non-literar*

Preambul

Corpul este nu doar spaţiul existenţei noastre cotidiene, ci, s-ar părea, însuşi spaţiul culturii noastre. Revendicat deopotrivă de discursul ştiinţelor tari şi slabe, el face obiectul privilegiat al antropologiei, al psihanalizei, al filosofiei, al psihologiei, dar şi al medicinii şi ciberneticii, ajungând să constituie, astăzi poate mai mult decât oricând, punctul unei articulaţii comune în studiile interdisciplinare. De unde şi întrebarea ridicată de mulţi dintre teoreticienii contemporani ai culturii şi criticii, şi anume, în ce măsură a ajuns astăzi corpul să fie o inepuizabilă metaforă?

Dar discuţia despre corp se deschide înspre cel puţin alte două metafore ale discursului cultural: spaţiu şi timp. Locuim şi trăim în primul rând în spaţiul şi în timpul propriului corp, ne cunoaştem şi ne recunoaştem înainte de toate în aceste dimensiuni interioare pe care le antrenăm în interacţiunea socială, inserându-le astfel într-o spaţialitate şi o temporalitate exterioare. Intervine însă aici o altă întrebare mult discutată în teoriile contemporane ale culturii, mai precis, în ce măsură ne (mai) identificăm cu acest corp? A urmări aventura corpului de-a lungul istoriei culturii occidentale constituie o întreprindere ce depăşeşte cu mult intenţia şi obiectivele lucrării de faţă, astfel că ne vom limita la schiţarea unui cadru de discuţii capabil să susţină subiectul propus care, în linii mari, ar viza chestiunea corporalităţii în contextul contraculturii americane şi al mişcărilor care au făcut-o posibilă.

Înainte de a examina, contextual, modul şi locul de situare a subiectului şi a percepţiei sale în raport cu propriul corp în ceea ce numim astăzi *contracultură*, se impun nişte discuţii preliminare a căror specificitate este dată de perspectiva pe care o deschid privirii cercetătorului înspre anumite fenomene şi manifestări artistice ale contemporaneităţii noastre.

[1] *Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanţat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/77946, cu titlul „Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare”.*

„**Trupul conţine povestea vieţii tot atât cât creierul**."[2]

Citatul îi aparţine lui Edna O'Brien, dar este şi linia care premerge povestea din romanul lui Philip Roth, *Animal pe moarte*. Desigur, în contextul romanului, alegerea scriitorului american îşi găseşte justificarea prin subiectul naraţiunii ce se constituie ca model de reflecţie, oferind astfel un posibil cadru de interpretare. Senzaţia este însă aceea că abia prin decontextualizare, prin sustragerea lor oricărei relaţii de posibil determinism, aceste cuvinte îşi găsesc deplina legitimitate. Ceea ce ni se spune nu este altceva decât faptul că, extrapolând referenţii, istoria omului este istoria – reprimării, ar adăuga Freud – naturii sale „tot atât cât" este istoria culturii sale. Pe scurt, istoria corpului este istoria culturii umane, în măsura în care îi relevă raţiunile, modul de a fi şi cel de a face.

Dacă în capitolul *Astăzi corpul...* din ampla sa lucrare dedicată corpului uman, David Le Breton constata că „[a] vorbi despre corp astăzi în societăţile occidentale înseamnă a suscita evocarea ştiinţei anatomo-fiziologice, pe care se bazează medicina modernă."[3], compatriotul său Henri-Pierre Jeudy, într-un alt studiu consacrat acestei metafore ce pivotează bună parte dintre discursurile teoriei contemporane, observa fenomenul aproape devastator de estetizare la care corpul şi percepţia noastră asupra acestuia sunt supuse în societatea contemporană.

Ideea care se conturează tot mai puternic pe măsură ce demersul critic avansează, totodată cea care închieie turul de forţă dat de profesorul francez în jurul acestui obiect-subiect plin de indecidabile, reţine inevitabil atenţia: astăzi corpul a fost absorbit, şi el, în logica alienantă a *valorii*. El a devenit „bun", „obiect" între obiecte într-o societate în care una din trăsăturile dominante este dată tocmai de exaltarea corpului uman. Doi factori esenţiali au concurat în opinia profesorului Jeudy la realizarea acestui tip aparte de corpocentrism ce caracterizează societatea contemporană. El constată, pe de o parte, manifestarea unei tendinţe generalizate de idealizare a suveranităţii propriului corp, iar pe de altă parte, deprinderea unei percepţii puternic estetizante asupra corpului uman, deprindere în virtutea căreia, spune Jeudy „[c]eea ce [astăzi] e numit de obicei « estetism » trimite întotdeauna la corp [...] ca şi cum corpul ar fi ceea ce fondează estetica « raporturilor cu lumea »."[4] De la practica marcării pielii prin tatuaje şi inserţii diverse, la cea vestimentară dictată de imperativele Modei, de la intervenţiile chirurgicale realizate în numele unei estetici impuse de dictatura implacabilă a Frumuseţii, şi până la practicile artistice de tip *performance*, corpul este tratat ca obiect al cărui potenţial artistic trebuie exploatat, adesori dincolo de orice limite.[5]

Ne interesează aspectele sesizate în măsura în care ele transpun reflecţia asupra *corpului* în două câmpuri de apreciere, respectiv în cel ideologic şi cel estetic. Ceea ce ambele demersuri critice expun este popularitatea crescândă a unui anumit model de percepţie a corpului specific societăţii contemporane. Noul model de percepţie este unul care operează prin sciziune, unul în care corpul este tot mai mult disociat de subiect, în consecinţă tot mai mult definit ca exterioritate a acestuia din urmă. Privind întreaga chestiune din perspectiva propusă de Noul istorism e clar că, mai înainte de a recunoaşte, explica şi, de ce nu legitima

[2] Edna O'Brien, apud. Philip Roth, *Animal pe moarte*, Apostrof, Cluj-Napoca, 2001, p. 7;
[3] David Le Breton, *Antropologia corpului şi modernitatea*, Amarcord, Timişoara, 2002, p. 81;
[4] Henry-Pierre Jeudy, *Corpul ca obiect de artă*, Eurosong & Books, 1998, p. 262;
[5] A se vedea cazul artistei franceze Orlan, care folosindu-se de mijloacele noilor tehnici, în special de cele ale chirurgiei estetice, dar nu numai, şi-a pus în practică intenţia declarată de a-şi dărui, în sensul cel mai literal al cuvântului, propriul corp artei.

acest model de percepţie, el trebuie înţeles. Or, această înţelegere implică un minuţios examen critic în măsură să permită identificarea agenţilor sub acţiunea cărora ceea ce în anii ’60 era perceptibil ca tendinţă a ajuns să se stabilizeze într-un model, mai mult sau mai puţin conştientizat.

Acest proces comprehensiv, deşi redus la formele sale de bază, este mult facilitat de distincţia pe care David Le Breton o face între *a fi corp* şi *a avea un corp*, între (a) corpul-subiect – model ce funcţionează în societăţile tradiţionale, de tip holist, bazat fiind pe o identificare totală de substanţă între *eu*-corp şi implicit *eu*-lume – (b) corpul-obiect – model prevalent în prima etapă a individualismului european care a urmat Renaşterii – şi (c) corpul ca *alter ego* – modelul care se impune cu tot mai multă forţă în cea de a doua etapă a individualismului occidental „cea a atomizării actorilor şi a apariţiei unei sensibilităţi narcisice [...]” (Le Breton, 2002, p. 151), etapă în care corpul se sustrage destinului, devenind o reală agora în care se desfăşoară voinţa individului, „un obiect pe care-l modelezi după voie.” (Le Breton, 2002, p. 154)

Astfel, vechiul dualism ce fundamenta modernitatea, produs al Occidentului prin excelenţă, „o idee care se sprijină pe distincţia dintre materie şi spirit,”[6] lasă loc în cultura contemporană altor două dualisme, al căror impact asupra unităţii fiinţei umane este chiar mai corosiv. În întreţinerea acestor distincţii intervin însă nu doar acele practici despre care am văzut că presupun o relaţie estetizantă cu propriul corp, ci însăşi practica medicală care tinde tot mai mult să disocieze boala de subiect. Medicina occidentală, constată în acest sens David Le Breton, este o „medicină a corpului” (Le Breton, 2002, p. 9), o medicină preocupată să trateze boala, iar nu bolnavul. Un fenomen similar se poate constata în planul conştiinţei individuale (dar şi sociale) dominată de ceea ce s-ar putea numi o *ideologie corporalistă*.

Reductibilă la aspectul său major, *ideologia corporalistă* traduce înainte de toate convingerea că o acţiune antrenată la nivel corporal – acţiune motivată eminamente estetic – are puterea de a amorsa o schimbare în plan existenţial. Altfel spus, transformarea (calitativă a) corpului este expectată să producă o schimbare (calitativă) a vieţii. Un aspect aparte al problematicii expuse ţine de faptul că fenomenul actual de instrumentalizare a corpului din raţiuni reglate social este iniţiat şi realizat chiar de către subiect. Şi mai interesant este faptul că atât la nivel estetic cât şi ideologic, relaţia de alteritate pe care subiectul o întreţine cu propriul corp – perceput ca exterioritate perfectibilă, ba chiar una ce poate fi depăşită prin sublimare estetică – este întărită, dar şi perpetuată, prin ceea ce s-ar putea numi un *proces sistematic de exploatare a posibilului*.

Identificat drept „un criteriu fondator al practicii ştiinţifice” (Le Breton, 2002, p. 227), posibilul a ajuns să dea (şi) măsura corpului. Henri-Pierre Jeudy remarca sub acest aspect că „[l]a întrebarea « Ce stă în puterea corpului? », practicile artistice desemnate ca performanţe răspund prin exacerbarea posibilului” (Jeudy, 1998, p. 141). Consecinţa vizibilă în societatea contemporană a acestui *proces de exploatare a posibilului*, cum l-am numit, este modificarea însăşi noţiunii esteticii – redusă tot mai mult la această ideologie a corpului.

„Eliberarea corpului”

Istoria îşi spune însă cuvântul, iar rolul decisiv jucat de anii ’60 în definirea şi devenirea imaginarului contemporan al corpului nu este trecut cu vederea de niciunul dintre

[6] Koffi Kwahulé, în *Fraţi de sunet, Discuţii despre jazz, teatru şi scriitură*, Koffi Kwahulé şi Gilles Mouëllic, Grinta, Cluj-Napoca, 2008, p. 96;

teoreticienii citaţi. Sintagma care suscită cu predilecţie opinii de ambele părţi este cea a „eliberării corpului", expresie care a ajuns aproape sinonimă cu „revoluţia sexuală", apogeul contraculturii americane, „explozia întârziată, asaltul ireverenţios asupra normalităţii postbelice şi consensului cultural." (Roth, 2001, p. 48).

Dacă David Le Breton identifică în această sintagmă „o formulare tipic dualistă" (op. cit., p. 7), un clişeu perpetuat de discursul individualismului occidental care separă omul de corpul său, concluzionând că „eliberarea corpului" nu va fi efectivă decât atunci când preocuparea faţă de corp va fi dispărut." (op. cit., p. 137), Jeudy introduce o nouă variabilă în reflecţia sa – *specularitatea* – pentru a arăta că această sintagmă a „eliberării corpului", care fundamentează „[t]oată ideologia anilor '60-'70", „e semnificativă pentru această revoltă împotriva dominării reprezentărilor şi a referinţelor morale care rezultă de aici." (Jeudy, 1998, p. 142). Însă tot Jeudy este şi cel care observă că a reduce ideologia anilor '60-'70 la „un simplu schimb în regimurile de reprezentare" este totuna cu „a respinge toată aventura exhibiţiei corpului în istoria modernităţii noastre." (Jeudy, 1998, p. 142).

De vreme ce la originea corpocentrismului actual, caracterizat înainte de toate de un ehxibiţionism exacerbat, se află modelul de percepţie a corpului propus de contracultură, şi el bazat tot pe o sublimare, însă nu întru-totul estetică (!), a ideologicului, rămâne atunci să ne întrebăm ce anume diferenţiază modelul original de cel care funcţionează în contemporaneitate?

În primul rând trebuie menţionat că se poate, desigur, argumenta şi ataca estetismul inerent contraculturii chiar prin simplul apel la subprodusele pe care le-a generat. La această categorie s-ar înscrie deopotrivă minijupa şi blue jeanşii – accesorii vestimentare care au dat naştere aşa-numitei *estetici fesiere* –, păpuşa Barbie lansată în 1958 şi devenită fenomen social în anii '60, sau chiar primele utilizări mediatice ale termenului *supermodel*, toate reflectând noua accepţiune a corpului. Se poate adăuga la acestea recuperarea picturii corporale, *body painting*-ul, şi practica artistică pe care a inspirat-o în anii '60. Având un reprezentant de seamă în persoana lui Yves Klein, dovadă stând aşa-numitele *Anthropométries*, noua tehnică picturală consta în obţinerea de imagini prin impregnarea „naturalistă" a pânzelor de către corpuri feminine nude şi acoperite în vopsea.

Unde plasăm aşadar diferenţa? Căci ea există chiar dacă nu este relevată de aceste manifestări, trebuie spus secundare, ale contraculturii. Întrebarea este *unde?*

Răspunsul ar fi în estomparea treptată a conţinutului subversiv până la pierderea lui totală în estetic. Căci, după cum observă şi Jeudy, „[î]n anii '60-'70, [...] corpul era locul (şi nu instrumentul) idealizat al tuturor expresiilor antimoralismului." (op. cit., p. 144), iar aceasta cu atât mai mult cu cât, dacă acceptăm metafora „eliberării corpului", el urmărea transgresarea acelei normalităţi în virtutea căreia se ajunsese „la identificarea „moralului" cu „sexualul".[7] Admiţând ca estetică funcţională în contextul contraculturii ceea ce criticul Alain Gerber numeşte în aprecierile sale muzicale asupra jazzului „estetica NU-ului", întreaga perioadă a contraculturii poate fi revăzută ca o suită de „NU-uri", exprimate tare şi răspicat.

Astfel, dacă în anii '50 membrii generaţiei Beat, prin practica artistică şi civică, urmăreau democratizarea dreptului la *strigăt*, la protest, în anii '60 a fost rândul aşa-numitei „revoluţii sexuale" să democratizeze „dreptul la plăcere" (Roth, 2001, p. 50), în vreme ce

[7] Olivier Clément, *Trupul morţii şi al slavei*, Asociaţia Filantropică Medicală Creştină Christiana, Bucureşti, 1996, p. 65;

mişcarea pentru drepturile civile iniţiată în 1955 polemiza în continuare cu realităţile impuse de principii reglate instituţional precum *Legile Jim Crow*, ori cel de „separat, dar egal", cerând să le fie recunoscute drapturile fundamentale din Constituţia Statelor Unite.

NU-ul contraculturii nu trebuie însă confundat cu o atitudine nihilistă, ci trebuie înţeles ca o respingere, fie chiar şi negare, a normelor existente, dar în numele deschiderii care ar putea fi astfel obţinută, îngăduind acel moment de discontinuitate menit să scoată societatea modernă din inerţia şi imobilismul posbelice.

În acest sens trebuie subliniat că *libertinismul* despre care se vorbeşte adeseori în relaţie cu contracultura nu s-a dezminţit nici o clipă de spiritul dreptăţii comunale, fiind numai una dintre formele pe care le lua protestul, aşa cum au fost marşurile şi *sit-ins*-urile pentru drepturile civile, ori cele împotriva războiului din Vietnam. Acest aspect particular manifestat de angajamentul civic şi politic al contraculturaliştilor este cel care, pentru a-l cita din nou pe Roth, făcea adeseori „orgia greu de discreditat." (op. cit, p. 51).

Sexualitatea, mai precis „liberalizarea" ei, a fost o altă luptă dusă de mişcările contraculturale. Instinct al vieţii ancorat în inconştient, sexualitatea se leagă nu doar de noţiunea de plăcere, ci şi de dorinţă, ca manifestare a urgenţei cu care plăcerea se cere satisfăcută. Iar plăcerea sexuală, dintre toate, ne spune Freud, este cea mai pură. La rândul ei dorinţa este „ceea ce ne fondează statutul de fiinţă umană", ea este „motorul tuturor lucrurilor" (Kwhulé, 2008, p. 93), dar şi un semn distinctiv al culturii negre, cultură înrădăcinată în Africa, „în civilizaţia lui Eros,"[8] opusă culturii albe, „faustiană" şi „lipsită de dorinţă." (Kwhulé, 2008, p. 93). [9]

Două influenţe majore au concurat la crearea noii accepţiuni a corpului în ideologia contracuturalistă. Este vorba, pe de o parte de psihanaliza freudiană concentrată în jurul *Erosului* definit ca forţă unificatoare pusă în slujba vieţii, iar, de altă parte, de acţiunea modelatoare exercitată de cultura neagră, cu precădere prin muzica afro-americană a cărei gestaţie începuse o dată cu masele de sclavi deportate din Africa în secolele precedente, şi care, o dată pătrunsă în conştiinţa populară americană, avea să se propage pe continentul european, provocând un adevărat hiatus în cultura occidentală.

O a treia influenţă distinctivă o găsim în gândirea nietzscheană care, recunoscând tot atât cât psihanaliza rolul inconştientului în dezvoltarea individului, completează noţiunea de *Eu corporal* derivată de psihanaliză, cu cea de *Sine corporal*. Desigur, ar fi loc pentru nuanţarea fiecăreia dintre aceste referinţe culturale la confluenţa cărora s-a conturat specificitatea noii accepţiuni a corpului, însă din motive de economie ne vom mulţumi aici cu inventarierea lor, şi reţinem ca aspect prioritar ideea că sensul de modificare a accepţiunii corpului în mentalitatea contraculturală nu a fost deloc întâmplător. Din contră, noul model de percepţie este produsul agenţilor culturali, economici, sociali a căror dinamică este în măsură să indice un prim câmp de forţe în care acest model poate, şi trebuie, să fi examinat..

Înarmate cu o „poetică personalistă" ce definea poezia ca „extensie a personei"[10] [n.t] şi cu o „muzică fizică", puternic erotizată prin nenumăratele moduri de a-şi revendica „ataşamentul la carne" (Mouëllic, 2003, p. 63), primele zvâcniri contraculturaliste s-au

[8] Gilles Mouëllic, *Jazzul o estetică a secolului XX*, Grinta, Cluj-Napoca, 2003, p. 57;
[9] „Când nu mai doreşti," spune Koffi Kwahulé, „intri într-un fel de sferă faustiană." (op. cit., p. 93)
[10] "personalist poetics" […] considered poetry an extension of the person.", James Farrell, *The Spirit of the Sixties, The Making of Postwar Radicalism*, Routledge, New York, 1997, p. 59;

articulat de la bun început în jurul unor subiecte extrem de sensibile în conştiinţa publică americană, problematizând sexul, rasa, libertatea, şi drepturile umane, şi conducând treptat la ceea ce cunoaştem astăzi sub numele generic de *contracultură*. Procesualitatea inerentă ideii de contracultură relevată de analiza istorică a fenomenului, este evidenţiată, de data aceasta la nivel sintactic, chiar de titlul lucrării universitarului american Theodore Roszack, cel care a lansat termenul de contracultură. Termenul apare mai întâi în articolul *Youth and the Great Refusal*, publicat în *The Nation*, în 1968, pentru a fi dezvoltat la un an mai târziu în celebra lucrare *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1969).

Personalism politic. De la corpul ca principiu al individuaţiei la „corpul politic".

Am încercat până acum să arătăm că în centrul mişcărilor care au conlucrat la această „facere" a contraculturii s-a aflat în mod suveran corpul, şi, mai precis, o nouă percepţie a sa. E adevărat că a lua corpul drept referent în contextul unor mişcări, până una alta umane, nu este o idee tocmai originală, cât un fapt mai curând redundant. Şi totuşi, contracultura ar fi aproape de neconceput în absenţa acestui referent care a constituit punctul nodal al mişcărilor pe care le integrează. Activismul generaţiei Beat, activismul politic al mişcării pentru drepturile civile, afirmarea primelor manifestări feministe, revolta studenţească, revoluţia sexuală – toate au avut ca punct de plecare o violenţă adusă corpului. Dacă în cazul generaţiei Beat rezistenţa la cultura americană viza polemic letargia postbelică, imobilitatea „societăţii afluente"[11] a cărei dorinţă de viaţă se aliena tot mai mult în materialitate şi consumism, în cazul manifestărilor pentru drepturile civile şi al celor feministe, violenţa făcută corpului de societatea americană etnocentrică şi paternalistă era mult mai intim resimţită, discriminarea vizând însuşi corpul în determinismul său biologic, rasa şi sexul atrăgând cu sine un soi de infirmitate socială.

Întrucât discriminarea rasială şi cea de gen constituie un caz mai aparte, merită un plus de atenţie, pentru a explica măcar unul dintre principiile subiacente. Partea problematică rezidă în faptul că acest principiu constituie însăşi baza modului de organizare a societătilor moderne. Este vorba de *organizarea speculară* a acestor societăţi, organizare ce amorsează în plan social ceea ce Henri-Pierre Jeudy numeşte în studiul său „imperativul moral al echivalenţei corpurilor" (op. cit., p. 123), şi care coexistă cu obligativitatea morală a individului de a-şi recunoaşte dublul în corpul Celuilalt, respectiv obligativitatea de a percepe corpul Celuilalt ca alteritate reductibilă.

Astfel, privite prin prisma modului de *organizare speculară* specific societăţilor occidentale, atât rasismul cât şi discriminarea de gen pot fi percepute ca fiind efectele adverse care însoţesc şi marchează confruntarea cu o „alteritate *ireductibilă* [subl. nos.]", căci, remarcă Jeudy, întâlnirea corpului Celuilalt implică întotdeauna o „violenţă" care nu este altceva decât imposibilitatea realizării imperativului „echivalenţei corpurilor."[12] Se constată sub acest aspect că deopotrivă corpul negru şi cel feminin fac obiectul unei discriminări în virtutea unor criterii genetice date, unul pentru culoarea pielii, celălalt pentru slăbiciunea maternităţii, şi independente de voinţa individuală. Nu este de aceea deloc surprinzător că atât de o parte cât şi de cealaltă s-a încercat depăşirea statutului de simplă alteritate, bazat pe o

[11] *The Affluent Society* este titlul lucrării publicate de economistul John Kenneth Galbraith în 1958;

[12] „În numele unui rasism mereu prezent, care se dezvăluie în mod agresiv şi insidios, e condamnată ideea unei alterităţi ireductibile.", op. cit., p. 123.

relaţie de reprezentare iniţiată de un subiect exterior, urmărindu-se în schimb dobândirea statutului de subiect recunoscut ca atare, în toată ireductibilitatea diferenţei sale. Pe scurt, atât mişcarea pentru drepturile civile cât şi cea feministă au fost mişcări de afirmare a diferenţei, revendicând recunoaştere, iar nu integrare, egalitate în societate, iar nu în „separat" [sic!].

Spuneam însă că nici tinerii nu au rezistat forţei de atracţie exercitate de perspectiva unei schimbări culturale şi sociale, cerând să li se recunoască locul şi libertatea de expresie, şi dovedindu-şi angajamentul civic prin organizarea acelor *sit-ins*-uri împotriva discriminării şi a războiului din Vietnam. Efectele acestor voci marginale nu au întârziat să se concretizeze, deşi, ele s-au resimţit mai întâi în alt plan decât cel scontat. În studiul său asupra evoluţiei industriei publicitare americane, intitulat *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Thomas Frank observă schimbarea radicală de paradigmă care marchează sfârşitul anilor '50 în domeniul publicitar. Se poate vorbi de o adevărată ruptură între imaginarul publicitar al anilor '50, marcat de imagini saturate de conformismul şi complezenţa figurilor, şi stilul anilor '60 când, remarcă Frank, „[r]eclamele înseşi, nu doar cei din domeniu, au devenit hip" [nos.trad.], întreaga afacere culminând în 1968 cu adoptarea bine cunoscutului slogan al contraculturii, celebrul „Tune in. Turn on. Drop out." lansat de Timothy Leary, în campania publicitară pentru hainele sport Petrocelli.[13]

Din toată această expunere, cel mai mult interesează faptul că toate aceste mişcări s-au coagulat în jurul unui corp comun de idei şi în jurul unei estetici comune, formând nişte corpuri politice, mici facţiuni socio-comunitare. Ceea ce James Farrell afirmă despre beatnici, se aplică în egală măsură fiecăreia dintre aceste mişcări: „Susţinând că privatizarea corpului era politică, ei şi-au tranformat propriile corpuri într-un corp politic" [nos. trad.].[14]

Noţiunea comună care a stat la baza creării acestor „corpuri politice"[15] este cea de *personalism politic*. Ea explică cel mai bine principiile care au antrenat trecerea, în contextul contraculturii, de la modelul de percepţie a corpului specific societăţilor occidentale bazate pe o structură individualistă, la cel prevalent în comunităţile populare de tip tradiţional, holist,[16] unde corpul uman constituie „vectorul unei includeri, nu motivul unei excluderi (în sensul în care corpul va defini individul şi îl va separa de ceilalţi, dar şi de lume);" (Le Breton, 2002, p. 31).

Corpul este totodată cel care, în conştiinţa comunităţilor populare, „leagă omul de toate energiile vizibile şi invizibile ce parcurg lumea." (Le Breton, 2002, p. 31). Deşi o discuţie asupra spiritualităţii contraculturii nu intră în intenţia acestei lucrări, trebuie totuşi menţionată credinţa într-o dimensiune spirituală a fiinţei umane, credinţă prezentă atât în muzica afro-americană, în *spirituals*, în *gospel*, precum şi în formele ei mai „occidentalizate"

[13] "Ads, not only admen, became hip during the '60s.", Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago: University of Chicago Press, 1997, p. 133; p. 215;

[14] "They claimed that the privatization of the body was political, and they transformed their own bodies into a body politic.", op. cit., p. 64;

[15] Deşi termenul din limba engleză "body politic" permite să fie tradus prin noţiunea de "Stat", găsim mai potrivită pentru scopul tezei traducerea literală a sintagmei, respectiv cea de "corp politic", pe care o vom utiliza în această formă pe tot parcursul lucrării.

[16] Ne vom referi la holism în sensul pe care i-l atribuie Louis Dumont, respectiv ca „ideologie care pune în valoare ansamblul social şi neglijează sau subordonează individul uman;" [n.t.]; "We call holist (holistic) an ideology that valorizes the social whole and neglects or subordinates the human individual;", *Essays on Individualism*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 279;

cum sunt *bluesul* şi *jazzul*, cât şi în creaţiile literare ale scriitorilor Beat. Este exemplară în acest sens nota de subsol care încheie poemul *Howl* al lui Allen Ginsberg, unde repetiţia cuvântului „holy" produce efectul unei incantaţii, urmată de recunoaşterea naturii divine a omului,[17] confirmând observaţia criticului „beatnicist" John Clellon Holmes care în articolul *This is the Beat Generation* (1952) observa că „problema vieţii moderne este una esenţialmente spirituală."[18]

Revenind asupra discuţiei noastre, în lucrarea *The Spirit of the Sixties*, James Farrell defineşte personalismul politic al anilor '60 ca un tip aparte de personalism „o integrare eclectică a tradiţiilor radicale din istoria americană", „o combinaţie care îmbină învăţătura socială catolică, anarhismul comunitarist, pacifismul radical, şi psihologia umanistă", „un mod de a privi, şi de a veghea, lumea."[19] Între principalele trăsături care susţin această viziune asupra lumii se disting „demnitatea inviolabilă a persoanelor" („the inviolable dignity of persons"), privilegierea marginalităţii şi a celor în nevoie, suspiciunea faţă de ideea de sistem (fie el economic ori statal), credinţa în „revoluţia inimii" („the revolution of the heart") bazată pe voluntarism şi cetăţenie (înţeleasă ca „o colaborare activă în vederea bunului comun", „an active collaboration for the common good"), credinţa că schimbarea socială poate fi obţinută prin „transformarea conştientă a conştiinţei" („changes in consciousness and in "counscious-ness"), respingerea individualismului în favoarea comunităţii care ar fi trebuit să fie „produsul unui proces de iubire" („the beloved community would be the product of a process of love").

Toate aceste trăsături sunt identificabile în mişcările contraculturale antrenate de un puternic spirit comunitar pozitivat prin cultivarea unui sentiment de iubire în raport cu alteritatea, iubirea fiind, din perspectiva social-antropologică adoptată de Jeudy, singura în măsură să dizolve acea „reţinere morală" impusă de „imperativul echivalenţei corpurilor", singura dimensiune în care individul „poate în sfârşit să spună [...] toată plăcerea produsă de un corp străin, de un corp radical diferit." (op. cit., pp. 123-24). Sub acest aspect, anii '60 au fost marcaţi nu doar de exacerbarea spiritului contestatar, ori de afirmarea Erosului nesublimat, ci şi de spiritul comunitar aflat la baza acestor „corpuri politice" şi de apariţia ecologismului şi cultivarea produselor organice, cele mai multe comunităţi rurale din istoria Statelor Unite fiind stabilite între anii 1965 şi 1970 de către contraculturalişti. Tot în sensul creării unor comunităţi artistice şi sociale funcţionau şi performanţele oferite de poeţii generaţiei Beat în locaţii deschise publicului, în barurile, cafenelele şi cluburile de jazz din Sab Francisco, spaţii în care poezia şi muzica se îmbinau „într-o critică captivantă a "Vieţii Sociale" din America anilor cincizeci", ducând treptat la naşterea unei „culturi de cafenea."[20]

La rândul ei, comunitatea neagră urmărea să-şi creeze o identitate instituţională prin figura marcantă a lui Martin Luther King, „the King of Love", aşa cum îl numeşte Nina

[17] "Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!/ The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The / nose is holy! The tongue and cock and hand and/ asshole holy!/ Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy!", Allen Ginsberg, *Howl*;

[18] "[…] the problem of modern life is essentially a spiritual problem;", *This is the Beat Generation*, New York Times, 16 noiembrie, 1952;

[19] "Political personalism was an eclectic integration of radical traditions in American history. The prsonalism of the 1960s was a combination of Catholic social thought, communitarian anarchism, radical pacifism, and humanistic psychology. It was a way of looking at, and looking out for, the world.", op. cit., p. 6;

[20] "They influenced the creation of a coffeehouse culture in which poetry, jazz, and folk music came together in a captivating critique of the "Social Lie" of Fifties America." (Farrell, 1997, p. 53)

Simone, cântăreaţă de culoare şi una dintre vocile reprezentative ale mişcării pentru drepturile civile, identitate susţinută pe plan cultural de întreaga estetică afro-americană manifestată cu precădere în muzică, în bebop, în swing, în blues, şi bineînţeles în jazz – această „proiecţie estetizată de conflicte", cum îl numeşte Gilles Mouëllic – „o „imagine" a dificultăţilor de integrare a comunităţii negre într-o lume în care puterea este în mâinile albilor." (op. cit., p. 88). Cântece precum celebrul *Respect*, al lui Aretha Franklin, ori *Backlash Blues* şi *Mississippi Goddam* ale Ninei Simone, devenite adevărate imnuri ale mişcării pentru drepturile civile, confirmă această „imagine", cerând respect, şi egalitate – condiţii de viaţă de mâna întâi, iar nu „second class".[21]

Modele ale corpului propuse de contracultură

Arta protestatară a epocii a dus la cristalizarea unui prolific „*imaginar al disidenţei*" – după cum este deja numit de Mary Lee Muller în lucrarea *Imagery of Dissent: Protest Art from the 1930s and 1960s* – catalogul unei expoziţii organizate în 1989 la Elvehjem Museum of Art, şi al cărui spaţiu este în consecinţă consacrat cu predilecţie artei vizuale. Însă imagini născute din practica personalismului politic şi inserabile în ceea ce am putea deopotrivă numi *imaginarul ideologic al disidenţei*, inspirat de atmosfera şi mentalitatea social-politică a epocii, pot fi întâlnite în mai toate zonele şi formele creaţiei artistice din perioada respectivă.

O inventariere a câtorva imagini reprezentative pentru imaginarul corporal contracultural se dovedeşte mai mult decât necesară în încheierea subiectului abordat în lucrarea de faţă. Am văzut mai înainte modul în care se prefigurează şi acţionează acest „corp politic" sub forma căruia s-au coagulat şi au acţionat cele mai relevante mişcări contraculturale.

O imagine pregnantă în literatura contraculturală este oferită de metafora corpului christic. Dacă în partea finală a poemului *Howl* (1955), imaginea Mântuitorului este suprapusă lui Carl Solomon, căruia Ginsberg îi conferă astfel rolul de Eliberator al omenirii, văzându-l înviind din mormântul său de supraom şi despărţind în două raiurile din Long Island, în poemul *Christ Climbed Down* (1958), Lawrence Ferlinghetti utilizează imaginea Christului crucificat pentru a denunţa „neajunsurile unui Crăciun american afluent, şi ale unei creştinătăţi americane domesticite." (Farrell, 1997, p. 67).[22] Mai târziu, în 1966, în lucrarea intitulată *Love's Body*, profesorul american Norman O. Brown recurge la imaginea trupului christic resurect, corpul mistic – „corpul indivizilor ca un corp perfect" în care „totalitatea este în fiecare" – pentru a accentua stringenţa acelei „eliberări a corpului."

Imaginea unei corporalităţi hibride este pusă în joc de eseul lui Norman Mailer, *The White Negro*, publicat în 1957 în revista *Dissent*, care, remarca sociologul american Daniel Bell în anii '60, era unul dintre puţinele periodice culturale din S.U.A cu tentă socialistă şi radicalistă declarate.[23] Utilizată iniţial pentru a desemna acei „copii leopard" – copii africani a căror piele prezenta depigmentări datorate albinismului, dar atribuite unei presupuse, şi mai ales temute, interrasialităţi, şi care prezentaţi pe post de curiozităţi anatomice, un soi de

[21] "You give me second class houses/ And second class schools/ Do you think that all colored folks/ Are just second class fools?", Nina Simone, Backlash Blues;

[22] "Ferlinghetti's 1958 poem "Christ Climbed Down" used the image of the crucified Christ to criticize the shortcomings of an affluent American Christmas, and a domesticated American Christinaity."

[23] "Dissent is one of the few cultural periodicals in the United States avowdly socialist in politics and radical in its criticism of contemporary culture", Daniel Bell, *The End of Ideology, On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, The Free Press, New York, 1962, p. 308;

mirabilia ai secolelor colonialismului, au născut şi întreţinut oroarea faţă de ideea încrucişării rasiale – sintagma de *white negro* a început treptat să fie utilizată pentru a desemna persoane din marginea societăţii, în general imigranţi şi nevoiaşi, fiind mult mai târziu recuperată de scriitorul american Norman Mailer în eseul citat pentru a desemna tot un marginal, însă unul al epocii sale, respectiv hipsterul. El este albul care „a absorbit sinapsele existenţiale ale Negrului" şi care, „din raţiuni pragmatice, poate fi considerat un Negru alb".[24]

În cântecul *Four Women* al Ninei Simone, cântăreaţă de culoare, ea însăşi un icon al culturii afro-americane, patru imagini transpun patru stereotipuri ale femeii negre, sau ceea ce Patricia Hill Collins va numi „imagini reglatoare" ale feminităţii negre.[25] Prima este „aunt Sarah", imagine a femeii negre din popor, care ne spune că „pielea-mi e neagră, mâinile lungi/ Am părul lânos, şi-un spate vârtos". Îi urmează apoi Saffronia, imagine a metisajului interrasial, dispreţuit de negrii şi temut de albi; acestui dispreţ faţă de rasa albă impusă pe filieră paternă îi dă glas Saffronia în cea a doua strofă a cântecului: „Pielea-mi e galbenă, părul lung/ Între două lumi îmi e dat să m-ajung/ Dar taică-miu era alb şi bogat/ Şi pe maică-mea o forţă târziu, într-o noapt'". În penultima strofă a cântecului ni se prezintă Sweet Thing, imagine a femeii negre constrânse să se prostitueze: „Pielea-mi e bronz, părul mi-e fin/ Coapsele te invită, iar gura-mi e vin/ A cui fetiţă-oi fi? A cui o fi". Peaches este ultima, nu doar în succesiunea strofelor, ci şi în succesiunea temporal-istorică pe care cântecul pare să o indice, o proiecţie a femeii negre evocând sclavia părinţilor săi: „Pielea-mi e brună, expresia dură/ pe cea dintâi mamă ce-o văd o omor, căci viaţa dură mi-a fost/ Amărâtă foarte sunt în ziua de azi, căci ai mei părinţi amândoi au fost sclavi."[26] [n.t]

Concluzii

Atrăgeam atenţia, chiar de la începutul ultimei secţiuni, că modelele prezentate reprezintă numai o parte dintre imaginile corpului identificabile în imaginarul artistic, şi nu numai, al contraculturii. Ceea ce rămâne însă de reţinut este faptul că afirmând rasa şi sexul (atât în sensul de dat biologic cât şi în cel de orientare sexuală) ca tropi ai diferenţei, dar şi ca instrumente privilegiate în lupta împotriva culturii americane moderne, mişcările contestatare ale anilor '50-'60 au forţat limitele acceptabilităţii sociale, impunându-i în acest fel o deschidere, nu doar înspre dimensiunea estetică – estetica Hip care îmbină „viziunea beatifică" (Farrell, 1997, p. 67) a beatnicilor cu elemente ale esteticii afro-americană – ci şi înspre cea ideologică, oferind o altfel de percepţie a corpului Celuilalt – prin recunoaşterea, respectarea şi chiar îmbrăţişarea diferenţei. În final, reluând distincţia pe care David Le Breton o face între *a fi* corp şi *a avea* un corp, s-ar putea spune că anii '60 au fost anii unei repuneri, ai unei re-aşezări a omului în propriul corp, anii în care această percepţie dihotomică a corpului prins între *dat* şi *posesie*, între natură şi cultură, între *a fi* şi *a avea* a fost temporar suspendată.

[24] "The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for practical purposes could be considered a white Negro." Norman Mailer, *The White Negro*, Dissent Magazine, 1957;
[25] "controlling images of Black women", Patricia Hill Collins, *Defining Black Feminist Thought*, passim. Mark Anthony Neal, *Nina Simone: She Cast a Spell – and Made a Choice*;
[26] Vezi ANEXA 1;

Anexa 1

Nina Simone - *Four Women*

My skin is black, my arms are long
My hair is woolly, my back is strong
Strong enough to take the pain, inflicted again and again
What do they call me? My name is aunt Sarah
My name is aunt Sarah, aunt Sarah

My skin is yellow, my hair is long
Between two worlds I do belong
But my father was rich and white
He forced my mother late one night
And what do they call me?
My name is Saffronia, my name is Saffronia

My skin is tan, my hair fine
My hips invite you, my mouth like wine
Whose little girl am I? Anyone who has money to buy
What do they call me? My name is Sweet Thing
My name is Sweet Thing

My skin is brown, my manner is tough
I'll kill the first mother I see, my life has been rough
I'm awfully bitter these days, because my parents were slaves
What do they call me? My name is Peaches

BIBLIOGRAFIE

Cărti:

Bell, Daniel, *The End of Ideology On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties,* The Free Press, New York, 1962;
Brown, Norman O., *Love's Body,* Vintage, Vintage Books are published by Alfred A. Knopf, Inc. and Random House, Inc., 1966;
Clément, Olivier, *Trupul morţii şi al slavei*, Asociaţia Filantropică Medicală Creştină Christiana, Bucureşti, 1996;
Dumont, Louis, *Essays on Individualism*, Chicago: University of Chicago Press, 1986;
Farrell, James, *The Spirit of the Sixties, The Making of Postwar Radicalism,* Routledge, New York, 1997;
Frank, Thomas, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago: University of Chicago Press, 1997;
Ginsberg, Allen, *Howl*, în *Aullido y otros poemas,* Visormadrid, Madrid, 1993;

Jeudy, Henry-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Eurosong & Books, 1998;
Kwahulé, Koffi şi Gilles Mouëllic, *Fraţi de sunet, Discuţii despre jazz, teatru şi scriitură*, Grinta, Cluj-Napoca, 2008;
Le Breton, David, *Antropologia corpului şi modernitatea*, Amarcord, Timişoara, 2002;
Mailer, Norman, *The White Negro*, Dissent Magazine,1957;
Martin, Charles D., *The White African American Body: a cultural and literary exploration*, New Jersey: Rutgers Univ. Press, 2002;
Mouëllic, Gilles, *Jazzul o estetică a secolului XX*, Grinta, Cluj-Napoca, 2003;
Roth, Philip, *Animal pe moarte*, Apostrof, Cluj-Napoca, 2001;

Articole:
Collins, Patricia Hill, *Defining Black Feminist Thought*;
http://odr.uniandes.edu.co/pdfs/Centrodoc/Investigacionesprof/defeningblack.pdf
Holmes, Clellon John, *This is the Beat Generation*, New York Times, 16 noiembrie, 1952;
Neal, Mark Anthony, Nina Simone: She Cast a Spell – and Made a Choice, SeeingBlack.com Music Critic, June 4, 2003;
http://www.seeingblack.com/2003/x060403/nina_simone.shtml

SUB MASCA ADÂNCĂ A CONŞTIINŢEI CONVENŢIEI[1]

Drd. Corina BOLDEANU
Universitatea Babeş-Bolyai

Urmărind figura clovnului în lirica românească, în dimensiunea sa de ipostază poetică, şi postulând faptul că preferinţa pentru această mască denotă o înaltă conştiinţă a convenţiei, lucrarea tratează modul în care poetul-clovn, iniţial expresie a conştiinţei convenţiei literare, ajunge să redea, pe fondul mutaţiilor de sensibilitate survenite în urma celor două războaie mondiale şi a experienţei regimului totalitar la noi, o acută conştiinţă a convenţiilor sociale. Demersul vizează, astfel, trecerea de la un raport reflexiv întreţinut cu creaţia, la o raportare lucidă la viaţă şi, văzând în clovnul liric un exponent nu atât al comicului, cât al ironiei, de la o ironie estetică la o ironie etică.

Cuvinte-cheie: *convenţie, poet-clovn, reflexivitate, luciditate, ironie*

Semnalată de Jean Starobinski în debutul studiului său, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*[1], varietatea studiilor despre originea clovnului indică un interes constant acordat temei din numeroase perspective. Ele se încadrează iniţial în breşa investigaţiilor istorice asupra nebunilor de la curţile regale, pentru a se orienta, ulterior, spre rafturile de istoria artei, dramaturgie, literatură sau sociologie. O astfel de evoluţie a cercetărilor este, însă, extrem de relevantă pentru trasarea genealogiei acestui personaj derizoriu care se autonomizează în lumea circului – acolo unde simţul comun e rapid tentat să îl plaseze – abia la începutul secolului al XIX-lea. Or, înainte de stablilizarea sa în această ipostază, spiritul clovnesc trebuie depistat în jocul nebunului Evului Mediu, devenit bufon şi recuperat, în Renaştere, de literatură, prin teatrul shakespearian. De altfel, până la adopţia literară a bufonului, realizată de teatrul elisabetan – de unde va fi preluat, mai târziu, de romantici, care fac din această figură, observă Starobinski, un motiv literar autentic, expresie voluntar deformată a artistului şi a condiţiei artei –, terenul predilect al cercetării rămâne cel al culturii populare medievale. Deşi Antichitatea înregistrează concepţii interesante asupra nebunului, care este, în egală măsură, evitat, din teama de contaminare, şi respectat, pentru privilegiul de a fi fost luat în posesie de către daimon, o mutaţie esenţială în statutul acestuia se va produce în perioada medievală. Creştin şi inchizitor, Evul Mediu nu perpetuează, desigur, viziunea naturalistă a lui Hipocrate, care scosese totuşi nebunia de sub determinismul supranatural, explicând-o ca dezechilibru umoral, ci o (re)cufundă într-un con de umbră în care bolnavii mintal sunt identificaţi cu ereticii şi pedepsiţi în consecinţă: „deloc nouă, teza demonică atrage, începând cu secolele al XIV-lea şi al XV-lea, sancţiuni tragice şi aprinde ruguri în toată Europa"[2].

[1] *Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanţat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaţionalizare şi interdisciplinaritate".*
[1] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris, 2004.
[2] Yves Pélicier, *Histoire de la psychiatrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 32. [*t.n.*]

Dincolo de involuţia mentalitară a raportării la boală, de data aceasta pe considerente punitiv-creştine, acelaşi Ev Mediu e, însă, martorul unei translaţii foarte interesante de la nebunul *autentic* la nebunul *actant*, căci el consemnează fenomenul nebuniei *jucate* atât în cultura religioasă (binecunoscutele *festa stultorum*, interzise în secolul al XV-lea), cât şi în cea populară şi „statală" (organizarea curţilor regale). O primă observaţie asupra statutului nebunului în cultura cultura populară, a râsului medieval, vine din partea unui reputat teoretician al perioadei, Mihail Bahtin:

„Bufonii şi nebunii [...] nu trebuie confundaţi cu actorii de comedie de mai târziu, care interpretau pe scenă rolul de bufon ori nebun [...].Bufonii şi nebunii medievali îşi păstrau identitatea , întotdeauna şi pretutindeni, oriunde îşi făceau apariţia. Ca atare, erau purtătorii unei forme de viaţă deosebite, reale şi totodată ideale. Ei se află la hotarul dintre viaţă şi artă [...]; nu sunt nişte extravaganţi ori nişte nătărăi – în sensul cotidian – dar nu sunt nici comedianţi"[3].

Pe lângă confirmarea situării *liminale* a nebunului/bufonului în societate, consideraţia lui Bahtin ridică două distincţii preţioase: nebunul sărbătorilor populare nu e un nebun *autentic*, dar nu e nici un nebun-*actor*. El este, mai degrabă, un nebun *actant*, permanent şi ireversibil ataşat măştii, pe care o asumă fără a o mai abandona, însă, la sfârşitul reprezentaţiei. „Nebunia" sa un *modus vivendi*. Cazul nebunului de curte identificat în ceea ce am numit, generic, cultura „statală" medievală întăreşte aceeaşi idee, căci, iniţial selectaţi din rândul bolnavilor mintal[4] şi achiziţionaţi în scop de divertisment, nebunii de curte vor fi înlocuiţi treptat de reprezentanţi ai păturii sociale sărace care intuiesc posibilitatea câştigului financiar, asumându-şi definitiv acest rol. Odată ataşaţi măştii, ei rămân prizonierii unei naturi străine, reversul nemaifiind posibil. Momentul este esenţial pentru configurarea personajului, deoarece el marchează apariţia *conştiinţei rolului*, deci a convenţiei[5]. De aici şi contrastul aparenţă-esenţă din care derivă forţa simbolică a prezenţei sale, funcţia sa de profetic demascator al inadvertenţelor sociale, de subminator al ierarhiilor şi al ordinii preexistente şi, tot de aici, frecvenţa ipostazei clovneşti (cu variaţiile sale de nebun, bufon, arlechin, saltimbanc ş.a.m.d.) în literatură, ori de câte ori aceasta e chemată să problematizeze condiţia artistului sau a libertăţii umane.

Clovnul. Recurs la discurs

Fără îndoială că, străină de această simbolistică subversivă, intuiţia elementară investeşte cel mai adesea clovnul cu o funcţie comică. În arena circului, evoluţia lui pândeşte

[3] Mihail Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, traducere de R. Recevschi, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 12-13.

[4] Conform lui Alfred Canel, familiile de demenţi devin în perioada Renaşterii adevărate industrii care alimentează frecvent curţile regale şi nobiliare. V. Alfred Canel, *Recherches historiques sur les fous des rois de France*, Editeur Alphonse Lemerre, Paris, 1873.

[5] Elocvent în acest sens este exemplul regelui Franţei, Carol al VI-lea, el însuşi bolnav. Cu o demenţă declanşată în urma unei bătălii, suveranul – care, în timpul crizelor, se credea pahar de sticlă, suferind de teama de a nu se sparge – deţinea un număr impresionant de nebuni datori să-l înveselească. Cazul e paradoxal, dar punctează foarte bine problema conştiinţei rolului, adusă aici la paroxism, căci sarcina bufonilor constrânşi să mimeze nebunia în faţa unui nebun autentic e tulburătoare: „Totuşi, nebunia încoronată trebuie să fi îngrozit nebunia cu joben. Sub domnia unui frenetic, rolul de nebun distractiv nu putea fi decât penibil şi şters"' v. Alfred Canel, *Ibidem*, p. 67. [*t.n.*]

cu tact aşteptările publicului, pe care le răstoarnă, la momentul prielnic, provocând râsul. Ludică, reprezentaţia sa e, însă, joc numai la suprafaţă, fiindcă, aşa cum observă Johan Huizinga, între comic şi joc se produce o fractură:

„Şi comicul se înadrează în non-serios, el prezintă un anumit raport cu râsul şi îl provoacă, dar tangenţa sa cu jocul e de natură accesorie. În sine, jocul nu e comic nici pentru jucători, nici pentru spectatori [...] Mimica clovnului, comic şi rizibil, nu poate fi percepută ca joc decât într-un sens larg [...] Comicul intră într-un raport strâns cu prostia. În schimb, jocul nu e prost”[6].

Din acest punct de vedere, prelucrarea literară a clovnului anunţă un écart de la efectul comic, în măsura în care literatura tinde să vadă în spectacolul acestui personaj nu atât o dovadă a ignoranţei, cât un exerciţiu al inteligenţei capabile să mimeze ignoranţa. Sensibil atraşi de această perspectivă, în care se regăsesc, scriitorii transformă clovnul într-un motiv al *salvatorului sacrificat*, al celui care, fiind superior mulţimii – sau tocmai de aceea – se lasă totuşi batjocorit de ea. Joaca prostească devine, astfel, joc intelectual pus în slujba imaginii pe care artistul alege să o dea despre sine însuşi. Lipsit de avantajele corpului „semaforizat”, scriitorul e nevoit, pentru a-şi susţine jocul, să compenseze lipsa fizionomiei prin alte categorii de semnale: morfologice, tipografice, retorice, sintactice, ritmice, lexicale. Cu alte cuvinte, el e constrâns să-şi construiască o mască la singurul nivel posibil de acum: cel al discursului. Numai că, formă directă şi sinceră de manifestare, comicul nu convine expresiei sofisticate a scriitorului (în cazul de faţă, a poetului) care optează mereu, cu atât mai mult în autodefiniri, pentru sensuri implicite. De aceea, nevoia sa de codificare fuzionează cu ironia, strategie discursivă oblică şi ascunsă, cu care masca de bufon se armonizează instantaneu. În poezie – spaţiu colonizat cu predilecţie de ironie în baza unor resurse concrete dintre care Philippe Hamon, în *L'ironie littéraire*[7], aminteşte rima (ca repetiţie formală), imaginea (în dimensiunea ei analogică) şi paralelismul (poziţie sintactică a unor unităţi echivalente) – clovnul şi ironia îşi corespund într-un registru mai larg ce vizează o modalitate specifică de raportare la lume.

Simpatic sau crud, textul ironic este, fără îndoială, *incomod*, la fel ca turbulentul program artistic al clovnului repudiat care „prin autoritatea pe care şi-o arogă sau care îi e acordată, apare ca un încurcă-lume”[8], cu precizarea că „elementul de dezordine pe care îl introduce în lume este medicaţia corectivă de care societatea bolnavă are nevoie pentru a-şi regăsi ordinea adevărată”[9]. Parodiind regulile realului, el refuză ordinea prestabilită şi instituie, într-o formă ritualizată, universul lumii pe dos, al spiritului de sărbătoare în al cărei prezent etern domneşte libertatea. Intervenţia lui zdruncină gratiile simţului comun, demobilizează, dar nu e nihilistă, fiindcă respingerea sistemului preexistent depăşeşte gratuitatea. Articulată în doi timpi, reprezentaţia sa refuză structurile osificate şi prăfuite ale cotidianului, în favoarea elasticităţii inofensiv neconvenţionale a guvernării ludice.

Similar, ironia e o figură dublă, având o latură logică, de răsturnare, pe care toată tradiţia retorică a pus-o sub semnul noţiunii de *contrar* şi care constă în a lăsa să se înţeleagă

---

[6] Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Gallimard, Paris, 1951, p. 23. [*t.n.*]
[7] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur lef formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.
[8] Jean Starobinski, *Op. Cit.*, p. 92. [*t.n.*]
[9] *Ibidem*, p. 93. [*t.n.*]

opusul a ceea ce se spune de fapt. Departe însă de a se confunda cu minciuna, de care se desparte nu în metodă, ci în intenţie[10], ironia mai are şi o latură axiologică, a judecăţii de valoare, din perspectiva căreia aserţiunea trucată e o formă de *evaluare* negativă. Numai că, la fel ca în cazul mişcării destructiv-institutive a jocului clovnesc, şi ironia îşi contestă referentul în marginea adeziunii ei la o dimensiune superioară: „orice ironist este un idealist, prin încrederea pe care o are în perfectibilitatea omului: chiar în momentul în care îşi manifestă respingerea, ironistul îşi exprimă totodată adeziunea la o lume perfectă, la care aspiră sau a cărei nostalgii o are”[11]. Precum bufonul în cheie simbolică, ironistul este, în plan discursiv, un reacţionar preocupat să discrediteze sursa nemulţumirilor sale în numele propriilor aspiraţii. El exprimă, fără excepţie, o judecată critică şi îşi rezervă, în acelaşi timp, plăcerea de a hrăni o lume ideală şi de a o face astfel să supravieţuiască celei reale. Scepticismul lui e un idealism. Pe fondul acestei dinamici comune, care transmite în subsidiar contrariul a ceea ce promovează în primă instanţă, clovnul şi ironia obligă la interpretare. Odată cu ipostaza poetului-clovn, jocurile lor – diferite ca registru, dar asemănătoare ca finalitate şi procedeu – se contrag într-un singur joc, poetic.

Conştiinţa convenţiei literare

În *Cuvintele şi lucrurile*[12], Michel Foucault constata că atât poetul, cât şi nebunul interpretează lumea conform regulilor analogiei, cu observaţia că poetul aduce voluntar asemănările la semne, în vreme ce pentru alienat distincţia între asemănări şi semne nu există: toate asemănările sunt semne. Din acest punct de vedere, imaginea poetului-nebun surprinde fuziunea dintre principiul valorizării conştiente a lucrurilor (prin asumarea travaliului poetic) şi principiul reflexului necondiţionat al procesului semnificant – care se transformă într-un pretext al celui dintâi. Altfel spus, mimând spontaneitatea inocentă a discursului sub travestiul lejer al nebuniei, poetul ascunde în fond o acută conştiinţă a convenţiei.

O prefigurare a unui asemenea travesti se conturează, în ceea ce priveşte literatura română, în versurile eminesciene, odată cu ipostaza „maestrului nebun” din finalul *Scrisorii a IV-a* („[...] Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun?/ Ah! Organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!”) şi se manifestă, în toată puterea jocului cu convenţia, la poeţii simbolişti care prelucrează motivul cu mijloacele unei exacerbate apetenţe pentru artificiozitate. În lirica lui Ion Minulescu, de pildă, „nebunia” poetică e interpretată, nu ca damnare, în ordine eminesciană („Iar în lumea cea comună a visa e un pericul,/ Căci de ai cumva iluzii, eşti pierdut şi eşti ridicul”, *Scrisoarea a II-a*), ci ca obedienţă indiferentă: „Ei sunt cuminţi .../ Eu sunt nebun .../ Dar cum eu sunt ce-am fost mereu –/ Poate că cel cuminte-s Eu –/ Deşi de câte ori le-o spun,/ Eu pentru Ei ... sunt tot nebun ... [...] Dar cum din Ei toţi numai Eu/ Nu sunt ca Ei,/ Am să mă duc/ De voia mea la balamuc –/ Şi fiindcă nu-mi va părea rău,/ Cumintele voi fi tot Eu! ...” (*Cântecul nebunului*). Antiteza Eu/Ei, care problematizează însăşi condiţia artistului în societate, e rezolvată acum pe principiul logicii elementare a minorităţii care cedează, cu aportul asumării resemnate a rolului de poet, deci de exclus: „Aş vrea să-mi sparg

[10] Conform distincţiei edificatoare a lui Philippe Hamon, mincinosul spune A, gândeşte non-A şi vrea să se înţeleagă A, în timp ce ironistul spune A, gândeşte non-A şi vrea să se înţeleagă non-A.
[11] Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, Seuil, Paris, 2001, p. 87. [*t.n.*]
[12] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Editura Rao, Bucureşti, 2008.

vitrina cu minciuni/ Şi-nchis apoi în rafturile goale,/ Solemn ca-ntr-un ospiciu de nebuni/ Să-mi fac bilanţul boalei ancestrale" (*Solilocul nebunului*). Ceea ce depăşeşte în importanţă asumarea statutului de artist este, însă, la Minulescu, tematizarea determinismului rigid al acesteia, cu tot tragismul consecinţelor ce derivă de aici: „La Circ .../ Un accident banal –/ Un acrobat,/ Un salt mortal/ Şi .../ Acrobatul nu s-a mai sculat...// Alămurile din orchestră au tăcut,/ Iar clovnii din arenă au ţipat .../ Dar publicul din staluri n-a crezut/ Că poate fi şi-un accident adevărat/ Şi-a fluierat ..." (*Ultima oră*).

Ca poet care „se joacă pe sine, ca şi Minulescu, dar nu spre a se disimula, ci spre a se exprima"[13], Bacovia stăpâneşte, la rândul său, o pronunţată conştiinţă a rolului, pe care o poezie precum *Unui clovn* o chestionează într-un mod fidel minulescian: „Talentul râde sardonic/ Cu aspiraţii nobile/ Se duc, se duc nori albi/ Pe bolta de safir.// Când în stradă ţi-a tras unul/ Două palme adevărate/ Lumea râdea ca la arenă/ Zicând că sunt iar simulate". Asemeni lui Minulescu, Bacovia are, aşadar, revelaţia joncţiunii inextricabile dintre subiect şi masca lui, cu diferenţa că, în ceea ce-l priveşte, „«personajul» bacovian are, practic, exclusiva conştiinţă a faptului de *a fi jucat* – pradă şi jucărie a mecanismului cosmic şi social, lipsindu-i conştiinţa rolului asumat, a implicării din proprie voinţă în «jocul lumii»"[14]. Pion devitalizat în angrenajul universal şi performer al râsului hidos, supus grimasei eterne printr-o implicită teorie a hybris-ului, eul bacovian îl depăşeşete în luciditate pe cel minulescian şi, vertical în faţa determinismului absolut al rolului de care este jucat, îşi potenţează mimica, respinge perspectiva evazionistă, dar şi soluţia ironizării ei (valabilă la Minulescu)[15], în profitul victimizării conştiente pe calapodul altei ironii, care e cea a sorţii: „Aici sunt eu/ Un solitar,/ Ce-a râs amar/ Şi-a plâns mereu.// Cu-al meu aspect/ Făcea să mor,/ Căci tuturor/ Păream suspect", *Epitaf*.

Dacă, aşa cum remarca Ion Pop, modernismul avangardist îşi are originile într-o „fisură a conştiinţei autentic simboliste, adică în dezechilibrarea perspectivei ce armonizase sentimentul neoromantic al inefabilului [...] şi conştiinţa artefactului"[16], atunci preferinţa poeţilor avangardişti pentru proiecţiile clovneşti în discursul literar – ca expresie a frondei anticonvenţionale – nu trebuie să surprindă. Mai mult decât Bacovia sau Minulescu, sub auspiciile căruia debutează, Adrian Maniu intră în jocul ironic cu convenţia, „una din ipostazele predilecte ale poetului este [...] aceea de *trouble-fête*; aproape cu orice ocazie, el tulbură ceremonia comunicării lirice [şi] recurge la un fel de «bruiaj» al presupusei armonii a poemului"[17]. Asumându-şi statutul de nebun ca şi predecesorii săi („Lumea ar zice: «E tot nebun ...»,/ Neştiind ce aproape sunt de tăcere./ Când aş fi vrut să fiu atât de bun./ (Şi nimeni bunătatea nu mi-o cere.)", *Iarna cu zăpezi de argint*), poetul aderă la un limbaj al diferenţei şi disonanţei; el profită de distanţa pe care calitatea de paria i-o oferă pentru a-şi epuiza reprezentaţia insurecţională fără riscul de a-şi atrage sancţiuni. Sub scutul figurii exilului forţat, îşi stabileşte coordonatele de regie şi, devenit „clovn farsor", se supune rolului ingrat în faţa unui public care, neiniţiat, plăteşte tristeţii autentice moneda râsului zgomotos (*Balada*

[13] Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 85.
[14] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006, pp. 31-32.
[15] Matei Călinescu vorbeşte despre tendinţa lui Ion Minulescu de a demitiza ironic compensaţiile imaginative, de a se opune, ca şi Laforgues, evazionismului poetic prin ironie. V. Matei Călinescu, *Ion Minulescu. Poetul, prozatorul, dramaturgul*, prefaţă la Ion Minulescu, *Scrieri*, vol. I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
[16] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 23.
[17] *Idem, Jocul poeziei*, p. 52.

spânzuratului). Cu toate acestea, bufonul sacrificat în piaţa publică a râsului colectiv îşi conservă superioritatea faţă de spectatorii frivoli, fiind singurul care le poate revela acestora sensul jocului. Numai el deţine cheia semnificaţiilor, după cum poetul însuşi, programatic conştient de resorturile *techné*-ului său, îi dezleagă cititorului algoritmul creaţiei: „La încheierea maldărului de pagini din care nu am izbutit să zmulg destule (să le dau focului şi uitării ...), tălmăcesc spectacolul, întocmai ca un saltimbanc la capătul reprezentaţiei, destăinuind publicului tâlcul meşteşugului”[18]. Ceea ce trădează, de data aceasta la modul explicit, însăşi negocierea cu convenţia.

Spre deosebire de Adrian Maniu, care cultivă imaginea clovnului farsor (*der dumme August*), Gellu Naum manifestă interes pentru tipologia Clovnului Alb, reprezentant al visului şi al poeziei, adecvând motivul la prerogativele suprarealismului. Conştientizarea rolului presupune, de aceea, poza tragică şi se realizează teatral, ca descoperire inerentă modificării de perspectivă: „Pe întuneric una m-a lovit cu cotul/ (o fată de vreo şaisprezece ani cam deşirată n-o vedeam bine mai ales că plângeam)/ Nu mai plânge mi-a spus nu pot să urmăresc acţiunea/ Cum să nu plâng i-am spus când bărbatul acela tragic sunt eu” (*Clavicula*). De altfel, eul păstrează, aproape în exclusivitate, o gestică a solemnităţii triste, păşind rătăcitor în peisajul unei suprarealităţi evanescente. În ultimă instanţă, mesajul său se înscrie într-o heraldică a extenuării solitare, ce indică renunţarea la public în favoarea unei intimităţi morbide, a jocului pentru sine.

Tratat exponenţial de un alt cavaler al tristeţii, Emil Botta, jocul pentru sine ajunge să respingă, ulterior, tragicul, eul consumându-şi angoasele la suprafaţa oglinzii netede a deriziunii mecanicizate. Moartea e pentru subiect un rol reluat la infinit („şi mor mereu, repetat/ ”, *Oglinzile*), aşa cum frica ce o precedă nu e altceva decât un pretext al râsului strident („Mult am să râd. Las râsul să mă-ngheţe,/ pân’moartea vine, moartea rea, hidoasă”, *Verba volant*). Tensiunea în care jongleriile prind viaţă e dată, la rândul ei, de ciocnirea gustului pentru absolut cu luciditatea ironică ce-i revelează fiinţei inautenticitatea propriei existenţe şi chiar a propriei morţi, devenită scenariu inepuizabil. Confruntarea cade astfel în derizoriu iar macabrul îşi pierde resorturile terifiante, stabilizându-se cu sobrietate în spaţiul tutelat de iminenţa unui sfârşit care nu mai îngrozeşte: „Şi te rog să nu-mi râzi/ la umorul negru,/ nici un surâs pentru fanfaronadele mele,/ pentru proverbialul meu râs/ aici în baracă,/ în cazarma-salon/ unde se poate dormi/ pe patul de puşcă” (*Concertul*). Mecanismul funcţionează cu solemnitate riguroasă şi, în lipsa unui subiect eroic, deconstruieşte prin repetiţie obiectul spaimei, instituind un univers al trăirii mimate şi al stărilor artificiale. Cu Emil Botta, nici determinismul nu mai e tragic, nici clovnul nu mai e un intrus în lumea reală, fiindcă lumea reală a încetat să mai existe pentru el. Singura realitate cunoscută şi acceptată de acum e cea a convenţiei devenite natură primă.

În cele din urmă, oricare i-ar fi extensia, spectacolul ironic presupune, întâi de toate, însuşirea unui rol, deci a unui scenariu intenţional care să răspundă nevoii de dedublare a subiectului. Fără îndoială, figura clovnului se oferă cu succes acestei necesităţii a artistului, întrucât ea reuşeşte să conjuge frivolitatea apariţiei cu profunzimea trăirii şi complexitatea mesajului transmis. Mişcările caraghioase, adesea disonante, ale poetului-clovn traduc, în fond, melancolia unei armonii pierdute, în vreme ce acrobaţiile sale retorice îl expun şi îl

[18] Adrian Maniu, *Revăzând manuscrisul*, prefaţă la Adrian Maniu, *Cântece tăcute*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 3.

adăpostesc deopotrivă de posibile riposte sau explicaţii. Dincolo de avantajul refugiului confortabil, predilecţia pentru mască mai indică, însă, şi o autonomizare a gândirii poetice în raport nu doar cu obiectul literar, ci şi cu subiectul lui. Iscodindu-şi jocul clovnesc, poetul îşi anchetează degajat, dar critic, propria condiţie supusă convenţiei pe care, în cele din urmă, neputând-o depăşi, o manipulează ironic.

Ironia etică şi conştiinţa convenţiilor sociale

Dacă discursul poetului-clovn de la Minulescu la Emil Botta este vădit îndatorat ironiei romantice care intră, fără îndoială, într-un raport reflexiv cu creaţia şi rămâne, ca uzanţă, un fenomen elitist, discursul clovnilor lirici ai literaturii noastre postbelice e, mai degrabă, unul al ironiei angajate. Tranziţia e posibilă pe fondul mutaţiilor de sensibilitate survenite în urma Primului Război Mondial, care, demonstrează Pierre Schoentjes în studiul amintit, fac ironia accesibilă tuturor în baza aceloraşi trăiri. De altfel, democratizarea ironică devine, în cazul particular al literaturii române, o *popularizare* ironică, întrucât imediata instalare a regimului comunist şi al performantului său mecanism de cenzură o transformă într-o practică poetică (subversivă, desigur) preferenţială. În consecinţă, nu doar adresat, noul discurs al poetului-clovn este şi unul angajat. El nu mai e tributar ironiei romantice, pe principiul demascării conştiente a *techné*-ului poetic, ci ironiei etice, interesată de travaliul angajării *în relaţie cu* – iar nu *în vederea* (după distincţia lui Predrag Matvejević[19]) – realitatea, deci şi cu evenimentul istoric conotat politic. Spectacolul liric al unor poeţi precum Eugen Jebeleanu, Adrian Păunescu sau Mircea Dinescu, se desfăşoară în decorul aceloraşi jonglerii clovneşti, însă nu cu scopul exersării lucide a instrumentarului literar, ci cu cel al demitizării unui prezent copleşitor, în care puterea politică impune individului noi şi incomode reguli de organizare. Fiindcă „a vorbi despre existenţa *eului,* a *persoanei* sau a *individului* e o întreprindere în mare măsură riscantă întrucât întreaga politică a partidului [...] este orientată spre dizolvarea categoriei individualului”[20], nici exhibarea subiectivităţii lirice nu poate fi o alegere facilă, existând mereu pericolul ca responsabilitatea discursului subiectului liric să-i fie delegată, sfidând tocmai convenţia literară, eului biografic. Surprinzător sau nu, ameninţarea confuziei între cele două instanţe îşi conţine propria soluţie, deoarece şi reversul este valabil: contând pe faptul că o interpretare *ad literam* nu e sustenabilă, fiind în mod ostentativ eronată, eul biografic îl investeşte pe cel liric cu propriul bagaj iconoclast, reuşind să aproximeze riposta şi să i se sustragă anticipat. Incapabili să ignore spaţiul cotidian şi timpul curent, dar constrânşi să întreţină ambiguitatea vitală a mesajului transmis, poeţii care îşi însuşesc acum masca de clovn disimulează în fond o nemulţumire pe care nu şi-o pot reprima. De aceea, „alegerea imaginii clovnului nu e numai un motiv poetic, ci şi un mod ironic, deturnat şi parodic, de a pune problema vieţii şi a artei”[21].

Ca mod ironic, ipostaza poetului-clovn, prinsă mereu între conştiinţa limitei şi aspiraţia spre libertate, comportă numeroase variaţii. La Eugen Jebeleanu – poet al cărui

[19] Predrag Matvejević, *Poetica evenimentului*, traducere de Luminiţa Beiu-Paladi, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
[20] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune,* ediţia a II-a, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 148.
[21] Mircea Doru Lesovici, *Ironia. Ipostaze în poezia română contemporană*, Editura Institutul European, Iaşi, 1999, p. 162.

traseu include, ca în cazul lui Geo Bogza sau în cel al lui Geo Dumitrescu, un debut normal în interbelic, urmat de convertirea la realismul socialist stalinist şi poststalinist, de care se va distanţa ulterior – motivul clovnului se configurează tardiv, în *Parabolele civile* (1972). Asemeni lui Geo Dumitrescu, cu care nu împarte numai afilierea generaţionistă, ci şi tovărăşia partidică dublată de o dezicere receptată ca enigmatică, Jebeleanu contemplă cu luciditate portretul terifiant al istoriei de pe poziţia unui prezent alarmant: „Nebunii se-nmulţiră grozav după statistici/ şi-ororile văzute-n al doilea război/ n-or să se mai repete – spun cei lucizi, nu mistici, –/ căci nici nu pot să fie, vor fi orori mai noi" (*A doua ediţie specială*). Ironia lui e asumată indirect, prin filtrul abia sugerat al insului transformat în bufon împotriva voinţei sale: „Omul acesta nu mă vrea trist/ şi mă sileşte să râd/ şi cu cât mă sileşte mai mult,/ obrazul meu este mai hâd// Dar el aşa vrea şi nu altfel/ şi-mi strecoară între dinţii fierbinţi o floare/ şi-mi spune: „râzi sau/ prefă-te în fată nepăsătoare".// Şi-mi anină de urechi cercei/ şi-mi pune pe cap un castron din paie de soare/ şi eu strig: „veniţi şi culegeţi ghiocei" –/ şi gura mi-e strâmbă şi mare" (*Nu cu tristeţe*). Clovn trist, cu înfăţişare grotescă şi caracterizat de eşec, asemeni lui August Prostul, poetul defilează metaforic în canonicul „veac generos" după cum o instanţă străină (posibilă aluzie la tiran) îi dictează şi, având premoniţia sfârşitului ce i s-a pregătit şi pe care-l simte aproape, îşi dedică jocul celorlalţi, convins de altruismul gestului său. Stângăciile sale de acrobat imperfect, situat la antipodul dictatorului agil, scenarizează astfel condiţia întregii societăţi tutelate de o vină comună: „Perfectul acrobat este acela/ care n-a călcat nicicând în noroi,/ cel care totdeauna este deasupra noastră/ cel care vinovat fiind, spune: «Vinovaţi sunteţi voi...»" (*Perfectul acrobat*). Nefericirea lui e nefericirea taciturnului personaj colectiv de care se disociază prin iniţiativa fricii declamate, dar cu care continuă să empatizeze în amintirea umilinţei comune. Îndreptat spre un „el" atotputernic sau spre un „voi" infidel, discursul coteşte, la Jebeleanu, înspre ironia amară, fiindcă, în ultimă instanţă, „trebuie să învăţ cum se moare,/ căci de trăit, omul trăieşte oricum" (*Lecţie*).

Docil asumată în cazul lui Eugen Jebeleanu, postura clovnescă de ţap ispăşitor e exploatată şi de Adrian Păunescu, pentru care masca nu e, însă, o formă de identitate colectivă, ci una de existenţă subiectivă. Oscilant şi contrariant, poetul se declară comediant fără voie şi migrează, de la o poezie la alta, spre statuturi diferite: e când măscărici („sunt măscăriciul, sunt oricine", *Facle mincinoase*), când actor („O, noi actorii fără de noroc", *Repetiţie generală II*), când autorul unei tragedii în care îndeplineşte frenetic toate rolurile („Eu sunt autorul tragediei,/ Eu declam împreună cu actorii,/ Eu fac fibrilaţii la inimă odată cu regizorii,/ Eu aplaud şi huidui împreună cu spectatorii, Eu mă spânzur împreună cu administratorul teatrului/ În acest final de veac/ În care dragostea/ A ajuns atât de prost vandabilă", *Iubiţi-vă pe tunuri*), fără a se regăsi cu adevărat în niciunul dintre acestea. Disponibilitatea însuşirii oricăruia dintre ele dovedeşte în acest caz o elasticitate circumstanţială care nu-l părăseşte pe poet nici în viaţa reală. „Tovarăş de drum", autor a numeroase poeme ditirambice, Păunescu reuşeşte, ca şi ironia, să afirme un lucru şi contrariul său, într-o gimnastică perfect cameleonică, aşa încât, dacă „există poeţi care-şi duc duplicitatea înspre perfecţiune, publicând aproape simultan poeme politice de encomiere [...] şi altele cu caracter pamfletar"[22], atunci el se numără indubitabil printre aceştia. Paradoxul se sprijină şi pe volumul impresionant de poezii care-i permite să jongleze cu formulele şi să

[22] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, Bucureşti, 2009, p. 223.

modifice – aproape insesizabil în interiorul unui cantităţi atât de mari de versuri – nu atât tema, cât perspectiva asupra temei, cu riscul indeterminării viziunii personale, sau, poate, tocmai cu scopul ei. Astfel, ipostaza de clovn se conturează iniţial prin gestica tragică a inocenţei persecutate, pentru a fi reluată ulterior drept imagine a celui condamnat pentru o „crimă" atribuită altui autor moral: „Uite, cel ce mi-a zis că sunt claun perfect/ Mă împroaşcă acum şi mă face nebun,/ Pentru el am ajuns un sărman obiect [...] Eu prea tragicul, comicul claun ocult" (*Claun la pensie*). Pe modelul sedusului abandonat, subiectul instituie un dezacord între două sensuri pe care nu le articulează simultan (ca un veritabil ironist), ci consecutiv, ceea ce lasă impresia unor inconsecvenţe atitudinale flagrante. În consecinţă, revolta eternului actor se dovedeşte un pur exerciţiu de mimă, fără a fi prin aceasta mai puţin semnificativă, întrucât, regizată – chiar excesiv prelucrată şi cosmetizată – e neverosimilă în demonstraţie, dar autentică în premise. Falsă în sine, opoziţia clovnului condamnat la bâlciul existenţial implică totuşi raportarea la un adevăr: cel al incomodelor convenţii sociale, reluate până la saturaţie într-un joc contaminat de propriile obsesii.

Asemeni lui Jebeleanu sau Păunescu, raportul pe care eul îl stabileşte cu realitatea este, în poezia lui Mircea Dinescu, unul bazat pe capacităţile fiinţei de a percepe şi de a reprezenta acţiuni şi relaţii care o implică, dar mai ales stări şi evenimente care o claustrează. Astfel, în condiţiile în care puterea politică ordonează cu stricteţe existenţa indivizilor, făcând imposibilă ieşirea acestora din rolul ce le-a fost repartizat, Mircea Dinescu intuieşte posibilitatea asumării unei revolte şi alege, la rândul său, masca bufonului prin excelenţă ironic: „Eu n-am un sânge clar ci-un soi de ladă/ cu haine vechi şi roşii de paradă/ pe care mi le scot rânjind alene/ piticii beţi cu acele din vene/ seara la circ şi ziua-n piaţa mare/ să uite neamprostia de mâncare" (*Eu n-am un sânge clar*). Pe calapodul deriziunii înscrise genetic, el îşi construieşte discursul împotriva dictatorului, a societăţii şi a sinelui, sancţionând infirmitatea universului cotidian şi invitând la soluţii de reorganizare. Fără excepţie, poetul revoltat-solitar îşi asumă pe deplin poziţia de renegat, însă nu fără autoironie: „Din sila de-a nu fi forţat/ m-am născut,/ pe limba mea se pot aprinde chibrituri/ ştiu atât de multe/ încât unii mi se uită în gură ca la un rug vorbitor// în rest beau ceaiul călduţ ca toţi ceilalţi/ urc de trei ori pe zi şi dau bună seara" (*Bună seara*). Convenţional, deci, doar în formă, nu şi în expresie, eul dinescian rămâne un visător lucid, captiv al unei mişcări vibrante între exaltarea curajoasă şi resemnata prăbuşire: „Cum m-am născut eu Doamne/ roşu de furie/ vociferând într-o limbă neştiută de nimeni/ încărcat de fulgere şi ifose ca un mare actor/ şi cum o să dispar/ bâţâindu-mă şi purtând tava,/ plin de trac înaintea morţii/ ca un amator pe-o scândură de provincie/ cu sufleorul în cuşca pieptului asfixiat" (*Teatru ambulant*). Drama lui constă în a accepta că alternativa propusă nu face o regulă şi în a-şi asuma, în consecinţă, statutul exceptiv în galeria personajelor. Complice, jocul lui destinde, dar nu instituie definitiv, fiindcă, deşi lumea libertăţii propuse e atemporală, inversiunea operată rămâne pur temporară. În „teatrul sfintei glume" reprezentaţia ironică a clovnului e salutară, dar perisabilă, căci impactul ei rămâne embrionar racordat la conştiinţa eşecului.

În loc de concluzie

Arborat fie în literar, fie în social, clovnul liric rămâne, în cele din urmă, expresia unei conştiinţe a convenţiei. El e sursă de ironie şi instinct de detaşare, critică şi idealizare, mască şi profunzime. E personajul conştient şi ridicol, dublu şi refugiu al scriitorului suspendat în

superioritatea izolării sale creatoare. Incapabil să genereze schimbări, se complace în a le simula într-un joc caraghios şi solemn care, asemeni ironiei, nu trebuie crezut, ci înţeles. Pe aceste coordonate, jocul poetului-clovn ilustrează, pentru poezia românească de la Eminescu la Emil Botta, existenţa unei acute conştiinţe a convenţiei literare şi redă, după debutul seismic şi experienţa totalitară a secolului XX, un viraj brusc spre social, acolo unde subiectul se aventurează în demistificarea absurdului cotidian, oscilând între fronda pe principii etice şi eschiva pe considerente estetice. Confortabilă, poziţia lui de scriitură îl înfăţişează de acum ca pseudoerou, în măsura în care, deşi respinge ordinea preexistentă şi deconstruieşte ironic realitatea bolnavă, revolta sa nu este, într-o lume a terorii palpabile, decât un substitut al rezistenţei şi al opoziţiei veritabile. Ea traduce conştiinţa convenţiilor sociale pe care eul lezat le subminează continuu cu inteligenţa propriilor mijloace. Demersul e perdant sub aspect literar, întrucât angajamentul etic compromite valoarea estetică a creaţiei, dar profitabil în plan existenţial, căci spectacolul derizoriu al clovnului activează o funcţie terapeutică – pe care, de pildă, fondarea unei asociaţii umanitare precum *Clowns sans frontières*[23] nu poate decât să o confirme. Jocul poetului-clovn dublează critic realitatea reuşind prin aceasta să alimenteaze o lume ideală şi să o facă să supravieţuiască lumii reale, şi demonstrând, astfel, avantajele unei libertăţi nu atât negatoare, cât fondatoare. Departe de a fi nihilistă, ironia clovnilor lirici rămâne contestatară, fiindcă libertatea nu e posibilă decât în dezordinea protestului însuşi. Dincoace de el, pândeşte rigida realitate, dincolo, înşelătoarea ordine ideală. Între aceste două direcţii, e de preferat pragul confortabil şi protector al coincidenţei contrariilor. Acolo unde poetul-clovn, simultan erou şi renegat, rămâne liber.

BIBLIOGRAFIE:

Opera poetică:

BACOVIA, George, *Plumb*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2001.
BOTTA, Emil, *Scrieri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.
DINESCU, Mircea, *Proprietarul de poduri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976.
DINESCU, Mircea, *La dispoziţia dumneavoastră*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
DINESCU, Mircea, *Democraţia naturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
DINESCU, Mircea, *Rimbaud negustorul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
EMINESCU, Mihai, *Poezii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.
JEBELEANU, Eugen, *Poezii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
MANIU, Adrian, *Cântece tăcute*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
MANIU, Adrian, *Versuri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
MINULESCU, Ion, *Scrieri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
NAUM, Gellu, *Partea cealaltă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
NAUM, Gellu, *Malul albastru*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.
PĂUNESCU, Adrian, *Rezervaţia de zimbri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

[23] Asociaţia umanitară *Clowns sans frontières* a luat fiinţă în Franţa, în 1994, având la origine ideea unui clovn catalan de a juca pentru copiii din ţările aflate sau recent ieşite din război. Iniţiativa a primit în scurt timp caracter de mişcare internaţională, adresându-se unui număr din ce în ce mai mare de societăţi defavorizate.

PĂUNESCU, Adrian, *Manifest pentru mileniul trei,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1984.
PĂUNESCU, Adrian, *Viaţa mea e un roman*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
PĂUNESCU, Adrian, *Poezii cenzurate*, Editura Păunescu, Bucureşti, 1990.

Referinţe critice:

BAHTIN, Mihail, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
CANEL, Alfred, *Recherches historiques sur les fous des rois de France*, Editeur Alphonse Lemerre, Paris, 1873.
CORDOŞ, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002
FOUCAULT, Michel, *Cuvintele şi lucrurile*, Editura Rao, Bucureşti, 2008
HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.
HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris,
JANKELEVITCH, Vladimir, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
LESOVICI, Mircea Doru, *Ironia*, Editura Institutul European, Iaşi, 1999.
MATVEJEVIC, Predrag, *Poetica evenimentului*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
POP, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006.
POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, Bucureşti, 2009.
PELICIER, Yves, *Histoire de la psychiatrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001.
STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque,* Gallimard, Paris, 2004.
VIGOUREUX-FREY, Nicole, *Le clown: Rire et/ou dérision?*, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

VOCEA UMANĂ – FORȚA EXPRESIVĂ A MESAJULUI LITERAR

Drd. Letiția GOIA
Universitatea „Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca

Purtătoare a gândurilor și emoțiilor noastre, dătătoare de sens și expresivitate, mijlocul de comunicare cel mai răspândit dar totodată și primul și cel mai valoros instrument muzical, vocea umană a stârnit pe rând admirația, interesul sau uimirea. Acest miracol care face parte din toate aspectele vieții noastre - vocea umană – are un caracter esențial în redarea expresivă a ideilor literare și a celor mai profunde trăiri. De la spectacolele de teatru sau operă până la cărție audio foarte populare în ziua de azi, vocea umană e cea care transmite atât mesajul autorului cât și cele mai fine nuanțe expresive prezente în textul literar.

Cuvinte-cheie: *mesaj, voce umană, expresivitate*

Vocea umană poartă cu sine un ansamblu impresionant de caracteristici care, dacă sunt cunoscute, pot fi valorificate în beneficiul celor pentru care vocea a devenit un element esențial în desfășurarea activității profesionale. Studierea vocii umane, sub toate aspectele ei, are o importanță deosebită și în domeniul literar. În redarea textului literar propriu-zis în teatru, cinema, operă sau cărți audio, vocea, dincolo de exprimarea cuvintelor, aduce cu sine o serie de trăsături care constituie forța expresivă a mesajului literar.

Vocea umană poate să creeze dar să și distrugă, poate să mângâie, dar să și taie, ea poate să farmece sau să dezguste; prin glas acționăm asupra celuilalt, dar în același timp ne dezvăluim propriul caracter. Ambasador al personalității noastre, vocea ne caracterizează și poate scoate la lumină cele mai lăuntrice emoții și sentimente. Vocea este mișcarea sufletului, iar cantabilitatea intrinsecă a fost mereu un model pentru creatorii de instrumente muzicale care de-a lungul timpului au căutat necontenit să-i atingă frumusețea și cât mai multe din caracteristicile sale. „Firește, elementul inițial, prim, al muzicii instrumentale îl constituie toate sunetele din natură, începând cu ciripitul păsărilor, foșnetul frunzelor, susurul apei, etc. și terminând cu vuietul mării, tunetul, mugetul uraganului, etc. Dar ce se poate asemui cu vraja și expresivitatea glasului omenesc? Este cu neputință să uităm de glas, de om, de sunetul omenesc, părinte al tuturor sunetelor; ca un zeu ascuns, el trăiește în orice muzică, totul pleacă de la el și duce la el" (NEUHAUS 1960:151).

În încercarea de a înțelege complexitatea fenomenului misterios pe care îl numim vocea umană se fac studii în numeroase domenii, de la fiziologie, anatomie, neurologie, laringologie, acustică, lingvistică și până la muzică, teatru sau cinema. Cercetarea este cu atât mai complexă cu cât buna funcționare a aparatului vocal este influențată de nenumărați factori: conformația aparatului fonator, sănătatea fizică, cea a sistemului nervos central, sistemul glandular, factorii psiho-afectivi precum și tipologia biologică a individului[1].

[1] Din punct de vedere anatomic, vocea umană este „rezultatul vibrațiilor coardelor vocale care se află în laringele omului. În timpul cântatului sau al vorbirii, aerul care vine din plămâni trece prin trahee în laringe, face coardele vocale să vibreze și să emită un sunet. Acesta se transmite afară prin cavitatea buco-nazală care joacă rol de

Prima funcție a vocii umane este cea de suport acustic al cuvântului, fiind utilizată în comunicarea orală. Însă alături de limbajul verbal, specialiștii în comunicare pun un accent foarte mare pe cel paraverbal, sau *limbajul vocii*. PRUTIANU (2004) semnalează cât de importante sunt tonul, ritmul și modulația vocii, transmise la nivelul vocal al comunicării, ce *spune* vocea care rostește cuvintele și nu înțelesul acestora: „La nivel conștient, deja acordăm cuvintelor o importață exagerată, enormă, nemeritată și, mare greșeală, ne antrenăm zilnic în marginalizarea mesajului vocii care le rostește" (p.8). Astfel sunt menționate unele studii recente potrivit cărora limbajul verbal, codificat în cuvinte, e adresat aproape în exclusivitate minții care gândește, în timp ce limbajul vocii și cel al trupului sunt adresate minții care simte. Totodată, informația transmisă prin cuvinte reprezintă doar 10% din totalul registrelor de comunicare, restul fiind ocupat de gestică, mimică și limbajul paraverbal (p.41).

BĂDĂRĂȘAN (2006) menționează opt caracteristici ale paralimbajului care sunt atinse prin voce: ritmul, tonul, intonația, volumul, accentul, fluența, dicția și manifestările sonore (râs, geamăt, oftat, tuse, dresul vocii). Tot în aceeași categorie intră și pauzele intenționale (tăcerile) sau cuvintele (sunetele) de umplutură. Tonul „transmite ceva despre starea, emoțiile și atitudinea vorbitorului și îl poate influența pe interlocutor în receptarea mesajului. Pentru a avea succes, într-un discurs este preferabil să se folosească un ton calm și sigur, dar care să nu fie uniform. Schimbările tonului sunt importante întrucât ele rup monotonia, făcând expunerea mai plină de viață" (p. 85).

În drumul de la comunicarea orală la exprimarea muzicală, vocea umană trece prin arta discursului teatral. MACKAY (2010) consideră că „în definirea artei teatrale este folosită fraza *prin expresia justă a limbajului artificial și natural*. Cuvântul *just* poate să însemne ce înseamnă în mod normal, *corect, adevărat*; în timp ce cuvântul *expresia* cu sensul său original înseamnă *a trimite* sau *a scoate afară*. Astfel descoperim că expresia justă a unei emoții înseamnă să enunți, să rostești limbajul artificial atât de armonios întrepătruns cu cel natural încât să prezinte minții o imagine fizică adevărată a emoției" (p. 83n.t.).

Inflexiunile vocii trădează atât identitatea vorbitorului cât și aspecte ale caracterului său sau ale stării de moment: „Vocea ne furnizează numeroase informații despre personalitatea vorbitorilor, despre starea de sănătate, despre psihicul lor și despre poziția socială. O voce slabă, fără volum, timorată sau răgușită, aparține, de regulă, unei pesoane care este fie excesiv de timidă, fie suferindă, fie exagerat de umilă. De cealaltă parte, o voce clar conturată, cu volum mare, denotă o bună stare de sănătate, dar și o personalitate puternică, dominantă, fiind vocea potrivită pentru actori, dascăli, preoți, manageri, etc. (BORCHIN 2006:183). Pentru ca o voce să devină importantă și bine exploatată de către cei care au nevoie de ea în meseria pe care o practică, ea poate fi educată în acest sens; ea poate dobândi volum, expresie, siguranță, nuanțare sau putere. Se cunoaște faptul că actorii fac cursuri de canto în acest scop, în special exerciții de impostație și de respirație. De asemenea și viitorii preoți se pregătesc în acest sens în cadrul cursurilor de cânt bisericesc.

Calitățile principale ale vocii sunt înălțimea, intensitatea, debitul și timbrul. Aceste însușiri caracteristice comunicarii verbale sunt foarte importante în teatru, iar în muzică ele constituie trăsăturile de bază ale vocii cântate. „Intensitatea, puterea sau volumul vocii este forța cu care se emite un sunet. Un sunet cuprinzând același număr de vibrații, deci fiind de o

---

rezonator. Înălțimea vocii depinde de lungimea coardelor vocale și de gradul lor de întindere în timpul cântatului" (DOLJANSKI 1960:470).

înălțime constantă, poate fi emis mai tare sau mai slab și acest lucru se realizează în funcție de presiunea și volumul aerului sulfat din rezervorul pulmonar spre glotă. Intensitatea sunetului variază după amplitudinea undelor sonore, după mediul, ambianța în care se emit și după distanța la care este percepută vocea" (DORIZO 1972:183).

Intensitatea este extrem de importantă pentru expresivitatea vocală, în trecerea de la nuanțele mici la cele mari și invers. Cu cât discursul este mai variat din punct de vedere expresiv, cu atât acesta captează mai bine atenția. „O voce lipsită de expresivitate dăunează mesajului, enunțarea deficitară făcându-l imposibil de perceput sau deformându-i conținutul. Tărăgănată, uniformă sau sfârșită, vocea locutorului ajunge să atragă atenția în asemenea măsură asupra ei înseși, încât receptorul este preocupat mai ales de forma stranie de enunțare, neglijând semnificația enunțului și fiind insensibil la forța perlocuționară a mesajului. Un enunț care nu se aude este pierdut și, în formă orală, nu mai poate fi recuperat. Rostirea este *singulară*" (BORCHIN 2006:185).

„Înălțimea sau frecvența este calitatea, însușirea vocii de a fi emisă în sunete grave sau acute în funcție de numărul de vibrații al undelor sonore pe secundă, fiind direct proporțională cu numărul acestor vibrații. Cu alte cuvinte, cu cât vocea este mai înaltă, numărul vibrațiilor este mai mare și invers[2]" (DORIZO 1972:185).

Debitul verbal reprezintă viteza cu care sunt rostite cuvintele, respectiv numărul de silabe pe secundă. PRUTIANU (2004) apreciază că un ritm de vorbire poate fi considerat normal atunci când sunt rostite în jur de 250-450 silabe pe minut (p.24). Debitul vocal face parte din mijloacele de expresie ale vocii vorbite și ale celei cântate, iar prin alternarea vitezei de expunere a unui text se pot scoate în evidență anumite cuvinte sau propoziții în cadrul unui discurs. Ritmul vorbirii alternează în funcție de mesajul transmis și de efectul scontat.

„Timbrul vocal este rezultatul sonor al vibrațiilor care se produc într-o cavitate rezonatoare de formă particulară, grație adaptării funcționale prin contracțiile musculare ale pereților organelor care formează această cavitate. În acest fel timbrul vocal este acea însușire care face să se deosebească două voci care emit același sunet ca intensitate și înălțime" (DORIZO 1972:186). Această caracteristică este unică pentru fiecare individ în parte permițând recunoașterea și deosebirea vocilor una de cealaltă. În comunicarea orală sunt căutate persoanele înzestrate cu timbre vocale deosebite în special în radio sau televiziune, iar la vocile cântate timbrele frumoase sunt cele mai apreciate, chiar dacă acestea sunt doar o parte din gama de timbre cerute în multitudinea de personaje existente în repertoriul de operă.

În ciuda apartenenței la o anumită rasă, cultură sau societate care își pune inevitabil amprenta asupra *oralității* vocii umane, *vocalitatea* rămâne totuși unică datorită originii sale în străfundul ființei și caracteristicilor unice fiecărui individ. Timbrul, cel mai important dintre aceste trăsături, reprezintă practic individualitatea, personalitatea vocii. BOLOGNA (2004) îl identifică cu „gestul sufletului" (p.121) sau cu stilul unui scriitor, amprenta individuală, „baza pe care se elaborează un *stil* al vocii, singura trăsătură a ei memorizabilă în timp, traductibilă doar în emoție" (p.112). DUȚESCU (2002) vorbește depre o *căldură*, o *dulceață personală* și

[2] „Există între limitele extreme ale posibilităților de înălțime vocală o porțiune de sunete pe care vocea respectivă le emite cu maximum de ușurință, comoditate și claritate. Această întindere se numește țesătură vocală și există atât la vocea vorbită, cât și la cea cântată. Cu cât țesătura vocală este mai mare, cu atât cresc calitățile și posibilitățile de perfecționare ale posesorului acestei voci" (DORIZO 1972:186).

un farmec senzual în sonoritatea unei voci (p.91). Însușirile particulare ale fiecărui timbru vocal nu țin doar de structura anatomică a organelor de fonație ci în special de glandele endocrine. DUTOIT-MARCO (1985) vorbește despre influența unor hormoni asupra diferitelor aspecte ale vocii: testosteronul e responsabil de coborârea cu o octavă a vocii masculine la adolescență, iar progesteronul coboară vocea fetelor cu o terță în aceeași perioadă. Glandele suprarenale – influențează puterea și ușurința emisiei. Un veritabil *șef de orchestră*, hipofiza acționează constant și pe toată durata vieții asupra corzilor vocale, decide caracterul metalic al vocii, iar secreția insuficientă a acesteia duce la voalarea vocii (p.19). DORIZO (1972) menționează în plus și hormonii tiroidieni a căror acțiune asupra emisiunii vocale este destul de marcantă, ea având întotdeauna o influență favorabilă asupra emisiunilor în registrul înalt (p. 212).

Alături de factorii interni care au un impact asupra caracterului și evoluției vocii umane se află și cei de ordin extern cum ar fi clima sau poziționarea geografică. VAN LOON (1944) și DUTOIT-MARCO (1985) s-au ocupat mai îndeaproape de acest aspect extrem de interesant al vocalității. „Englezii n-au făcut niciodată impresia de a fi mari amatori în aceasta [muzica instrumentală], dar au avut întotdeauna coruri bisericești desăvârșite. Astăzi e la fel. Și e ciudat că din aceste coruri rar s-a ridicat un virtuos, un cântăreț de faimă internațională. Oarecare influență poate să aibă și clima. Italienii au dat pe cei mai mari cântăreți, virtuoși individuali, înzestrați cu voci la care în zadar râvnesc artiștii din nord. În mare măsură e de vină, desigur, limba. Coardele vocale care sunt obișnuite să modeleze sunetele unei limbi ca aceea italiană, care cântă nu numai când proclamă că *la donna è mobile*, dar chiar și când e vorba să cumpere un pachet de țigări, pot mai ușor să scoată o arie nobilă, decât organul unui fiu al nordului înghețat, care vorbește olandeza sau finlandeza. În schimb, nordicii excelează în cântul coral, poate pentru că sunt mai înclinați spre disciplină decât meridionalii. Acestea sunt, mărturisesc, simple presupuneri, dar știu că dacă vreți să auziți o interpretare bună a *Pasiunii după Sfântul Matei*, veți găsi-o mai curând într-un sat din Suedia, Germania sau Olanda, decât la Milano sau la Roma, pe când *Pagliacci* va fi cu siguranță mai simțit cântat în teatrul municipal al unui orășel din Italia, decât la Opera Regală a vreunei capitale mai apropiate de cercul polar” (VAN LOON 1944:388).

DUTOIT-MARCO (1985) notează: „Vocea cântată formează un întreg cu limba vorbită, iar tipul de melodie e puternic influențat de modul de viață, de peisaje, de lumină și climă. Cu titlu de indicație, fără dezvoltări exhaustive, putem afirma că vocile și melodiile țărilor din nordul Europei sunt mai degrabă melancolice, vocile mai dulci, confirmând astfel influența limbilor cu sunete mai puțin colorate, mai puțin incisive, în timp ce vocile și melodiile din sudul Europei sunt mai *nervoase*, timbrele mai clare, stridente, iar ritmurile mult mai marcate. Aceste caracteristici sunt evidente dacă sunt comparate cântecele irlandeze cu cele italiene. Pe de-o parte melodii melancolice, asemeni timpului și culorii cerului, care îi provoacă pe oameni să caute în ei căldura care le lipsește, melodii foarte interiorizate, servite de voci cu timbru dulce și rotund. De cealaltă parte, teme colorate, adesea foarte ritmate, marcate de ritmuri ridicate și proiectate de voci la fel de luminoase, strălucitoare, arzătoare ca lumina care scaldă decorul și care lasă pete mari de umbră deasă. Vocea din nord exprimă ceea ce nu se vede în ființa umană, e conștientizarea vieții interioare, modalitate de alungare a singurătății. Cea din sud scoate în evidență ceea ce se vede, ceea ce e conform cu imaginea

socială, cu rolul jucat de individ, pentru a ascunde grădina personală care trebuie să rămână secretă" (p.36)

La interferența dintre universul poetic și cel muzical, vocea are un caracter esențial în redarea expresivă a ideilor literare și a celor mai profunde trăiri. În slujba muzicii, cel mai important atribut al vocii umane este vocalitatea, pe care Paul Zumthor o definește atât de clar în prefața volumului lui Corrado Bologna: „definesc prin *oralitate* modul în care funcționează vocea ca purtătoare a limbajului, iar prin *vocalitate* totalitatea activităților și valorilor ei proprii, independent de limbaj [...] Loc de articulare a cuvintelor și frazelor, vocea depășește, cu întreaga ei forță existențială, materialitatea și semnificația acestora. Nimeni nu vrea să nege cuvântului faptul că este expresia principală a vocalității, dar el nu este singurul și poate nici cel care are rădăcinile cele mai profunde" (BOLOGNA 2004:15-16). Este ceea ce BARTHES (1981) numește *le grain de la voix:* „rareori ascultăm o voce *în sine*, ascultăm ceea ce spune; vocea are statutul limbajului, care e un obiect despre care nu credem că-l putem percepe decât prin intermediul a ceea ce vehiculează; însă, cu cât în ziua de azi, datorită noțiunii de *text,* învățăm să citim materia însăși a limbajului, cu atât va trebui să învățăm să ascultăm textul vocii, semnificația sa, tot ceea ce se revarsă dincolo de semnificație" (p.176 n.t.). Incursiunea în arta cântului este asemeni unui drum inițiatic, iar descoperirea vocii este mai mult decât deschiderea spre vocalitate: este dezvăluirea propriei identități, a naturii interioare a propriei ființe, a ceea ce e mai profund și mai de neatins. BOURLET (1978) sugerează astfel că înainte ca vocea să fie folosită pentru cântat, existența ei trebuie să fie conștientizată. Ea există și trebuie doar întâmpinată. Astfel, odată ce e înțeleasă existența și utilizarea vocii în vorbire, munca necesară pentru dobândirea vocii cântate e mult mai simplă (p.26). BOLOGNA (2004) pe de altă parte consideră că „Singurul mod de a prinde din zbor vocea care scapă este adaptarea la ritmul interior, la vibrația sângelui care, pentru a se face gând, este obligată să se facă perceptibilă în cuvinte" (p.50).

Imensa disponibilitate artistică a vocalității a fost exploatată în mod diferit de muzicienii vremii în funcție de tendințele culturale și artistice din fiecare epocă, moda muzicală, loc sau libret. Valorificarea acestui *instrument* a fost realizată la maximum în secolul al XIX-lea odată cu apogeul muzicii de operă în paralel cu dezvoltarea liedului romantic.

O perioadă interesantă atât științific cât și artistic din istoria muzicii vocale o reprezintă prezența vocilor de *castrati* mai întâi în biserică și apoi în muzica profană, respectiv în spectacolele de operă. La trecerea de la monodie la polifonie a apărut necesitatea vocilor înalte. Astfel, în cadrul serviciilor religioase acest tip de voce permitea diversificarea repertoriului, compensând lipsa vocilor feminine din biserică, iar în muzica profană a deschis noi perspective compozitorilor care au exploatat din plin această oportunitate.

În stilul interpretativ *belcanto*, „nu intensitatea expresiei și a declamării jucau rolul principal, ci motilitatea și omogenitatea vocii, capacitatea de a cânta în cele mai fine gradații, înnobilarea emisiunii vocale și frumusețea sunetului" (DUȚESCU 2002:41). Evoluția tehnicii vocale se aprofundează odată cu cerințele din ce în ce mai exigente ale compoitorilor. Dificultățile de emisie vocală cresc necontenit de la Mozart, Rossini, Pucinni, Verdi până la Wagner și compozitorii moderni, astfel încât școlile de canto precum și soliștii *de grande opera* sunt din ce în ce mai numeroși și mai bine pregătiți.

Clasificarea vocilor așa cum este acceptată astăzi s-a cristalizat în timp. HUSSON (1968) apreciază că inițial erau doar voci înalte și grave pentru ca abia în secolul al XVIII-lea să se compună și pentru o voce medie. „Dramele lirice ale secolului al XIX-lea au spart aceste vechi cadre. Tipuri vocale bine definite se fixează încetul cu încetul și compozitorii vor scrie pentru ele. Pentru vocile masculine se cade de acord asupra celor trei țesături destul de bine delimitate de *bas, bariton* și *tenor*, și pentru vocile feminine, asupra tipurilor corespondente de *contraltă, mezzo* și *soprană*. Cu toate acestea în curând și noile diviziuni sunt găsite insuficiente, și compozitorii de lucrări teatrale lirice introduc noi tipuri vocale" (p. 118).

Mai mulți autori au identificat o corespondență între anumite trăsături fizice și tipologia vocii. DUTOIT-MARCO (1985) consideră că există mulți factori atât interni cât și externi care influențează dezvoltarea vocii, însă totuși în cazul cântăreților de operă se poate constata o tendință ca vocile de tenor să aparțină unui tip constituțional brevilin, cu gât gros și scurt, cu pieptul deschis, spre deosebire de cele de bas care aparțin unui individ mai degrabă longilin. La fel se spune despre sopranele wagneriene că trebuie să fie mai robuste pentru a avea un sprijin mai bun (p.25). Enciclopedia dello spettacolo (1975) sugerează o corespondență asemănătoare, indicând faptul că clasificarea unei voci, la fel ca și întinderea sa, nu sunt legate în mod absolut și doar de talie și dimensiunile corzilor vocale, ci depind și de un ansamblu de caracteristici anatomice, vocale și funcționale ale subiectului (p. 1756).

BOLOGNA (2004) consideră că „fiecărui corp și fiecărui suflet sau *caracter* îi va corespunde, astfel, nu numai o voce *naturală*, ci și una *simbolic-culturală*: tenorul întruchipează în general în melodrama occidentală rolul omului bun pedepsit pe nedrept, soprana pe cel al feminității pozitive, vocile medii (bariton și mezzosoprană) sunt mediatorii, uneori caraghioși, alteori tragici, vocile întunecate și joase (bas și contralto) pot întruchipa înțelepciunea sau nebunia (p.117). În funcție de moda și preferințele vremii de-a lungul timpului s-au creat tipare care aveau priză la public. Pe de altă parte, unii compozitori aveau preferințe pentru anumite tipuri de voci. Un factor important a fost și existența anumitor soliști pentru care muzicienii creau roluri. Atunci când nu exista constrângerea textului literar, libretiștii propuneau povești care să prezinte interes. Dintre toate vocile se pare că vocea de tenor este cea mai căutată de marile scene și de public, atât prin spectaculozitatea ei cât și prin faptul că e mai rară, mai sensibilă și mai geu de stăpânit din punct de vedere tehnic. „Berlioz râdea de tenor, *o ființă deosebită care are drept de viață și de moarte asupra lucrărilor pe care le cântă ... Nu e un locuitor al lumii, el însuși e o lume* (Soirées de l'orchestre). Odată cu Verdi, baritonii neglijați multă vreme își iau revanșa și primesc rolurile frumoase. (BRUNEL și WOLFF 1980:111 n.t.).

„La fel de adevărat e și faptul că tinerețea, puritatea, prospețimea și frumusețea fac casă bună cu vocile acute, sopran sau tenor [...] Mozart face din tenorii săi tineri nobili sau tineri eroi (Mithridate, Idomeneo, Belmonte, Ferrando, Titus, Tamino); în timp ce predilecția pe care o manifestă pentru vocile de sopran, înzestrate cu o mare diversitate de caractere, expresii și scriitură, e probabil unică în tot repertoriul, fie că e vorba de eroine (Constance, Pamina, Donna Anna, Elvira, Fiordiligi), subrete și țărăncuțe (Blonde, Suzanna, Zerlina, Despina) sau de nobile (Regina nopții, Contesa)" (DULAC 2005:363 n.t.). Același autor consideră că vocile de mezzo-sopran sunt rezervate în special mamelor, surorilor, rivalelor, divinităților, copiilor. Aceeași constatare și în cazul altistelor, tot femei în vârstă și mame sau bone (p.365 n.t.). Trebuie amintit faptul că vocile feminine grave întruchipează și prototipul

de femei fatale (Dalila, Carmen, Madalena, Lola), dar pot interpreta și rolurile așa-numite de travesti: paji, băieți tineri, sau personajele vechilor *castrati* (Cherubino, Orfeu). Baritonii ilustrează în general figuri serioase, uneori înțelepți. „Verdi, care se servește în mod special de vocile masculine grave, face din baritoni tirani politici sau paterni" (DULAC 2005:365 n.t.). În cazul vocilor de bas, vârste mature și caractere bine gândite. Bătrâni și străbuni, reprezentanți ai ordinii morale sau ai înțelepciunii, oameni ai bisericii, suverani. De partea cealaltă se află basul-buf, rezervat cetățeanului ridicol. (cf. DULAC 2005:366).

Resursele vocale specifice tuturor tipurilor mai sus amintite sunt infinite și folosirea acestora pentru exprimarea textului literar se constituie într-un sistem de analiză și de execuție a acestuia foarte profund și extrem de responsabil atât din partea compozitorului cât și din partea interpretului.

Vocea cântată aduce cu sine nu doar textul literar ci și toate elementele ce se află în jurul personajului care rostește acele cuvinte, istoria sa proprie, cultura din care face parte, societatea care l-a format și totodată o sinteză artistică a intonațiilor emoționale și a trăirilor sale. Astfel, în cazul lui Lakmé din opera cu același nume[3], vocea nu e încătușată de cuvânt, ci prin vocalitatea ei e liberă să scoată la suprafață toate sentimentele din adâncurile ființei. Tânără hindusă e interpretată de o soprană de coloratură. Aceasta trebuie să posede din punct de vedere timbral o voce foarte caldă și senzuală, cu o întindere deosebită în registrul acut, cu ușurința exprimării rapide și foarte variate ca intensitate a înălțimilor sonore, cu alte cuvinte, folosirea extrem de agilă a tuturor mijloacelor de expresie și a calităților vocii umane. În general sopranele de coloratură întruchipează caractere pure, sincere și uneori naive, registrul înalt în care acestea se desfășoară sugerând ingenuitatea fetei. Lakmé, îndrăgostită de un ofițer englez care intră în templul tatălui său fără ca acest lucru să-i fie permis, este nevoită să-l atragă în mrejele cântecului său pentru ca brahmanul să-l poată ucide. Limbajul muzical al acestei arii, în strânsă legătură cu textul, de asemenea muzical, al limbii franceze, ilustrează toate trăirile prin care trece fata, de la dragostea puternică pe care o simte pentru ofițer până la sentimentele de spaimă și neliniște provocate de misiunea ei. Partea inițială cântată pe vocaliză exprimă toate emoțiile sale, toate valențele trăirilor izvorâte din sentimentul iubirii. Vocea în sine, neînsoțită de text, prin vocalitatea ei duioasă și foarte liniștită se manifestă ca într-o visare, redând suflul interior al tinerei hinduse. Este o învăluire timbrală de o cantabilitate deosebită, principala calitate a acestei manifestări vocale fiind senzualitatea care provine din trecerea foarte nuanțată dintr-un sunet în altul al melodiei, prin acele creșteri și descreșteri ușoare ale intensității. În momentul în care fata începe să cânte legenda fiicei de Paria, ea se află încă sub farmecul sentimentelor contrare și chiar dacă misiunea ei e să-l vrăjească pe tânărul englez, printre cuvinte răzbate toată pasiunea ei, dragostea nou descoperită, teama de a-l da în vileag, dar în același timp și supunerea față de tatăl său. Lakmé povestește legenda fiicei de Paria care până la urmă ajunge să fie propria ei tragedie. *Où va la jeune Indoue, / Fille des Parias, / Quand la lune se joue / Dans les grands mimosas?/ Quand la lune se joue / Dans les grands mimosas? / Elle court sur la mousse / Et ne se souvient pas / Que partout on repousse / L'enfant des parias. / Elle court sur la mousse, / L'enfant des parias; / Le long des lauriers roses, / Rêvant de douces choses, / Ah! / Elle passe sans bruit / Et riant à la nuit à la nuit! Ah!* În prima parte tânăra își cântă dragostea, iar în melancolia ei

[3] *Lakmé*, operă în trei acte compusă de Léo Delibes în anul 1882 pe un libret francez de Edmond Goudinet și Philippe Giles

sufletul este asemeni lunii ale cărei raze se desfată în compania mimozelor. Spațiul acustic vibrează într-o atmosferă ușor învăluită în misterul gândurilor ei; noaptea înmiresmată de lauri și mimoze este sugerată și de lipsa de constrângere ritmică a fragmentului muzical. Acompaniamentul se limitează la blocuri armonice care sunt când majore, luminoase, extrovertite, când minore, întunecate, extrem de melancolice, iar vocea este lăsată să curgă liberă. Prin lipsa rigorilor ritmice vocea ei trece dincolo de cuvinte și spune mai mult decât cuvintele. Expresivitatea vocală e extrem de rafinată: acolo unde apare armonia creată de acordurile orchestrei, fundalul acustic se contopește cu linia melodică și textul, realizându-se astfel multiplele dimensiuni ale gândirii personajului. Prin armonie e redat faptul că sufletul său se află alături de iubit, în timp ce cuvintele sunt conforme cu dorințele tatălui.

În pasajul următor ritmul se concretizează, atât textul cât și fata revin la realitate: *Là-bas dans la forêt plus sombre, / Quel est ce voyageur perdu?/ Autour de lui des yeux brillent dans l'ombre, / Il marche encore au hasard éperdu! / Les fauves rugissent de joie, / Ils vont se jeter sur leur proie / La jeune fille accourt et brave leurs fureurs, / Elle a dans sa main la baguette / Où tinte la clochette, où tinte la clochette / Des charmeurs. / Ah! ah! ah!* Scopul ei este să-l seducă pe ofițer ca astfel el să se trădeze în fața celor care caută să-l omoare. Stau cu toții la pândă și așteaptă ca ea să-și îndeplinească misiunea. În vocea și melodia ei se simte această dualitate, bagheta cu clopoței e la ea, soarta lui e în mâna ei. Atât inflexiunile muzicii orientale cât și elementele de percuție care imită clopoțeii contribuie la crearea acestei atmosfere. Lakmé știe că are puterea să-l ademenească și cunoaște faptul că dragostea a pus deja stăpânire pe el. Însă nu doar tânărul englez e îndrăgostit ci și frumoasa hindusă a fost la rândul ei fermecată: *L'étranger la regarde, / Elle reste éblouie, / Il est plus beau que les Rajahs ! / Il rougira s'il sait qu'il doit la vie / À la fille des parias.* Finalul legendei fiicei de Paria este o prefigurare a sfârșitului tragic al fetei. Lakmé vede rezolvarea problemei sale doar în ceruri. Atât în melodie cât și în inflexiunile vocii se simte detașarea, povestea este a fiicei de Paria. Printr-un pianissimo de mare efect tânăra este ridicată la cer de Vishnou, zeul protector: *Mais lui, l'endormant dans un rêve, / Jusque dans le ciel il l'enlève, / En lui disant : « Ta place est là ! ...» / C'était Vishnou, fils de Brahma !* Implicarea emoțională nu mai e la fel de puternică însă aceasta se amplifică pe măsură ce tânăra coștientizează ce va lăsa în urmă. Ultimele versuri sunt încărcate de neliniște interioară și foarte multă emoție. Legenda pe care o cântă va deveni propria ei poveste: *Depuis ce jour au fond des bois, / Le voyageur entend parfois / Le bruit léger de la baguette / Où tinte la clochette, / Où tinte la clochette / Des charmeurs. / Ah! ah! ah!* Fiecare sunet are o formă de implicare a trăirilor fetei, iar varietatea acestora se manifestă într-un joc timbral extrem de sugestiv.

Partea muzicală a ariei clopoțeilor este extrem de generoasă și cu ajutorul valențelor nelimitate ale vocii umane muzica nu tinde să îmbrace textul într-o haină prea strâmtă, să limiteze, să supună cuvântul vorbit, ci urmărește un discurs muzical pur care se afirmă și în afara textului poetic, purtând mesajul unui cadru emoțional profund și țâșnit din sufletul personajului.

Asemeni lui Lakmé, majoritatea personajelor din capodoperele genului muzical liric, cu ajutorul miracolului vocalității, reușesc, unele în mod mai concret, iar altele în mod mai subtil, să transmită mesaje poetice, ilustrând – așa cum a numit-o Wagner - dragostea dintre aceste două arte: muzica și literatura.

Literatura nu este doar citită, ea este și ascultată, poate acum mai mult ca oricând. Prin intermediul glasului omenesc, textul literar ajunge la public. Dincolo însă de simpla redare a cuvintelor, vocea le învăluie într-un ansamblu de trăsături unice, le însoțește cu vocalitatea specifică și le încarcă cu forța ei expresivă.

BIBLIOGRAFIE

*Enciclopedia dello spettacolo (1975), Editura Unione editoriale Unedi, Roma, vol.9: SIP-Z

BARTHES, Roland (1981) *Le grain de la voix*, Éditions du Seuil, 1981

BĂDĂRĂȘAN, Gabriel (2006) *Curs practic de comunicare orală*, Excelsior Art, Timișoara

BOLOGNA, Corrado (2004) *Flatus vocis*, Clusium, Cluj-Napoca

BORCHIN, Mirela-Ioana (2006) *Comunicarea orală*, Excelsior Art, Timișoara

BOURLET, Dominique (1978), *Le Vlac! Approche napolitaine du chant lyrique*, Editions Francis Van de Velde, France

BRUNEL, Pierre et Stéphane WOLFF, (1980) *L'Opéra*, Edition Bordas, Paris

DOLJANSKI, A. (1960) *Mic dicționar muzical*, Editura muzicală, București

DORIZO, Alexandru (1972), *Vocea, mecanisme, afecțiuni, corelații*, Editura Muzicală, București

DULAC, Phillippe (2005) *Inventaire de l'opéra*, Universalis, France

DUTOIT-MARCO, Marie-Louise, (1985) *Tout savoir sur la voix*, Editions Pierre-Marcel Favre, Paris

DUȚESCU, Mircea (2002) *Voci mari, voci bizare*, Protel, București

HUSSON, Raoul (1968) *Vocea cântată*, Editura Muzicală, București

MACKAY, Frank Findley (2010) *The art of Acting*, Bibliobazaar, Charleston, UK

NEUHAUS, Henrich Gustanovici (1960) *Despre arta pianistică*, Editura muzicală

PERNON, Gérard (1984) *Dictionnaire de la Musique*, Ouest-France

PRUTIANU, Ștefan (2004) *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Polirom

VAN LOON, Hendrik Willem (1944), *Istoria artelor*, Imprimeriile Independența, București

BAZARUL ŞI *CATEDRALA* – MODELUL CITIRII CREATIVE ÎN MEDIUL DIGITAL[1]

Drd. Ruxandra BULARCA
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

În cadrul contextului mediului digital, transformat deja într-o conversaţie şi nemaireprezentând un simplu depozit de informaţii, se petrece o schimbare de paradigmă. Această schimbare duce la apariţia unor micro-canoane personale şi la rediscutarea unor roluri literare tradiţionale: text, autor, cititor.

Bazându-se pe manifestul lui Eric Raymond privind libera circulaţie a informaţiei în mediul digital, acest studiu va încerca să compare două modele de lectură: catedrala – care serveşte lectura tradiţională şi bazarul – care este, de fapt, obiectul specific al acestui mediu digital unde lectura produce scriere, unde sensuri şi interpretări diferite sunt negociate ad hoc, iar naraţiunea este o perpetuă şi infinită (re)scriere.

Cuvinte-cheie: *mediu digital, conversaţie, microcanon, text, autor, cititor*

"We are the last.
The last generation to be unaugmented.
The last generation to be intellectually alone.
The last generation to be limited by our bodies.
We are the first.
The first generation to be augmented.
The first generation to be intellectually together.
The first generation to be limited only by our imaginations.
We're so exquisitely privileged to be living în this time, to be born right on the precipice of the greatest paradigm shift in human history, the only thing that approaches the importance of that reality is finding like minds that realize the same, and being able to make some connection with them."

Ray Kurzweil, *The Singularity is Near.*

Argument

În 1997, Eric S. Raymond prezintă eseul său intitulat *The Cathedral and the Bazaar*[2], în Wurzburg, în cadrul Congresului *Linux*. Eseul cu pricina - prima carte distribuită integral gratuit, conform ideologiei *open-source* pe care o promovează - este o fascinantă poveste a ceea ce va duce ulterior la încetăţenirea sistemelor de colaborare în World Wide Web (încă marginale, dar teribil de eficiente) care funcţionează atât în teritoriul mişcării *open-source*

[1] *Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanţat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaţionalizare şi interdisciplinaritate".*

[2] http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar/cathedral-bazaar/ (text integral), ultima accesare la data de 03.03.2011.

software, cât şi în ceea ce profetul internautic Tim Berners Lee numeşte *Read/Write Web*[3]. Autointitulându-se un "revoluţionar accidental", Raymond pune în contrast două modele de producţie de software eponime, *Catedrala* – un model ierarhic, închis şi lent, dar ordonat, şi *Bazarul* – un model non-ierarhic, deschis, aparent haotic, dar eficient şi permanent perfectibil. Şi, bineînţeles, augumentat precum în textul citat aparţinând lui Kurzweil[4].

Pornind de la manifestul pentru circulaţia liberă a informaţiei în mediul digital al lui Eric Raymond, studiul de faţă va încerca să identifice consecinţele acestui "manifest" în ceea ce priveşte literatura digitală şi să compare două modele de lectură – *catedrala* - care corespunde citirii *tradiţionale* pe suport de hartie şi – *bazarul* - care face obiectul specificităţii *mediului digital,* unde lectura produce scriere, sensurile şi interpretarile se negociază *ad hoc* şi *naraţiunea* este în perpetuă si infinită (re)scriere. Datorită spaţiului restrâns dedicat acestui studiu voi apela foarte puţin la terminologia de specialitate[5] utilizată de Raymond şi mă voi referi la consecinţele menţionate din prisma celor două sisteme pe care autorul le propune, însă aplicate la literatură. De asemenea, în lucrarea de faţă am omis elementele teoretice auxiliare care nuanţează conceptul de *colaborare*, elemente precum "comunităţile colaborative" care se aseamană, cu mici diferenţe, cu cele "interpretative" ale lui Stanley Fish, diferenţa majoră fiind că ultimele se limitează la interpretare, în timp ce primele dau glas interpretării prin (re)scriere. De asemenea, am omis o dezbatere despre *controlul* scriiturii şi *copyright*, precum şi o discuţie *complexul cititor/autor* care funcţionează doar în mediul reţelar digital şi care presupune retrasarea narativă permanetă şi infinită a unui text colaborativ dat, de către contribuţiile multiple ale utilizatorilor-interpreţi.

Studiul va pacurge trei instanţe de crescendo al autonomiei lectoriale şi va urmări, astfel, modelul de lectură al cărţii clasice (Catedrala), în opoziţie cu ediţiile electronice sau cybertextele (Bazarul intratextual) şi cu modelul de (re)lectură/(re)scriere al textului colaborativ digital (Bazarul intertextual), dupa cum urmează.

Modelul Catedralei sau citirea solitară

Imaginaţi următoarea situaţie: într-o "cârciumă" se bea bere şi se discută, printre politică şi cultură, despre un meci de fotbal; un tânăr intră, îşi cumpară treizeci de ţigări, cinci beri şi citeşte fără ca nimic să îl tulbure; "muşterii", cu creierii înflăcăraţi de fotbal şi alcool, încep să comenteze această sfidare beletristică; tânărul citeşte netulburat; cel mai enervat este barmanul, care îi aruncă vorbe din ce în ce mai grele. Într-un final, după ce Slavia (echipa de fotbal a cărei fani s-au adunat în după-amiaza cu pricina în barul cu pricina) face o remiză păguboasă, tânărul achită nota. Vrea să îi lase bacşiş barmanului indignat. Acesta refuză

[3] "[..] a collaborative medium, a place where we [could] all meet and read and write". *The Read/Write Web.* Apud. Tim Berners-Lee, interviu acordat BBCRadio in 2005-08-09.

[4] Ray Kurzweil, *The Singularity is Near, http://www.kurzweilai.net/index.html?flash=1, ultima accesare 07.2010.*

[5] "I believed that the most important software (operating systems and really large tools like the Emacs programming editor) needed to be built like cathedrals, carefully crafted by individual wizards or small bands of mages working in splendid isolation, with no beta to be released before its time. Linus Torvalds's style of development—release early and often, delegate everything you can, be open to the point of promiscuity—came as a surprise. No quiet, reverent cathedral-building here—rather, the Linux community seemed to resemble a great babbling bazaar of differing agendas and approaches (aptly symbolized by the Linux archive sites, who'd take submissions from anyone) out of which a coherent and stable system could seemingly emerge only by a succession of miracles" (ecran 2-3, *The Cathedral and the Bazaar*)

sfidător. Tânărul cititor ia atunci hârtia de trei coroane și își aprinde grașios o ultimă țigară. După care se ridică și pleacă citind. Este povestea cititorului "tăcut, bucolic"[6] din "O după-amiază anostă", povestirea lui Bohumil Hrabal[7]. Un cititor indiferent față de lume şi mai grav, faţă de fotbal (sic), ne este servit într-o ipostază în care nimic nu îl atinge decisiv; nu se lasă posedat de personaje sau emoţiile lor – o aspiraţie demnă de luat în seamă a cititorului clasic al zilelor noastre, care nu mai caută neapărat catharsis sau trăiri intense dincolo-de-text. El este cititorul cărții-Catedrală.

Tradiția literară clasică ne-a obișnuit cu noțiunea de carte ca obiect estetic (bineînțeles, mă refer la conținutul său) solitar, singular, unic, irepetabil și conceput de o singură instanță auctorială.

Cartea-catedrală este cadrul-lume în care cititorul intră pios și respectuos, făcând cuminte pactul cu textul, întoarce paginile una câte una conform instrucțiunilor de utilizare seculare intrând pe vârfuri în lumea descrisă pentru a nu deranja rândurile (și astfel eposul, sic) și vorbind în șoaptă (în *marginalia* sau însemnările pe marginea textului – însemnări care nu vor intra niciodată în textul final al cărții care va ramâne neinfiltrat de gânduri profane și de-a pururi virgin pentru generațiile ulterioare care vor apela la textul acesteia).

Ne putem imagina textul cărţii ca o dogmă ce educă privirea şi cugetul unui cititor neiniţiat încă în meandrele lumii *lumite* de către autor în paginile scrise, iar autorul un soi de predicator ce stă în amvon şi vorbeşte mulţimii de cititori tăcuţi şi anonimi despre lumea pe care o creează, personajele ei şi reţelele narative care se ţes între ele.

Fiecare text poate fi astfel asemănat unei religii care îşi conţine propriul său manual cu instrucţiunile de utilizare (*pactul textual*, instrucţiuni de citire precum cele ale moderniştilor năstruşnici, tipul de naratar etc.), riturile de întemeiere (*ars poetică, locul său în Reţeaua literară*[8]*)* şi bineînţeles ritualurile de închinăciune şi adorare (ritmul citirii, de cele mai multe ori prestabilit de autor prin cadenţa părţilor de vorbire sau referinţele la care acel text particular trimite). Ideea *catedralei* este travaliul îndelungat depus pentru construcţia migăloasă atât a cronotopului textual cât şi a aliajelor semantice utilizate în modul de expresie (pentru că de ce nu, fiecare catedrală îşi atestă şi revelează somptuos curentul arhitectural pe care şi-l revendică).

Cartea tradiţională şi cititorul ei aparţin deci unui mediu la fel de tradiţional, *mediului analog*, care va fi descris mai detaliat, în opoziţie cu mediul reţelar, în secţiunile ce urmează.

---

[6] Charles Baudelaire, *Florile Răului, Odă cititorului, http://www.scritube.com/literatura-romana/poezii/CharlesPierre-Baudelaire-Din-F831120161.php, ultima accesare 09.2010.*

[7] Bohumil Hrabal, *Minunea noastră cea de toate zilele,* povestirea *O după-amiază anostă*, ed. Paralela 45, colectia *Ficțiune fără frontiere* București, 2004.

[8] Pierre Bayard, *Cum vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit,* traducere de Valentina Chiriță, Polirom, 2008. Bayard se folosește de Balzac și de romanul său, *Iluzii pierdute,* pentru a arăta cum o carte nu constituie un punct fix și prestabilit, ci beneficiază de o mobilitate inerentă în Rețeaua Literaturii conferită bineînțeles de poziția (socială!) a criticului care o recenzează. Scopul final, poate prea subtil, al acestei cărți este de a face oamenii să citească mai mult însă cu o libertate mai mare de mișcare între magistralele referințe literare. Cititorul este învestit de autor cu dreptul de a zburda nestingherit în Rețeaua Literară sau Marea Bibliotecă Virtuală fără a etala vreun fel de incorectitudine politică și este invitat să se simtă liber și nepedepsit în cazul în care strâmbă din nas în fața vreunei opere literare prăfuite din Canon.

Modelul Bazarului

Mediul reţelar nu mai este de multă vreme spaţiul de joacă al unei elite tehnologice, ci un fapt cotidian şi o unealtă esenţială pentru orice promotor al cuvântului (scris, sic).

El are de asemenea înfăţişarea unei *conversaţii* (între utilizatori/cititori) care pare a fi scena unui a 8-lea păcat capital: lăcomia lectoriala. Acest lucru poate fi observat în paralelele, încrucişările şi disonanţele între formele creative născute în mediul digital şi activităţile scriitorilor şi cititorilor creativi care îşi aleg ca mediu de expresie, reţeaua. Emerg astfel practici care îşi au originea în ambele spaţii; şi cu toate că problemele calităţii, accesibilităţii şi participării rămân centrale, peisajul în care sunt dezbătute acestea s-a schimbat irevocabil.

În primii douăzeci de ani de existenţă, mediul de reţea şi-a dezvoltat propria cultură. Orientat iniţial către valori contraculturale, schimb peer-to-peer şi colaborare, cultura "geek" a evoluat în paralel cu lumea neconectată (la Internet). Însă în era reţelei 2.0 (web-ul conversațional) suntem martorii unei *convergenţe*– sau coliziuni – a acestei culturi cu multiplicitatea vocilor care s-au aşternut peste fostul teritoriu privat (şi elitist) al culturii (web, sic).

Deşi ne putem bucura de lipsa sistemelor "aristocratice", sisteme impuse prin excelență de mediul analog, există păreri care discută că ar fi potrivit să se abandoneze toată tradiţia critică instituţionalizată (canoanele) pentru a se (de)săvârşi egalitatea gusturilor şi consumarea individualizată de conţinut cultural digital. În consecintă, problema principală devine cum anume se poate prezenta şi desfăşura mai adecvat şi mai eficient literatura în acest nou spaţiu. Există mai multe căi spre publicare decât înainte, dar sunt şi mai mulţi cei care scriu. Când marea parte a culturii online este creată de voluntari, cum poate fi găsită şi impărtăşită excelenţa?

Textele literare pot fi create fără un cost solicitant, online; unele sunt o replică a culturii tipărite prin crearea unei *zone închise* pentru a focaliza atenţia asupra unei selecţii de lucrări alese (acestea nu fac obiectul colaborativității); altele utilizează toate facilităţile hiper/tehnotextuale ale mediului reţelar şi creează comunităţi de contributori neremuneraţi care încurajează forme de *peer-review* şi gradează ierarhic contribuţiile după noul şi până acum infamul criteriu al *popularităţii.*

Scrierea New Media, caracteristică reţelei 2.0, care încorporează efecte vizuale, sunet şi diferite platforme de redare; jocurile de realităţi alternative care împletesc narative şi joc interactiv; romane wiki colaborative şi alte tipuri de creativitate "open source" extind posibilităţile pentru cuvântul scris şi merită înscrise pe radarul cultural. Web-ul face posibilă crearea unei reţele *active*[9] de cititori.

Convergența culturilor a hrănit dezvoltarea conversaţiei literare peer-to-peer, o conversaţie care dinamitează nonşalant ierarhiile critice ale *establishment*-ului. Nemaifiind legaţi de opinia criticilor, suntem toţi liberi să găsim comunitatea de interes literar pe măsura interesului şi "lăcomiei" noastre informaționale şi astfel să ne alegem atât micro-canonul personal favorit şi grila după care acesta se construieşte, cât şi pe cei care evaluează excelența celor aşezaţi în acest micro-canon. În mod similar putem publica toţi: în fiecare zi, se nasc noi

[9] În mediul digital prezenţa/existenţa lectorială se face prin discurs. Cititorul îşi poate atesta prezenţa doar prin comentariu, prin inserţiile de text care vor intra mai apoi în întregul opusului textual. În mediul digital deci cititorul îşi atestă prezenţa doar textual devenind astfel ceea ce numesc în acest studiu autor secundar.

site-uri unde scriitorii pot împărtăşi munca lor, se pot autopublica, discuta critică şi angaja într-ale literaturii.

Bazarul intratextual

Vom porni de la premisa că atât ochiul literar cât şi judecata literară de valoare pot fi educate la fel de eficient în ambele medii (analog şi digital). Efectul este aproximativ acelaşi. De cele mai multe ori citirea excesivă de cărţi face obiectul unei lecturi la fel de superficiale precum cea a numeroaselor articole accesate prin linkuri şi care au acelaşi caracter, cel de pură informare.

Linearitatea citirii necesită o linişte (calm) şi un flux neîntrerupt care se construieşte gradat în intensitate, într-un crescendo. Acest act devine disruptiv, deconectat şi deconectant, într-un mediu în care textul devine o pură referinţă în interiorul jocului produs şi promovat de alte texte care par a glosa pe marginea celui principal citit. De asemenea, în momentul citirii digitale, referinţele, trimiterile şi eventualele nevoi ale lectorului de confirmare/infirmare sau simplă clarificare conferă textului principal un caracter relativ în ţesătura internautică care îl glosează pe acesta şi norul sau de semnificaţie.

Non-linearitatea citirii digitale, întreruperile sau rupturile de ritm ale naraţiunii şi implicit de stil fac astfel că textul citit să nu mai primească acel caracter unic şi special, îl dezasamblează de pe piedestalul atenţiei lectoriale pentru a-l amâna, pentru a-l ocoli pentru ca apoi să se reia imersiunea cititorului în textul care în cele din urmă devine pre-text.

Citirea internautică, graţie formelor sale specifice, *hypertext, tehnotext, cybertext*, norilor de *link*-uri şi a caracterului lor *transmediatic* transformă cititorul elegant de şemineu al bunei tradiţii literare într-un cititor schizoid, compulsiv şi distrat. Atenţia distribuită necesară citirii în mediul digital este una care seduce. Mult-doritul cititor informat al *Noii critici* devine o pseudo-realitate în reţea. Lectorul îşi imaginează că accesând din ce în ce mai multe linkuri poate trasa contururile norului de semnificaţie a textului şi că are acces la toate interpretările posibile ale acestuia.

Cartea izolată are un ritm care conduce lectorul prin meandrele temporale pe care le presupune. Datorită rupturilor în lectură, cititorul internautic poate să îşi aleagă propriul timp de zăbovire asupra norului de texte ce glosează cartea primă, dozându-şi astfel propria plăcere în lectură.

Citirea tradiţională în schimb mizează pe o înţelepciune căpătată prin zăbovirea asupra paragrafelor prin reflecţie. Citirea "*cum se cuvine*" a unei cărţi înseamnă intrarea tacită într-o istorie a conversaţiei culturale a cărei nişă o reprezintă cartea respectivă; bineînţeles această conversatie are un caracter de *conferinţă* unde întrebările sunt rezervate pentru final şi în care auditoriul se abţine cuminte şi politicos de la ramarci pe tot parcursul discursului cu pricina.

Internetul oferă însă şansa unei conversaţii analog uneia reale în care interlocutorul polemizează cu autorul, colaborând în construirea discursului cu acesta şi eventual extinzându-l într-un tip de naraţiune mai mult decât deschisă, buclantă, infinită. Mediul digital oferă micro-naraţiune după micro-naraţiune însă nu există o Mare Naraţiune care să includă şi să confere cadru şi măsură, acestora.

Putem purta în buzunare un dispozitiv menit să ofere lectura electronică precum un iPhone însă acesta nu poate crea timp de lectură. Citirea autentică se hrăneşte din istorie/cronologie şi creează memoria (lecturilor). Citirea internautica, departe de a fi o

denigrare a acestor concepte, oferă un cadru pentru crearea propriei istorii personale a lectorului, un micro-canon personal şi memoria propriilor parcursuri.

Logica reţelei mizează pe a pune *semne de carte* mai mult decât a înghiţi informaţie cu orice preţ. Drept urmare, dacă nu se cere o mnemotehnică informaţională, reflecţia are de câştigat. În momentul în care dispunem de informaţia de la un click distanţă parcursul ideatic este cel care cere zăbovire *asupra lui însuşi* şi deci câştigă în calitate.

Citirea cărţii generează memorie conducând lectorul în universul narativ creat de un autor şi într-o poveste clădită pe constructe culturale definite şi nuanţate în cărţi de dinaintea ei, analoge intertextului - *referinţei călătoare* barthesiene[10]. Internetul, în schimb, oferă acces la toate interpretările/intertextele acestor constructe culturale simultan şi astfel nuanţează aproape complet constructul social în cauză oferind noi posibilităţi de interpretare şi câteodată formatări de care autorul, om al timpului său, nu este conştient. Departe de a vedea acest parcurs ca unul perfect intruziv în intenţia auctorială iniţială, putem spune că mediul digital oferă o privire panoramică asupra unei societăţi sau culturi la un moment dat şi explică chirurgical parcursuri literare evolutiv-sincrone care pot explica şi pune în context utilizarea unei metode, a unui concept, a unei tehnici literare sau a unei forme stilistice.

Citirea internautică înseamnă conectare, o funcţie care până acum era accesibilă şi apanaj al mărilor minţi reflexive de-a lungul secolelor care întocmeau demersuri comparatist(ic)e[11] *avant la lettre* sau care eseizau modificările culturale subtile în mici tratate enciclopedice tributare şi închinate unui posibil demers genealogic[12].

S-a scris enorm despre așa-zisa Moarte (cu majusculă) a Cărții în *era digitală*, însă trebuie avut în vedere, în momentul afirmării unui asemenea lucru, că mecanica dorinței[13] narative rezistă și își revendică creativ atât autorii, cât și cititorii,. S-a schimbat doar suportul narațiunii, dinamica acesteia și regulile de accesare a ei și, bineînțeles, eventuala "echipare" a *utilizatorilor* de povești - de a se lasa prada imersiunii epice.

Textul cărtii reprezintă pentru mine, cititorul, procentul din "lumea cărții" pe care autorul îl actualizează în textul acesteia. Cartea devine astfel totalitatea "lumii" generată de textul cărții la contactul cu mine, cititorul.

Ea este generata (powered by) de mine atât prin procesul imaginativ, ca asociere de date ale realului si prezentului meu, cât și de subiectivitatea mea care intră în joc prin suma tuturor experiențelor lecturilor mele anterioare, însă aparține, bineînțeles, autorului (sau cărții) în aceeași măsură precum textul propriu-zis.

Ceea ce se produce este o inversare a raporturilor în ceea ce Gadamer numeşte *cerc hermeneutic*. Acesta propune renunţarea gradată la interpretările care se dovedesc a fi

[10] Roland Barthes în The Semiotic Challenge (Hill and Wang, traducere de Richard Miller, New York, 1988) şi Plăcerea Textului (ed. Cartier, trad. de Marian Papahagi, Bucureşti, 2006) unde îl « acuză pe Proust » de o memorie circulară şi defineşte intertextualitatea – fenomen mental ce se petrece pe parcursul lecturii. Intertextul este astfel în accepţiunea barthesiana « imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit, fie că este vorba de Proust, de gazeta zilnică sau de ecranul televizorului : cartea creează sensul, sensul creează viaţă » (Plăcerea textului, p.36) « există bunăoară Textul Vieţii » (The Semiotic Challenge), afirma Barthes în apogeul perioadei sale post-structuraliste. Barthes ajunge în cele din urmă a postula un model temporal al memoriei circulare a cititorului care este recuperat astăzi în mediul digital de către teoriile cybertextuale, v. Espen Aarseth « Cybertext. Perspectives on ergodic Literature », London, 1997, The John Hopkins University Press.

[11]. Operele lui Dante, Goethe, Proust, etc, edificii monumentale care pretind, prin structură şi întindere, să dea o replică definitivă tradiţiei şi să devină de nedepăşit şi, mai ales, de neocolit pentru tot ceea ce vine din urmă.

[12]. Flaubert, Valery, etc.

[13]. Apud. Peter Brooks în *The melodramatic Imagination,* Columbia University Press, New York, 1985.

redundante sau în neconcordanţă cu "datele" în permanenţă actualizate de orizontul de aşteptare, reformatat şi el pe măsură ce se inainteza în lectură.

Mediul digital, însă, face ca proiecţiile de sens (din cercul hermeneutic) care se dovedesc "greşite" (văzute, în acord cu Gadamer, drept posibilităţi de existenţă ale cărţii) să nu fie lăsate la o parte (aruncate) doar pentru că nu s-au actualizat. Ele aparţin, de fapt, cărţii – acelei zone neactualizate de autor, ci de cititor, după parametrii autorului.

Biblioteca devine astfel "lumea" subiectiv-psihologizantă care este generată de reţelele de sens care se ţes din conectarea şi suprapunerea posibilităţilor de existenţă anterioare. Cititorul îşi "lumeşte" propriul context operând cu suma virtualităţilor create de cărţi.

Practica citirii digitale determină necesitatea unei reconfigurări chiar şi cu "mediul" cărţii.

Bazarul intertextual sau Creativitatea *open source* şi provocarea asupra originalităţii

În această secţiune mă voi referi la un tip de scriere specific mediului digital şi anume scrierea colaborativă unde funcţionează exclusiv complexul cititor-scriitor, scriere care cuprinde componenta intratextuală menţionată mai sus însă conferă lectorului o autonomie fără precedent.

Acest tip de scriere se referă la proiecte unde lucrările sau textele scrise sunt create de mai mulţi autori, în mod colaborativ şi se opune auctorialităţii clasice singular-induviduale. Instanţa auctorială definitivă este în unele cazuri înlocuită de instanţa editorială, însă de cele mai multe ori aceste naraţiuni sporesc fără a beneficia de o ierarhie piramidală, adeptă a unui incisiv şi acerb copyright.

Într-un mediu colaborativ, precum cel web 2.0, fiecare contributor are o poziţie egală cu toţi ceilalţi având posibilitatea de a adăuga, edita sau chiar elimina textul. Instanţa auctorială cu atotputernicia sa autoritară a textului clasic se retrage lăsând locul său unei mulţimi mai mari sau mai mici de "autori primi" care pot modifica textul în egală măsură, într-un parcurs mai degrabă rizomatic decât vectorial. Scrierea devine astfel un proces recursiv, unde fiecare modificare atrage după sine o ramură de alte modificări întocmite ulterior de către alţi utilizatori. Bineînţeles, eficienţa acestei sarcini creşte direct proporţional cu claritatea scopului final al scrierii, însă pivotul esenţial al acestui demers este creativitatea, şi deci (re)citirea.

Ficţiunea colaborativă prezintă două instanţe ale ei. Ea poate fi liberă şi fără reguli sau poate beneficia de o structură forţată scriitori/cititori pe măsură ce evoluează de la o scriere la alta, de la un cititor/scriitor la altul. Totuşi, majoritatea ficţiunilor colaborative adoptă o anumită formă de convenţie, un ghid pentru scriitorii secundari pentru ceea ce înseamnă o contribuţie "acceptabilă" sau binevenită în universul deja creat.

Unul dintre cele mai importante imperative este înţelegerea/comprehensiunea şi menţinerea caracteristicilor genului impus sau ales, în unele cazuri. De asemenea este importantă păstrarea unei anumite viziuni şi a unui anume timp gramatical ales în afara cazului în care naraţiunea şi regulile sale logice interne cer contrariul. Este imperativ a se păstra un anumit ritm al scriiturii (recognoscibil), o temă centrală aleasă sau impusă şi o anumită emulare a stilului textual. Bineînţeles, respectarea normelor (de gramatică) a(le)

limbii (având în vedere că scriitorii pot aparţine oricărei comunităţi culturale, etnice, lingvistice datorită caracterului global al reţelei) este de la sine înţeles, că un astfel de imperativ, odată cu impunerea limbii de expunere a narativei. La fel este şi restricţia în ceea ce priveşte numărul de cuvinte/semne permise pentru fiecare contribuţie.

Autorul prim este cel care lansează ficţiunea, platformă în care textul este scris sau personajul. El este cel care va fi mai apoi parazitat textual de către cititori care vor deveni autori secundari.

Autorul secundar este în primul rând cititorul colaborativ[14]. El face pactul cu textul iniţial şi preia lumea, personajul sau contextul imaginat de autorul prim şi le reasamblează, le recompune intervenind în scriitură primă sau oferind o alternativă a acesteia prin actul său creator propriu.

Ficţiunea colaborativă este o formă de scriere care se face de către doi sau mai mulţi autori care alternează în a scrie porţiuni din naraţiune. Un "*autor colaborativ*" alcătuit din mai mulţi autori primi sau secundari, se poate concentra în jurul unui protagonist anume sau a unui personaj în proprietatea autorului prim şi aparţinând unui fir narativ. El pasează apoi narativa unui alt cititor- autor secundar, care va face adăugiri sau va schimba punctul focal al narativei.

Bazarul astfel creat face trecerea de la descrierea tradiţionala a textelor literare în termenii caracteristicilor lor interne către o discuţie asuprea unei re-creări (re-creaţii) de sens sau a sensului pe parcursul şi prin intermediul actului de citire şi al celui de scriere. Cei care scriu în mediul digital văd compunerea de text ca actualizare a textului literar prin "umplerea" golurilor create de indeterminanţa de sens sau legarea firelor narative libere. Bineînţeles, acest fapt nu duce niciodată la un text complet sau "închis" în termenii lui Eco. Imposibilitatea acestui fapt o oferă tocmai latura *colaborativă* a scrierii de text. Universul literar se măreşte astfel exponenţial.

Toate drepturile inversate: Jenny Everywhere

Aplicaţiile, platformele şi orice tip de "Open source" au câştigat teren în mediul de reţea. O mare parte din codul de computer care stă la baza aplicaţiilor moderne este creat sub această egidă, fiecare programator contribuind la "commons" care este un fond comun de cod cu care se lucrează. Însă această idee a fost complet necunoscută în domeniul creativităţii până la Jenny.

În 2001 Tom Coates, comentator web şi fondator al comunităţii online Barbelith şi artistul de benzi desenate Steven Wintle au condus o discuţie în comunitatea respectivă online despre figuri narative open-source. Prin urmare grupul a decis să-şi creeze propriul personaj open source (şi singurul la momentul cu pricina): în dezbaterile ce au urmat în lunile de travaliu, s-a născut personajul (iniţial de benzi desenate) Jenny Everywhere[15] cunoscută şi sub numele de "The Shifter".

[14] În mediul digital prezenţa/existenţa lectorială se face prin discurs. Cititorul îşi poate atesta prezenţa doar prin comentariu, prin inserţiile de text care vor intra mai apoi în întregul opusului textual. În mediul digital deci cititorul îşi atestă prezenţa doar textual devenind astfel ceea ce numesc în acest studiu autor secundar.

[15] *She has short, dark hair. She usually wears* aviation goggles *on top of her head and a* scarf *around her neck. Otherwise, she dresses in comfortable clothes. She is average size and has a good* body image. *She has loads of confidence and* charisma. *She appears to be* Asian *or* Native American. *She has a ready smile.* Conform www.TheShifterArchive.com

Grupul a hotărât asupra câtorva caracteristici de bază pentru Jenny şi-apoi au purces în a crea propriile lor benzi desenate sau texte narative care o aveau ca protagonistă pe aceeaşi Jenny. Singura condiţie de uz era ca în fiecare dintre aceste lucrări, precum şi în cele care vor urma, să fie inclus următorul text:

The character of Jenny Everywhere is available for use by anyone, with only one condition. This paragraph must be included în any publication involving Jenny Everywhere, in order that others may use this property as they wish.

Totuşi această licenţă nu împiedică scriitorii în a-şi menţine drepturile de autor asupra propriilor personaje şi situaţii unice, asupra stilului, poveştii în sine, a titlului sau asupra pictogramelor. Ceea ce aparţine irevocabil domeniului public este numele, personajul însuşi şi ideea acestui personaj. Adică *all rights reversed.*

De pildă, Nelson Evergreen a lansat varianta antagonică (*the evil twin*) a lui Jenny, numită de asta data Jenny Nowhere în "A Damn Hostile Takeover" (partea 1 şi 2), sub egida aceleiaşi licenţe publice precum cea a personajului Jenny Everywhere.

Jenny diferă de un personaj mitic sau de un personaj de fanfiction care frizează limitele legalităţii prin faptul ca a fost creată intenţionat ca un personaj deschis aparţinând domeniului public. Ea este descrisă ca aparţinând şi existând în fiecare/oricare realitate şi fiind capabilă să se translateze între realităţi. Aceasta caracteristică îi dă posibilitatea de a fi introdusă în continuitatea oricărei opere existente (vreodată), indiferent că se referă la benzi desenate, texte sau conglomerate multimedia.

După cum spune David "Fesworks" Leyk, artist de benzi desenate şi actual gardian al arhivei Jenny Everywhere: "Nu există site oficial pentru Jenny. Din moment ce ea face parte din "domeniul public" şi open-source, practic fiecare bandă desenată sau poveste cu Jenny din lume este un soi de fan-fiction[fără fiction]. Lucrările se conectează cu poveştile altor persoane doar dacă ele hotărăsc să o facă."[16]

Şi chiar dacă au trecut 10 ani, poveştile prilejuite de "Jenny cea ubicuă" continuă să apară. Până acum exista doar unul sau două precedente tipărite, însă nici un alt asemenea personaj. Însă fără îndoială, Jenny reprezintă o cultură de reţea distinctivă care amestecă creativitatea individuală cu deschiderea – una care a transformat ideea de scriitor şi rolul său.

Ea nu are propria naraţiune care pre-există tuturor celorlalte, este ceea ce ce se poate numi un personaj fără operă, un personaj în căutarea unui autor. De asemenea ea nu are un univers, este un personaj în căutare de univers ficţional pe care să îl populeze, respectiv locuiască - spre deosebire de *fanfiction*-ul „parazitar". Valoarea literară canonică clasică are mai putină greutate într-un spaţiu în care valoarea scriiturii se măsoară prin gradul de adaptare la nevoile subculturii care produce scriitura în prima instanţă, caz în care noile canoane mici sunt stabilite de jos în sus. Prin deducţie.

Majoritatea serviciilor din reţea pe care le numesc în mod cuprinzator şi vag "platforme colaborative de creativitate"[17] sunt mai mult sau mai puţin efemere în mediul de

[16] Idem. www.theshifterarchieve.com

[17] În 2008 s-a lansat proectul WikiStory. Com care urmareste un target mai larg şi declara ca scopul sau cuprinde colaborarea în ceea ce priveşte povestirile scurte, poezii, romane, simple fire narative sau descrieri de personaje. Mai târziu, în acelaşi an, s-a lansat METAnovel cu speranţa de a scoate complet din joc editorii clasici printr-o caracteristică ce permeit un carncen peer-review şi voturi din partea celorlalţi cititori ai comunităţii. Fabulate este

rețea[18], evident acesta nefiind cazul scrierilor de tip wiki, cea mai prolifică formă de colaborativitate, platformă ce a dat naştere involuntar lui Jenny.

Bazarul se opune astfel modelului tradiţional şi structurilor dominante ale criticii literare, oferind voce cititorului. Odată aflat în interiorul acestui bazar literar, poți negocia nu doar propria interpretare, ci poți să îți calibrezi această interpretare parcurgând până la act propunerea de reconfigurare textuală care te satisface, şi bineînțeles, poți negocia termenii şi condițiile în care acest lucru se va desfăşura.

Astfel, Eric Raymond, prin conceptele sale, a propus involuntar un instrumentar care poate servi atât în cazul literaturii tradiționale, cât şi a celei de rețea. Modelul mai nou prezentat în acest studiu, cel al bazarului este un model adoptat de un citior creativ care zburdă fericit din comunitate în comunitate internautică, contribuind binevoitor la fondul cultural internațional şi celebrând creativitatea în cele mai pure forme ale sale.

Să ne imaginăm dorințele teoriilor orientate către cititor ale secolului trecut îndeplinite elegant şi hotarât în bucuria creativă a citiorului născut digital.

Bibliografie:

Hrabal, Bohumil, *Minunea noastră cea de toate zilele,* povestirea *O după-amiază anostă*, ed. Paralela 45, colecția *Ficțiune fără frontiere* Bucuresti, 2004.

Pierre Bayard, *Cum vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit,* traducere de Valentina Chiriță, Polirom, 2008.

Barthes, Roland, *The Semiotic Challenge*, Hill and Wang, traducere de Richard Miller, New York, 1988.

Barthes, Roland, *Plăcerea textului,* ed. Cartier, trad. de Marian Papahagi, București, 2006.

Aarseth, Espen, *Cybertext. Perspectives on ergodic Literature*, London, 1997, The John Hopkins University Press.

Brooks, Peter in *The melodramatic Imagination*, Columbia University Press, New York, 1985.

Webliografie/Webografie:

Kurzweil, Ray, *The Singularity is Near,* http://www.kurzweilai.net/index.html?flash=1 , ultima accesare *07.2010.*

---

un alt proiect similar unde autorii au o limita de 500 de cuvinte pentru fiecare postare care va fi "pagina urmatoare" a povestirii, utilizatorii putând alege care din postările în cauza continuă povestea în mod oficial. Tailtelling. Com este un alt exemplu de astfel de spaţiu în care utilizatorii pot crea poveşti şi în care ceilalti membri ai comunitatii pot contribui în oricare punct al narativei. În ultimii ani au aparut numeroase astfel de site-uri precum Orion's arm şi Galaxiki, site-uri care încurajează dezvoltarea universurilor science-fiction, iar site-uri precum Epic Legends of the Hierarchs: the Elemenstor Saga se concentrează pe dezvoltarea narativelor ce țin de genul fantasy. Astăzi mizele sunt mai mari. Dintr-o simplă unealtă de marketing şi testare a gusturilor pieței, un proiect ambițios numit The Autobiography of Pain încearcă să intocmească şi să publice un roman wiki în mod gratuit, fără nici o intervenție a unei a treia părti. Setările de editare sunt în aşa fel contruite încât se vor bloca la o anumită dată şi oră.

[18] Reacţiile la romanele wiki – colaborative si mai ales la cel mai celebru, *A Million Penguins,* comisionat de prestigioasa editură Penguin Books, au fost diverse. Anumiţi comentatori şi-au exprimat interesul în ceea ce priveşte parcursul proiectului însă au descris progresul sau din start ca fiind"predictibly horrible" (Pressley, James (2007) "În Wikinovel, Big Tony Craves Pizza, Carlo Shoots Up" pe www.Bloomberg.com.

Raymond, S. Eric, *The Cathedral and the Bazaar*, http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar/cathedral-bazaar/ (text integral), ultima accesare la data de 03.03.2011.
Baudelaire, Charles, *Florile Răului, Odă cititorului, http://www.scritube.com/literatura-romana/poezii/CharlesPierre-Baudelaire-Din-F831120161.php, ultima acceasare 09.2010.*
www.TheShifterArchive.com
A Million Penguins [dead link]
Pressley, James, www.Bloomberg.com.
http://www.wikia.com/Wikia
http://www.wikia.com/Wikia
http://www.galaxiki.org/
http://metanovel.wikia.com/wiki/MetaNovel
http://www.wikistory.com/wiki/WikiStory_Home
http://www.fabulate.co.uk/
http://www.tailtelling.com/

MITUL ŞI SOCIETATEA DE CONSUM

Phd: Simona GRUIAN
Universitatea Babes-Bplyai, Cluj-Napoca

O dată cu desacralizarea miturilor, cu luarea în stăpînire a spaţiului virtual, lumea postmodernă devine un mediu propice pentru naşterea unor noi mitologii care au în prim plan făpturile artificiale şi dezvoltă paradigma omului-maşină. După Kathleeen Woodwar, înţelegera epicii postmoderne ar avea nevoie de suportul unor mituri adecvate noului context ştiinţific, economic, cultural: mitul societăţii post-industriale – mitul societăţii cibernetice şi mitul schimbării tehnologice –felul în care computerul ne-ar putea influenţa viziunea despre lume.

Ne propunem, aşadar, în acest studiu, analiza morfologiilor mitice care se încadrează în tipologia Omului maşină, axîndu-ne cu precădere pe imaginea ***robotului şi a cyborg-ului****. Urmărim, de asemenea, evidenţierea specificului conceptului de societate cyber, a receptării lumii virtuale drept concurentă a lumii reale. Pentru aceasta vom încerca să descriem aspecte precum fenomenul avatarizării, al creării societăţilor virtuale –din cadrul unor jocuri precum SimCity- create după principiul simulării prefigurat de către Baudrillard. În acest sens, cartea lui Steven G. Jones, Cybersociety va constitui unul dintre aparatele critice pe care îl vom utiliza în cadrul mai larg al studiului. Ca metodologie ce va sta la baza acestui studiu vom face uz de deconstructie si demitizare.*

Cuvinte cheie : Cybercultura, consumerism, cyborg, identitate virtuală, mitologizare

> Motto*: „Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică* « *mit*» *ar fi orice idee acuzat ireală, îmbibată de o credinţă mistică sau, dacă ţinem seama de o întrebuinţare mai ştearsă a cuvîntului,* «*mit* » *ar fi orice idee care, despuiată de orice altă valoare, şi-a mai păstrat doar preţul unei ficţiuni utile, ori chiar inutile în economia vieţii sau în gospodăria cunoaşterii utile."*[1]

Secolul în care ne aflăm reprezintă, poate, o perioadă de efervescenţă economică, adevărat boom informaţional, în ideea că viaţa noastră e supusă aproape în totalitate transformării tehnologice. Digitalizarea existenţei umane e urmarea veneraţiei fabuloasei holograme a morţii lui D-zeu ca rezultat al distanţării omului de sacralitate . Aici se întrevede o explicaţie de conţinut: când spunem existenţă umană ne referim cu precădere la coordonata socială a individului, dar avem în vedere şi existenţa spirituală a acestuia. Astfel, monitorul PC-ului devine un concurent al ecranului cinematografului, al cărţii, al ziarului pe care odinioară obişnuiam să îl răsfoim dimineaţa sorbindu-ne cafeaua. Suntem ”piese” ale unei culturi computerizate, adepţi ai socialzării în reţea, al comerţului electronic, jucători şi ”jucaţi”, fictiuni şi ficţionalizări, subiecţi avatarizaţi pentru care realul/realitatea nu mai

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. Fundaţiilor, Bucureşti, 1944, p. 377

înseamnă doar mediul social, căci, aflați în era tehnologiilor, a gadget-urilor, devenim cu toții adepții unei mitologii virtuale. Mitologizarea virtuală presupune încrederea în lumea virtuală, încrederea în noi mitologii şi naşterea unora noi, căderea în tehnologie, mai întîi ca fan, iar mai apoi ca adept convins al *noii societăți: concurentă a celei reale, care îți oferă puterea de a fi ceea ce în realitate nu poți fi.*

Marcați de spiritul-rețea ne aflăm sub zodia semnului, așa cum observa şi Fredric Jameson care leagă postmodernismul de al treilea stadiu de dezvoltare al capitalismului, ce ar presupune anularea referinței. Anularea referinței presupune, însă jocul: jocul semnificanților.

Impactul lumii virtuale asupra umanității produce mutații covîrșitoare, așa cum preconiza
Michael Dertouzos, acesta "va schimba modul nostru de lucru şi de joacă, dar mai important, va modifica aspecte profunde ale vieţii noastre şi ale umanităţii"(...) Majoritatea lumii nici nu îşi dă seama că unval uriaş se îndreaptă spre ea."[2].

Geometria *mentalității* postmoderne e o *ars combinatoria*. Ideea e sustenibilă în măsura în care pentru fiecare națiune în parte postmodernismul înseamnă altceva. Putem vorbi despre un postmodernism francez, italian, american, de aici poate și greutatea ce intervine în definiția curentului. Internetul, spațiul virtual ca atare oferă, însă, posibilitatea vizualizării acestor particularizări ale postmodernismului ca într-un ambițios tabel al lui Mendeleev. De aici viziunea globalizantă, globalizarea fiind o atitudine (postmodernă, în esență) care ar ține și de acest meta-discurs al combinatoricii și al puterii. Globalizarea ne induce unicitate, dar în fond nu e decît diversitatea pervertită, e piulița care strînge în loc de un șurub mai multe deodată.

În ce măsură, însă, putem să considerăm postmodernitatea drept recul al lucifericului, așa cum ar spune Blaga de pildă? Dispus experimentelor, configurat înspre explicitare și egalare a actului divin (mă refer aici la experimentul de la Geneva, la acceleratorul de particule și ambițioasa încercare de a recrea particula primordiala) omul postmodern e acest *stăpîn al inelelor* corupt de puterea consumului, de transgresarea propriilor limite, de tentația luării în stăpînire prin intermediul științei.

După Gilles Lipovetsky termenul de *societate de consum* își găsește obîrșia undeva în zorii anilor 1920, înțelenindu-se cu precădere între anii 1950-1970, pentru ca în contemporaneitate aceasta să ajungă drept ”evidență”, ”una dintre figurile de stil cele mai emblematice ale ordinii economice și ale vieții cotidiene din societățile contemporane”[3].

Lecția teoriei anti-mimetice a cărei inițiator nu este altul decât Jean Baudrillard[4] ne relevă cele trei faze evolutive ale societății: cea pre-industrială (sau cea a "tranzacţiilor simbolice"), societatea industrială (sau a "societatății axată pe producţie") şi societatea de consum (caracterizată în esență printr-o euforie a simulacrelor). Prin societate de consum înțelegem o lume guvernată de mărci înregistrate, obiecte, brand-uri, o lume în care predomină consumismul, îndeletnicirea de bază a acestui *homo consumans* fiind shooping-ul.

---

[2] Dertouzos, Michael - Ce va fi:Cum vom trăi în lumea nouă a informaţiei, Editura tehnică, Bucureşti, 2000, p.21

[3] Lipovetsky, Gilles –Fericirea paradoxală.Eseu asupra societății de consum, Buc.edit. Polirom, 2007, p.17

[4] Baudrillard, J e a n - Societatea de consum: mituri şi structuri ; trad.: Alexandru Matei; pref.: Ciprian Mihali. Ed. a II-a. Bucureşti: Comunicare.ro, 2008, p.86

Acestă societate a etichetei, a satisfacției ochiului și a abundenței impune cultul vitrinei, al plimbărilor prin mall, în fine, isteria super-ofertelor dintre cele mai profitabile. E era publicității cancerigene, a intoxicației vizuale, care capătă conotații enorme: e hiperpublicitatea, ”spectaculoasă și decalată, onirică și complice (...) ce instaurează un univers al mărcilor-staruri”[5].

Ombilic al receptării sociale, look-ul, devinde măr al discordiei între posibilitățile reale de cumpărare și proiecția, uneori mitologizantă a idealului de frumusețe, sau mijloc de propagandă, de reclamă gratuită ce repede își găsește adepți deoarece șochează. Șocul ca mijloc prim de stîrnire a ovației, suprastima de sine, acest ”cult al mărcilor care se hrănește din dorința narcisistă”[6] reprezintă pârghiile unei strategii de marketing. Aceste reverberații ale unei identități isteric-narcisiste se pot repera în tot atîtea lady Gaga, sau Madonne care sunt gata-gata să se sacrifice de dragul imaginii. În fapt, cele două întruchipează *efectul diva*[7], sunt glasul unei identități conștiente de puterea manipulării, au cultul mărcii și al sloganului, șochează prin gesturi extreme, cel puțin în cazul primeia.

Aproape peste noapte și-au clădit mitul, precum se țese tehnic, aproape programabil pînza de paianjen. Și tot atît de repede locul eroilor civilizatori a fost luat de fel de fel de figuri mai mult sau mai puțin robotizate, de făpturi cibernetice ce pot astîmpăra exigențele de putere ale cetățeanului. Basmele copilăriei devin epopei de carton ale unor mașini vorbitoare, roboți, sau mutanți. Desacralizarea specifică societății actuale e măsura distanțării de vechile mitologii, e configurația mitologizatoare a *gândirii slabe* (Vattimo).

În fond, ceea ce se proiectează în conștientul colectiv este această fantasmă *a mitului vîrstei de aur*, societatea de consum fiind, societatea abundenței, a satisfacției, o utopică și promisă Țară a Canaan-ului. Existența diurnă a individului se reduce la spasm-ul achiziționării, la febra cumpărăturilor, însă toate acestea vor conduce la exces, la acea ”pierdere a controlului de sine: fashion victims, cumpărături compulsive, îndatorarea familiilor, supradependența de jocurile video, ciberdependența, toxicomaniile (..) anarhiile alimentare, bulimia și obezitatea”.[8]

Vinovat pentru toată această psihoză se face hipermarket-ul, mall-ul, spațiu hilar al ofertelor, al delirului, dar și al manipulării, care se dispune în forma unui satelit ce bîntuie orașul[9], o morfologie –clonă a modelului cibernetic. Apariția acestor construcții la periferia orașului, precum și a cartierelor noi, a fabricilor abandonate ne lasă impresia că, indubitabil conștiința sacrală a comunității e departe de modelul arhitectural evidențiat cândva de Eliade. Biserica nu mai este axul central al așezării, de fapt nu mai există un centru..ci multe alte centre, orașul e tentacular, rizomatic, se întinde fantomatic.

Mediul Virtual prin rețelele sale de socializare, facebook, twiter, dar și prin magazinele on-line accelerează pofta turbo-consumatorului. Dacă în magazinul real clientul ”se emancipa de sub dominația vînzătorului”, ciberconsumatorul ”se eliberează de toate legăturile spațio-temporale, nemafiind obligat să fie prezent fizic într-un spațiu comercial și putând face comenzi, din orice loc și la orice oră, unei mașini, nu unei persoane”. Esența

[5] Lipovetsky, Gilles- op. Cit. Pag. 82
[6] Idem p. 86
[7] Termenul îi aparține lui Lipovetski, op. Cit.
[8] idem. p.108
[9] Baudrillard, Jean- Simulacre și simulare, Cluj, Ideea Design, 2008, p.56

marketului virtual constă în ”sistemul de informații fără limite, fără constrângere de timp și de spațiu, care formează tocmai specificul epocii turbo-consumeriste”[10].

Rezultat al tehnologizării și triumfului științei, al schimbării de paradigmă reclamate de către postmodernitate, cultul societății cybernetice devinde un element decisiv în creionarea unui nou tip de identitate. Este vorba, în esență, despre o identitate virtuală care se definește drept adiacentă unei existențe sociale reale. Subiectivitatea specifică postmodernității trebuie gîndită în raport cu mijloacele tehnologice ale prezentului, caci, afirmă Guattari, ” La fel ca mașinile sociale, pe care le putem grupa în categoria Echipamentelor colective, mașinile tehnologice de informație și comunicare operează în centrul subiectivității omului, nu numai în cadrul amintirilor și inteligenței, ci și în cel al sensibilității, al afectelor și fantasmelor sale inconștiente”[11].

Dacă Identitatea socială reprezintă rezultatul ”socializării individului și încadrării acestuia într-o tipologie socială, prin conformare la modelele de mentalitate și comportamentele dezirabile social, este mai degrabă o identitate normativă pentru că aceasta conține ceea ce trebuie să fie individul nu ceea ce este”[12], identitatea virtuală presupune fragmentarea, teatralismul, simularea și simulacrul, este *o* ”prezentare teatrală a sinelui, în care fiecare este capabil să se autoprezinte într-o multitudine de roluri, imagini și activități”[13]. Cybersocietatea anulează cele două forme de manifestare ale identității, regimul diurn și nocturn, impunând în locul acestora existența on-line și off-line.

Comunitățile virtuale sunt generatoarele de noi realități bazate pe o altă tipologie a realțiilor sociale. Acestea sunt rezultatul nevoii individului de a aparține unei comunități, de a se integra și de a se afirma în cadrul acesteia[14]. Lumii virtuale, înțeleasă ca simulacru al lumii reale, ca iluzie tehnologică ce dizolvă realitatea înseși în interiorul unui spațiu (Baudrillard) putem să-i atribuim posibilitatea de a conferi subiectului șansa de a-și construi o lume care se reclamă drept concurentă a celei reale.

Dificultatea definirii termenului de cyberspace este evidentă. Mike Featherstone si Roger Burrows circumscriu trei sensuri ce au fost atribuite termenului:

1. “*ciberspatiul gibsonian* în care utilizatorul, tehnologia si media sunt considerate a fi o singura entitate;
2. *realitatea virtuală*: un mediu 3D ciberspațial în care oamenii pot „intra” și „se pot mișca în el”, pot să interacționeze atât cu computerul cât și cu alte fiinte umane;
3. *ciberspațiul* ca mediu de transmisie electronică, digitală: ca o zona greu separabilă; poate deveni viitorul laborator al omului de știință, viitorul simulator cybernetic, cu alte cuvinte el este pur și simplu spațiul viitorului.”[15]

Dimensiunea asupra căreia trebuie să insistăm în cuprisnul acestei pagini este cea care privește realitatea virtuală înțeleasă ca spațiu al socializării și al afirmării unei subiectivități

[10] Lipovetsky, Gilles- op. Cit. Pag. 94
[11] Deleuze Gilles, Guattari Felix –Capitalism și schizofrenie (I) Anti-Oedip, Buc. Edit. Paralela 45, 2008, trad. din franceză de Bogdan Ghiu, p.113
[12] Juncan, D. - Identitate și societate. Cluj-Napoca: Editura Ekoin. 2005,p.66
[13] Giddens, A. - Consecințele modernității. București: Editura Univers. 2000, p.154
[14] Marcotte, J.F.- Communautés virtuelles et sociabilité en réseaux: pour une redéfinition du lien social dans les environnements virtuels, Esprit Critique, v. n.4, 2003, p.156
[15] Featherstone, Mike&Burrows, Roger, 1996,Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment, Sage, London: 5-7, apud Gabriela GROSSECK, “Incursiune în ciberspațiu”, în revista *Informatica Economica*, nr. 3(27)/2003

reale/ fictive. Intrarea într-o astfel de lume presupune *luarea în posesie,* acțiune ce presupune un ritual al intrării în rețea, care constă în înregistrarea cu un username și o parolă, în completarea unor chestionare ș.a.ș.m.d. Procesul reprezintă, de fapt, o teatralizarea a ființei, căci, deseori cei care se înscriu în rândul unor astfel de comunități virtuale proiectează o imagine cu totul neadevărată, își autoficționalizează existența, închipuindu-și și asumându-și, deseori conștient diferite măști. Avatarizarea în sine reprezintă o mască, un icon în spatele căruia se ascund identități împrumutate, imaginate, jucate.

Sim City este un joc ce pune la dispoziția user-ului posibilitatea de a-și construi și dezvolta propriul oraș și demonstrează în opinia lui Steven G. Jones o ”surprinzător de puternică interacțiune uman-computer (virtual), o interacțiune foarte diferită de alte hypertexte sau de cinema-ul interactiv”[16]. Sim City este mai mult decît un joc în ideea în care permite utilizatorului sa-și construiască o lume proprie, să-și elibereze creativitatea și dorințele refulate vizavi de posibilitățile pe care i le oferă lumea reală în care trăiește, și, nu în ultimul rînd, să exploreze o existență virtuală. Locuitorii acestei societăți virtuale se numesc *the sims* și simulează, în funcție de dorințele și resursele tezaurului orașului diverse activități de construcție: de la spitale la biserici, case familiale etc.

Prin intermediul unui astfel de joc asistăm la ceea ce Donna Haraway (Manifestul Cyborg) denumea drept extensia organică a conștiinței umane prin computer, iar jucătorul o prelungire a computerului. Jucătorul poate primi diverse denumiri, fie prinț, împărat, rege etc și poate să adopte nume istorice precum Napoleon, Hitler sau Lincon. Asumarea acestui rol ține de teatralitate, de identificarea cu simulacrul. Odată intrat în joc, subiectului i se deschide o lume în care el este singurul D-zeu, primește atributele omnipotenței și omniprezenței. Mitologia societăților virtuale ne seduce prin puterea anulării limitelor (saltul de la limitat la inlimitat[17]) căci, omul”fiind prin natura sa situat într-un punct al lumii, internetul îl face ubicuu, prezent peste tot. Această omniprezență a tradiției religioase era un atribut al lui D-zeu pe care internetul l-a pus la dispoziția omului”[18]

Loc al exteriorizării mentale, cyberspațiul prelungește raportul minte- mașină, subiectul aflându-se într-o ”tentativă constantă de a se remarca, de a se implica probînd emoții dialogice, dar iremediabil condiționate de un soi de narcisism electronic. Astfel, dorința de a stabili multiple legături, de a interacționa se transformă într-o realitate care tinde să se confunde cu existența”[19]. În acest fel, lumea virtuală oferă individului posibilitatea de a se exterioriza, de a ieși din cotidian și de a-și crea propria lume. Din acest punct de vedere

---

[1616] Jones G. Steven- Cybersociety, Sage Publications, London, 1995. P.83

[17] Galimberti, Umberto- Orme del sacro. Il crestianesimo e la desacralizzatione del sacro, Milano, 2000, p.207

[18] Idem, op. Cit.p.206

[19] Bellini, P. – *Tra Mito e Logos: Il concetto di Mitopia e la civilta tecnologica postmoderna*, în Metabasis, novembre 2009 anno IV n° 8 : ” Grazie, cioè, all’invenzione dei computer e del cyberspazio le normali attività mentali custodite nella sfera dell’interiorità personale, come alcunché di assolutamente privato ed sprimibile collettivamente solo grazie a uno sforzo letterario (in senso lato) deciso e a lungo meditato, si trovano improvvisamente proiettate all’esterno, grazie ai computer e allo spazio virtuale che diventano i luoghi per eccellenza dell’esternalizzazione mentale. Il computer, infatti, imita alcuni processi mentali come la computazione e allo stesso tempo stimola, in chi ne fruisce, procedure tipiche dell’analogia, e della simpatia che affondano le loro radici nella dimensione immaginale dell’esistere. Il cyberspazio, invece, prolunga il rapporto mente-macchina (elettronica) oltre la dimensione solipsista di tale interazione, in uno spazio sconfinato dove ci si relaziona ad altre analoghe diadi (mente-macchina), nel costante tentativo di rendersi visibili, di partecipare, provando emozioni dialogiche ma irrimediabilmente condizionate da una sorta di narcisismo elettronico. Così il desiderio di stabilire connessioni plurime, si trasforma in una visibilità che tende a confondersi con l’esistenza.”

putem relua în discuție problematica lumilor compensatorii pe care o anunța programul esteticii romantice, întrucât conștiința postmodernă e predispusă dialogului cu trecutul, e specializată în arta fragmentarismului

Raportul dintre cultura de masă si tehnologia informatiei, explorarea spațiului virtual, cybercultura în esență, determină o altă problematică, cea a relației uman / postuman. Din acest punct de vedere figura pe care trebuie să o includem în cadrul acestei conjuncții este cea a cyborg-ului, organism cibernetic –sinteză a biologicului cu tehnica/electronica, un tip de existență ce se afirmă cu precădere în imaginarul filmic postmodern – *Blade Runner, Matrix* etc-.

La origine, termenul de cyborg a fost impus de către Manfred E. Clynes şi Nathan S. Klyne în 1960, pentru a denumi implanturile, tehnicile bio-medicale, pentru ca ulterior să-și facă loc produse hibride, jumătate om, jumătate maşină, o combinatorică a metalului cu carnea, a organicului cu tehnica, despre care vorbește N.Katherine Hayes în volumul *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics* (1999). În schimb, pentru Bellini cyborg-ul este o mitopie întrucît acesta relansează o teorie a evoluționismului ce "permite să gândească omul ca un *a fi* mereu perfectibil genetic"[20].

Cybersocietatea reprezintă o lume compensatorie, o alternativă la lumea reală. Este lumea ca rezultat al simbiozei dintre imaginar şi tehnologie, dintre mit și utopie lumea-pereche ce se înfățișează, printr-un amplu proces de deteritorializare ca un semeț proiect al sensibilității postmoderne. În fond, realitatea virtuală nu este decât proiecția interacțiunii dintre corpul nostru și mașină, este ceea ce face să se afirme în acel spațiu propriul nostru simulacru.

BIBLIOGRAFIE

Critice:

Baudrillard, J e a n - Societatea de consum: mituri şi structuri ; trad.: Alexandru Matei; pref.: Ciprian Mihali. Ed. a II-a. Bucureşti: Comunicare.ro, 2008,

Baudrillard, Jean- Simulacre şi simulare, Cluj, Ideea Design, 2008,

Deleuze Gilles, Guattari Felix –Capitalism şi schizofrenie (I) Anti-Oedip, Buc. Edit. Paralela 45, 2008, trad. din franceză de Bogdan Ghiu,

Dertouzos, Michael - Ce va fi:Cum vom trăi în lumea nouă a informaţiei, Editura tehnică, Bucureşti, 2000,

Juncan, D. - Identitate şi societate. Cluj-Napoca: Editura Ekoin. 2005,

Lipovetsky, Gilles –Fericirea paradoxală.Eseu asupra societăţii de consum, Buc.edit. Polirom, 2007,

[20] Bellini, P. Op. Cit. P.9: " L'evoluzionismo si qualifica allora in quanto narrazione *mitopica* poiché, aprendosi a un futuro ancora indefinito, permette di pensare l'uomo come un essere eneticamente sempre perfettibile, su cui è possibile, in linea di principio, intervenire tecnologicamente, manipolandone il codice genetico (cioè sostituendosi alla natura) e innestando nel suo corpo parti elettroniche al fine di migliorarne le caratteristiche. In questo senso la narrazione evoluzionista anche se, inizialmente, si limita a giustificare la presenza dell'uomo sul nostro pianeta (come accade nel Mito), tuttavia in quanto mostra un'apertura fin dall'inizio verso il futuro, sulla scorta delle scoperte in campo genetico e delle nuove tecnologie elettroniche e informatiche, si trasforma attraverso l'immagine del *cyborg* in una *mitopia".*

Jones G. Steven- Cybersociety, Sage Publications, London, 1995.
Giddens, A. - Consecinţele modernităţii. Bucureşti: Editura Univers. 2000,
Marcotte, J.F.- Communautés virtuelles et sociabilité en réseaux: pour une redéfinition du lien social dans les environnements virtuels, Esprit Critique, v. n.4, 2003, p.156
Galimberti, Umberto- Orme del sacro. Il crestianesimo e la desacralizzatione del sacro, Milano, 2000, p.207

Periodice:

Bellini, P. – *Tra Mito e Logos: Il concetto di Mitopia e la civilta tecnologica postmoderna*, în Metabasis, Noiembrie, 2009 anno IV n° 8
Grosseck, Gabriela, "Incursiune în ciberspaţiu", în revista *Informatica Economica*, nr. 3(27)/2003

IPOTEZE PRIVIND LITERATURA ROMÂNĂ SUB COMUNISM

Drd. Adriana RUSU
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava

Reconsiderarea literaturii române din perioada comunistă presupune configurarea – mai mult decât definirea – unor structuri noi şi a unor nexuri flexibile, generate de circumstanţializarea (apreciată, uneori, ca indezirabilă , iar alteori ca obligatorie) şi de contextualizarea producerii şi a receptării textului literar. Demersul critic include, aşadar, şi inventarierea unor contexte sociale şi politice, istorice şi biografice care ar permite accesul în unghiul optim de evaluare, cel al expresivităţii textului, în opoziţie cu unghiul mort al ancrasării în prejudecata lipsei de valoare a unei literaturi la comandă şi cu unghiul defavorabil al principiului estetic. Se conturează, astfel, o panoramă a formelor de manipulare, de constrângere şi de compromis, între care se zbate să supravieţuiască literatura

Cuvinte-cheie: *comunism, contextualizare, receptare, manipulare*

Motto:

„… poporului, în întregul lui, îi va fi răpit Scriitorul, prin compromiterea imaginii lui: Scriitorul nu ca scriitor, ci ca simbol al onoarei naţionale." (Eugen Negrici)

Reconsiderarea literaturii române din perioada comunistă îl determină pe Eugen Negrici să configureze – mai mult decât să definească – structuri noi şi nexuri flexibile, generate de circumstanţializarea (apreciată, uneori, ca indezirabilă[1], iar alteori ca obligatorie[2]) şi de contextualizarea producerii şi a receptării textului literar. Demersul critic include, aşadar, şi inventarierea unor contexte sociale şi politice, istorice şi biografice care ar permite accesul în unghiul optim de evaluare, cel al expresivităţii textului, în opoziţie cu unghiul mort al ancrasării în prejudecata lipsei de valoare a unei literaturi la comandă şi cu unghiul defavorabil al principiului estetic. Se conturează, astfel, o panoramă a formelor de manipulare, de constrângere şi de compromis, între care se zbate să supravieţuiască literatura.

Literatura română sub comunism: 1948-1964 (vol.I, ed. a II-a revizuită, Editura „Cartea Românească", Bucureşti, 2010) este o reeditare a celei din 2002, din care a fost eliminat, voluntar şi declarat, capitolul dedicat istoriei raportului literaturii cu propaganda, considerat *„prea abraziv"*[3] şi *„vinovat de părtinire"*. Efectul prevăzut este bipolar: se evită

[1] Alex Ştefănescu recomandă (în *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura „Maşina de scris", Bucureşti, 2005, p. 52) ca textele literare produse în perioada amintită să fie abordate *„fără ca în judecarea lor să se ia în considerare circumstanţe atenuante (sau agravante)"*;

[2] *„Limbajul luptei de clasă e violent şi incitator, îl regăsim în caricaturile epocii, în lozincile «mobilizatoare», în reportajele ziariştilor sau în cele cinematografice. De aceea, înainte de a stabili statutul «producţiei literare» a perioadei de care se ocupă, Eugen Negrici e obligat să contureze cadrul, contextul (şi intertextul!) generator, să întreprindă «traducerile» necesare stabilirii reperelor minime de inteligibilitate, pentru a-l ghida pe lectorul de azi",* consideră Smaranda Vultur în articolul *Poezia ca formă de agresiune*, din „22. Revista grupului pentru dialog social", nr. 5/2004;

[3] Alex Goldis, în http://revistacultura.ro/articol.php?rezultat=1374;

unele „*asprimi, încrâncenări şi lamentaţii"*[4], dar se prevede apariţia unei stări de *„dezamăgire în rândul celor care consideră că asemenea izbucniri neacademice au, totuşi, noima lor, după anii de teroare psihică si fizică pe care i-au trăit"*[5]. Tonul cărţii este dat de chiar primul capitol, în care autorul declară, vorbind despre o morfopatologie literară, că *„nu se putea să nu înrâurească maladiv progenitura, să nu provoace modificări bizare gândirii producătoare zămislirea în trei, de conivenţă cu cenzura (complezentă, dar protejând minciuna şi liniştea) şi cu cititorul (pervertit, poftind adevărul, fie el în fărâme sau cu înlocuitori)"*[6].

Literatura română sub comunism… relevă consecinţele raportării scriiturii la ideologia partinică impusă opresiv, fără îngăduinţa protestului ori posibilitatea refugiului, oferă o periodizare a celor 45 de ani de comunism în funcţie de atitudinea cenzurii (încrâncenată şi devastatoare; relaxată; recuperatorie), în funcţie de reacţia scriitorului (generator de literatură aservită / de partid/ de propagandă; creator de literatură tolerată/ de literatură care aspiră la literatură - tentând evaziunea), dezvăluie stratagemele impuse de nefirescul *„zămislirii în trei (scriitor, cenzor, cititor)"*[7], dar şi mecanismele de producere a unei literaturi ce evoluează după legi proprii, într-un spaţiu ostil şi îngrădit; accentuează componenta expresivă (augmentată în defavoarea celei estetice) a textelor - comparabile, din acest punct de vedere, cu scrierile vechi, pe care criticul şi-a exersat acurateţea analizei; propune un diagnostic şi o valorificare fragmentară a unei literaturi intrate deja într-un accentuat proces de perimare. Toate acestea sunt aşezate sistematic, dintr-o ipostază critică mai curând accentuat polemică (decât accentuat detaşată precum cea a lui Eugen Simion sau ironică precum cea a lui Alex Ştefănescu) care presupune o modificare a unghiului de observaţie, astfel încât evenimentele, scriitorii şi cărţile lor să fi percepute într-o lumină insolită, generatoare a unei perspective nealterate şi incitante care permite ca literatura română sub comunism să devină un *„exerciţiu de înţelegere a mecanismelor prin care omul poate fi mistificat"*[8].

Încercând o etapizare, dintr-o perspectivă detaşată, a literaturii „*ghetoizate*"[9], Negrici stabileşte următoarele perioade: a proletcultismului[10] (1948-1964), perioada liberalizării şi a recuperării (1964-1971) şi o perioada naţionalistă a comunismului (până în 1989).

Cea dintâi**,** arată Negrici în consonanţă cu alţi istorici literari[11], se suprapune stalinismului integral şi înregistrează destabilizarea nu numai a literaturii române, ci şi a fiinţei naţionale, prin acţiuni antiromâneşti cu consecinţe devastatoare: elita este eliminată, mulţi scriitori importanţi sunt exterminaţi sau marginalizaţi[12], populaţia este îndoctrinată după modelul sovietic, cultura suferă, în totalitatea sa, un proces de ideologizare şi de dislocare, se

---

[4] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism: 1948-1964* , Editura „Cartea Românească", Bucureşti, 2010, ed. a II-a revizuită, p.7;
[5]Ibidem, p. 19;
[6]ibidem, p. 14;
[7] ibidem, p. 47;
[8] Smaranda Vultur, *Poezia ca formã de agresiune*, in „22. Revista grupului pentru dialog social" nr.5/ 2004;
[9] ibidem, p. 11;
[10] Deşi Liviu Ţeghiu considerã, în *Fenomenul proletcultist în literatura românã* (Ed. „Mirton", Timişoara, 2000.), cã termenul este adecvat întregii perioade comuniste, în dezacord cu Sandra Cordoş (*Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura românã şi rusã a secolului XX*, „Biblioteca Apostrof" , Cluj, 1999);
[11] Nicolae Manolescu, Paul Caravia, Alex Ştefănescu etc.;
[12] „*În toamna anului 1944 se produc primele epurări morale. De morţi ca şi de vii"* semnalează dramatic Nicolae Manolescu în *Istoria criticã a literaturii române. 5 secole de literaturã* (p. 887), deschizând lungul şir al ilustrărilor cu regimul postum al lui Liviu Rebreanu;

impune izolarea de cultura europeană demonizată şi – cel mai grav- cartea românească trece prin pogrom[13]. **(**Se interzisese, deja, apariţia unor opere - catalogul *Publicaţii scoase din circulaţie* , apărut în 1946, conţinea 1863 de titluri dintre care 762 în limba română, iar ediţia din 1948, - 8438 de titluri[14], în 522 de pagini, cu un supliment de 11 de pagini; se adăugaseră toate manualele şcolare de dinainte de 1947 - şi, mai mult, fuseseră inspectate şi parţial distruse bibliotecile suspectate că ar conţine opere neagreate, precum s-a întâmplat cu biblioteca lui Eugen Lovinescu sau cu cea a Brătienilor.) Sunt interzise cărţi ale lui Vasile Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Ion Agârbiceanu, Lucian Blaga, Dimitrie Cantemir, Şerban Cioculescu, George Coşbuc, Garabet Ibrăileanu, Titu Maiorescu, Costache Negruzzi, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Paul Zarifopol şi ale multor altora. Un an mai târziu, teroarea roşie îi declară indezirabili pe Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu, Constant Tonegaru şi, din nou, pe mulţi alţii. Sunt menţionate, pentru această perioadă, şi două ,,închisori pentru cărţi"[15]. Este debutul aşa-numitei gulagologii româneşti[16].

Holocaustul cultural impune modelul rigid şi unic al realismului socialist şi formarea unei culturi eminamente proletare (de la denumirea rusească a proletkultului) care să stabilească o relaţie de ruptură cu trecutul. Criteriile de selecţie (aberantă, abuzivă, planificată de către o cenzură subordonată Securităţii) a textelor publicate nu vizează esteticul, ci ideologia, cultivând redundanţa, superfluul în texte de o pseudoliteraritate tipizată dupa modelul doctrine unice. Secţiunea longitudinală prin discursurile acelei perioade, aşa cum o performează bisturiul lui Eugen Negrici, permite detectarea unei uniformizari greoaie şi osificări detestabile a limbajelor captive între limitele ideologiei. *„Cine nu scrie într-un limbaj accesibil, cine nu are o concepţie înaltă, materialist-dialectică asupra vieţii, cine arată o cât de mică simpatie pentru intimităţi poetice, pentru naturalism, pentru erotism şi divertisment, pentru proza analitică psihologizantă şi pentru aceea poliţistă sau de aventuri se descalifică în ochii partidului ca scriitor"*[17]. Rezultatul este – subliniază Eugen Negrici - cu putine excepţii, o subliteratură propagandistică, aprobată şi încurajată de o critică literară anexată Securităţii, ce construieşte o proză pe doua direcţii: cea a conflictelor antagonice (romanele luptei de clasă, reportajul şi pamfletul) şi cea istorică orientată politic. După cum spune Marin Preda mai târziu, neobosita inventivitate a tipului infect produce aneantizarea culturii, ceea ce obligă literatura să adopte diverse poziţii defensive pentru a exista, generând, în astfel de context, un interesant (sub aspect clinic şi al unei posibile estetici totalitare) tablou al speciilor.

Cu toate acestea, proza înregistrează, în a doua jumătate a acestei prime etape comuniste, mai exact în timpul destalinizării formale (1953-1964), câteva excepţii meritorii (din proza tolerată), precum *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (în 1953), *Moromeţii***,** volumul I**,**

---

[13] Eugen Negrici, *Marele pogrom al cărţii româneşti*, în ,,Vitraliu", Bacău, XV, nr. 1-2/2006;

[14] *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. 1945-1989*(coord. ştiinţific: Paul Caravia), cuvânt înainte de acad. Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000, apud Alex Ştefănescu*, Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura ,,Maşina de scris", Bucureşti, 2005, p. 23;

[15] *„Simultan se alcătuiesc listele cu bibliotecile din ţară care au dreptul să deţină* ***fondul D*** *(«documentar», accesibil doar unor specialişti, cu aprobare) şi* ***fondul S*** *(«special», aproape inaccesibil)"* semnalează Alex Ştefănescu în *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura ,,Maşina de scris", Bucureşti, 2005, p. 25;

[16] http://ro.wikipedia.org/wiki/Cronologia_disidenței_anticomuniste_în_România;

[17] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura ,,Cartea Românească", Bucureşti, 2008, p. 245;

de Marin Preda (în 1955), *Cronică de familie* de Petru Dumitriu (în 1956), *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran (în 1954), *Groapa* de Eugen Barbu (în 1957). Acestea nu se înregimentează conştiincios în tematica impusă, nu relevă cu admiraţie rolul partidului victorios în lupta cu exploatatorii retrograzi aparţinând unui trecut stigmatizat, nu se construiesc pe stridenţa unei antiteze dintre eroul reprezentând binele absolut al comunismului şi personajul concentrând răul perioadei trecute (sugrumate, şterse din istoria poporului român şi rescrise tendenţios), precum scriiturile din primii ani ai acestei perioade. Dimpotrivă, constată criticul, eroii sunt atipici[18], viaţa intimă se dezvăluie, uneori, iar scenele primesc nuanţe ale ambiguităţii.

Poezia a fost canalizată, cu încrâncenare, după cum observă criticul, pe aceeaşi tematică impusă şi prozei (omul de tip nou[19] şi prezentul progresist ca realitate măreaţă creată de cuceririle socialismului - termeni ai unui binom abrupt, fără nuanţe sau subtilităţi, fără ambiguizări ale mesajului), în forme ale poemului narativ imitând balada populară. Poezia devine, şi ea, în perioada stalinistă, instrument de propagandă, cu direcţii unice şi obligatorii.

A doua perioadă înregistrează, cu voia partidului, o emancipare a culturii, la care contribuie Marin Sorescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Gabriela Melinescu, Nichita Stănescu, Nicolae Manolescu, Matei Călinescu (tânăra generaţie), dar şi Ştefan Augustin Doinaş, Ion Caraion, Virgil Carianopol, Al Philippide, Emil Botta. Efectul este acela al genezei poeziei cu substanţă, dense şi diversificate. Aria tematică tabuizată anterior înregistrează nişe, prin augmentarea permisivităţii cenzurii. Abia acum se poate vorbi despre atât de vehiculatul realism socialist, care presupune, în fapt, „preluarea critică şi creatoare a celor mai valoroase cuceriri“ şi glorificarea omului de tip nou, după cum afirma Jdanov, cel care influenţează în mod determinant aceasta doctrină[20], (şi nu impunerea abisului - construit de proletcultism - între prezentul ce pretinde că oferă totul şi trecutul renegat, considerat repulsiv). Prozatori importanţi precum Marin Preda, Al. Ivasiuc, Augustin Buzura, Ion Lăncrănjan îşi propun recuperarea adevărului - sufocat de abrupta inerţie impusă în perioada stalinistă. Apare, astfel, o literatură a mărturisirilor, a dezvăluirilor „fără voie de sus” ale unor scriitori precum Mircea Dinescu, Dorin Tudoran, Ana Blandiana, Paul Goma, Dan Deşliu.

Referitor la această perioadă, se consemnează, în general, în critica şi în istoria literară, apariţia unei literaturi *„a obsedantului deceniu“*[21], temă pe care autorul *Iluziilor literaturii române* o reia, explicit, şi cu alt prilej: *„Literatura «obsedantului deceniu» a putut să pară un argument al libertăţii scriitorilor în socialism. Criticii s-au străduit să remarce «îndrăzneala» scriitorului român de a vorbi despre dramele, ororile şi crimele din vremea lui*

---

[18] Interesant este faptul cã Ilie Moromete este considerat, încã, un erou paradigmatic: înainte era legat *„de prejudecata marxistã a sãrãcirii maselor ţãrãnesti exploatate de capitalişti“*, dupã cum observã Nicolae Manolescu, (*Istoria criticã…*, p. 957), iar dupã ieşirea din comunism a semnificat *„declinul moral-psihologic“* al satului românesc.

[19] *„Emanaţie a utopiei comuniste, a unui proiect doctrinar cu intenţii de înregimentare - cum bine aratã E. Negrici în paginile pe care i le consacrã -, omul nou e personajul predilect al baladelor care-i narează faptele de necrezut sau al imnurilor ce-i exalta calitaţile, dar e si ţinta principalã, adresant al desfaşurării poetice. Pe el trebuie sã îl producã acest discurs, pe el trebuie sã îl propunã ca model şi oglindã lectorului care, printr-un fel de identificare spontanã, va deveni una cu modelul sau ficţional*“ - http://www.revista22.ro/poezia-ca-forma-de-agresiune-907.html;

[20] *Dicţionar enciclopedic* (coord. Marcel Popa), vol VI, Editura Enciclopedicã, Bucureşti, 2006, p. 65;

[21] În sensul înregistrat de folclorul critic, acela de holocaust cultural care aduce cu sine închisorile politice, colectivizarea, sovietizarea şi nu în sensul articolului lui Marin Preda, acela cã literatura „revoluţionarã” a anilor ‘50 nu trebuie lãsatã în afara literaturii.

Gheorghiu-Dej. «Libertatea» aceasta i se datorează însă noului secretar general Nicolae Ceauşescu, cel care în două plenare din 1966 a demascat crimele regimului dejist (la care fusese părtaş). În acele plenare s-a vorbit despre excesele Securităţii şi despre hotărîrile de partid greşite. Ceauşescu avea nevoie să-şi consolideze puterea şi o făcea prin distrugerea mitului predecesorului. Prin urmare, la iniţiativa partidului, scriitorii au căpătat dreptul de a vorbi despre crimele epocii Dej. Au apărut atunci numeroase cărţi despre «obsedantul deceniu». Cum? Cu voie de la stăpînire! Şi prin hotărîrile unor plenare. În bună măsură, literatura scrisă în comunism a fost dependentă de deciziile unor plenare."[22] Eugen Negrici constată, în plus, o potenţare a echilibristicii ideologice a scriitorilor (pornind de la devoalarea minusurilor societăţii socialiste şi de la problematica moralităţii /a scriitorului în comunism). Tot el subliniază strategia revelării prin recurs la alegorie sau la reflecţiile filosofice în camuflaj literar. Dorinţa de literaritate presupune, de fapt, în această perioadă, metamorfoza realismului tradiţional şi zbaterile spre modernizare, prin manifestarea interesului pentru complexitatea naturii umane (proza biografică marcată de subiectivitate auctorială şi proza de introspecţie) şi apoi prin tendinţa de transfigurare a realului şi prin experimentele formaliste. Negrici declară categoric că: *„nu uzarea modelelor sau schimbarea generaţiilor (în sens biologic) a determinat cursul literaturii după 1948, ci evenimentele politice cu urmări în plan ideologic. 1948, 1964 şi 1971 sunt datele cheie, momentele cruciale ale istoriei literare [...] scriitorii răspund, deliberat sau nu, provocărilor factorului politic într-un mod care le organizează destinul literar şi îi grupează într-un soi de perechi de generaţii de creaţie marcate ideologic: ideogeneraţii"*[23].

Oarecum în opoziţie, Manolescu remarca faptul că Marin Preda şi Eugen Barbu, cărora le aparuseră deja cele mai bune scrieri ale lor - primul volum din *Moromeţii* şi *Groapa*, opere fară structura ideologică - *„revin, când practic nu le mai cerea nimeni, în deceniul următor, cu romane în care clişeele abundă […]. În 1970, nu în 1950, ia Preda apărarea literaturii revoluţionare inspirate din marxism-leninism"*[24], continuă autorul *Arcei lui Noe*…, dar după ce creatorul *Moromeţilor* este apreciat drept *„oglinda fidelă a antidogmatismului"*.

Perioada dintre 1971 si 1989 este consemnată în *Literatura*...lui Eugen Negrici drept *„cea mai fertilă dintre etapele comunismului românesc"*[25], deoarece literatura suferă o metamorfoză tinzând către mitizare, iar scriitorii sunt consideraţi singurii capabili să genereze frumosul.

„*Literatura română sub comunism*…" este, aşadar, oricât de clişeistic ar suna, o radiografie în care sunt expuse cu acurateţe mecanismele de fiinţare, dar şi lipsa de organicitate a literaturii române de dupa 1848, din perspectiva relaţiei cu sistemul comunist (iar concluzia este aceea ca arta totalitară nu are tradiţie[26]). Acestea sunt relaţionate cu metamorfozele cenzurii politice, urmărindu-se variabilele precum: regimul (burghez pervertit - socialist de tip rigid - socialist permisiv la observaţiile privind erorile trecutului), eroul

[22] http://www.observatorcultural.ro/0-comentarii.html*articleID_20452-articles_details;
[23] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, Ed. „Cartea Românească", Bucureşti, 2010, ed. a II-a revizuită, p. 15;
[24] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, „Paralela 45", Piteşti, 2008, p. 951;
[25] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, Ed. „Cartea Românească", Bucureşti, 2010, ed. a II-a revizuită, p.31;
[26] vezi şi Mihai Zamfir, *Discursul anilor '90*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997;

(muncitorul plin de ură contra burghezilor sau ţăranul înveninat împotriva chiaburilor, ambii perfecţi, totuşi – proletarul dispus a-şi recunoaste propriile greşeli; ironic este faptul că figura eroului comunist puternic şi devotat este aceeaşi şi în textele fasciste sau legionare), specia literară (fabula, reportajul, balada; imnul, oda; poezia epică, poezia vizionară, poezia metonimică, poezia ludică; romanul social, romanul epopeic, romanul fluviu, drama istorică, drama realistă), lexicul predominant în producţiile literare (de la etichete infamante precum „descompus", „degenerat", „morbid", „iraţional", „putred", „decadent", „retrograd" la „avântat", „înălţator", „vestit", „aprins", „iubit", „nemuritor", „tovarăş drag", „brav", „învingător", „scânteietor", „înfrăţit", „multiubit", „binemeritat", „înaripat", „luminos", „luptător", „ostaş" etc)[27], tendinţele ostracizate (simboliste, ermetice, naturaliste, suprarealiste, expresioniste), personalul didactic („specialişti" formaţi în câteva luni, în locul profesorilor autentici, trimişi la canal sau închişi, cu interdicţia la formele cuvântului scris), resursele stilistice (ambiguizarea, aluzia, construcţia parabolică, alegoria, analogia, metonimia, tautofonia, ironia şi autoironia), tipologiile (literatura aservită – literatura tolerată: literatură de nişă, literatură de replică), contribuţia cititorilor (care aplică, în decodarea textului, o grilă aluziv-subversivă) şi, desigur, scriitorul (criticul nu se sfieşte să eticheteze şi să categorisească atitudini şi condeieri: Jebeleanu dovedeşeste *„mai mult decât o simplă probă de lichelism; […] semnul de maxima gravitate al unei pervertiri spirituale profunde"* când îl elogiază pe ostaşul sovietic anonim şi invaziv; Eugen Frunză suferă de *„o neîntreruptă efervescenţă iraţională"*, Maria Banuş îl proslăveşte pe zeul Târnăcop, Zaharia Stancu este de un oportunism funciar etc. Cu toate acestea, aprecierea generală, aceea de *„emitenţi lipsiţi de personalitate, anonimi şi folclorici"* este contestată acum, considerându-se că ea este adecvată doar literaturii, nu şi scriitorilor, *„din capul locului, foarte cunoscuţi sau tinere promisiuni"*[28], dar constrânşi să utilizeze exclusiv limba de lemn a propagandei. Toposurile literare accesibile (şi accesate) sunt inventariate sistematic şi puse în directă legătură cu politica şi cu sociologia acestei perioade. Sunt două decenii de degradare, în care Ceauşescu încearcă să imprime o notă naţionalistă comunismului. Se disting, din nou, *„pe de o parte – cenzură, canonul realismului socialist, literatură aservită şi de comandă; pe de altă parte – literatură tolerată, cu aspiraţie la adevăr şi literalitate, şi literatură neoficială, cea de sertar şi de samizdat"*[29]. Ceea ce lipseşte din acest inventar al variabilelor este tocmai trecerea în revistă a tehnicilor de creaţie care ar dezvălui mecanismul detaliat al fiecărei opere. Câteva sugestii, în acest sens, apar, însă. Negrici afirmă că *„relativizarea faptelor trecutului (şi, până la urmă, pulverizarea adevarului) începe să fie o metodă perfidă de amăgire şi a cenzurii şi a cititorilor epocii, prin alibiul modernizării"*, ceea ce semnifică deplasarea accentului de pe importanţa tehnicii, ca şi cum aceasta ar fi devenit „o instrumentalizare exterioară". Trebuie menţionat aici faptul că, în acest segment temporal, ajung pe lista publicaţiilor permise nume ale unor scriitori occidentali precum Hemingway, Shaw, Heinrich Mann, Feuchtwanger, Malraux, cel din urmă fiind un susţinător (comunist cu reputaţie artistică) al romanului de analiză, în defavoarea celui de creaţie, ca să uzăm de terminologia lui Garabet Ibrăileanu. Efectul este acela de recuperare a unor valoroşi creatori români precum Rebreanu.

[27] Este ceea ce Manolescu numeşte , în *Istoria…* sa, lexic *„poros, inflamat, inconsistent şi pe deasupra şi militãros"* (p. 894)
[28] Ibidem;
[29] http://www.icr.ro/bucuresti550-17

Văzută de către Eugen Negrici ca un set omogen (marcat de alterarea discernabilităţii elementelor) de atitudini, practici şi structuri productive impuse, perioada comunistă devine, pentru literatura română, o forţă consecventă de obturare a conştiinţei culturale identitare şi de eradicare a eticii intersubiective. Cu toate acestea, slabele variaţii ale dinamicii cenzurii securiste aduc contradicţii reflexive şi, în special, afective, cu privire la mesajul aparent şi la cel obţinut după lectura în cheie subversivă a textului. În această direcţie, Negrici realizează descrierea şi analiza legăturii intime dintre linia ideologică - cu puternic impact socio-istoric - şi literatură - devenită o provocare existenţială pentru foarte mulţi dintre scriitori.

Interesantă este, însă, teza lui Eugen Negrici referitoare la substituirea religiei în statul comunist cu ideologia marxist-leninistă. Autorul *Iluziilor literaturii române* este cel care a impus conceptul spectaculos de *religie politică*, ilustrând maniera în care partidul a uzat de tehnici şi motive specifice poeziei religioase. Demonstraţia este surprinzătoare, bine şi sistematic argumentată, *„scrisă cu talent şi umor, care disecă tehnicile de manipulare utilizate, de la cele muzicale, precum refrenele şi aliteraţiile, până la cele complicate, care apelează la frustrări latente şi instinctele pe care le aprind“*[30]. Istoricul literar construieşte analogia proslăvirilor izbânzilor partinice – întreţesute cu îndemnuri la vigilenţă sau la ură - cu liturghia ortodoxă, formată din imnuri de slavă şi rugăciuni alternate cu afurisenii şi chiar cu exorcizări. Se reia sintagma „*religie satanică*” - adaptată dupa modelul creştin si mizând pe ură, într-un binom considerat imbatabil: *„adoratio et imprecatio”*. Poezia devine, aşadar, slavoslovia, iar proza este marcată de prezentarea încleştării cu Răul. În aceste condiţii, poezia va condensa *„tradiţia encomionului şi lirica magnificării“*[31], prezentând figuri ale profeţilor şi ale apostolilor credinţei (Stalin, Lenin, Gh. Gheorghiu-Dej), ale martirilor credinţei (eroii comunişti), alături de chipul omului nou (izbăvit, lepădat de trecut), de imaginea bisericii (Partidul) şi a Raiului (patria comunistă). Sunt inventariate procedee specifice encomiasticii religioase: *„hiperbolele, analogiile standardizate, clişeele şi stereotipiile denominative, gestualitatea liturgică şi seria de posturi protocolare adoptate de prea umilul şi veşnic neajutoratul poet orbit de slava cerească a Pantocratorului“*[32] (care poate fi, simultan, *„un virtuoz al şmecheriilor retoriceşti“*, precum Eugen Jebeleanu în *Altfel de cântec*); afectarea neputinţei, pelerinajul la locurile sfinţite prin naşterea profetului, emoţia copleşitoare a consecinţelor ivirii acestuia, predilecţia pentru voci naive si simple[33].

Dimpotrivă, Nicolae Manolescu vede o exagerare în aprecierile lui Negrici, considerând că impactul noii literaturi este mult mai slab, iar *„ritualurile satanice observate de Negrici seamănă cu nişte lozinci prozaice, plate, vlăguite ideatic, fără putere de convingere“*[34] .

Mai târziu, în *Iluziile literaturii române*, într-o extensie a analogiei semnalate, Eugen Negrici vorbeşte despre mituri care compensează neajunsuri prin geneza unor amplificări, cele

[30] http://www.adevarul.ro/cultura/Literatura-romana-comunism_0_49795472.html;
[31] Eugen Negrici, „Literatura română sub comunism: 1948-1964”, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2010, ed. a 2-a revizuită, p.113;
[32] Ibidem, p. 114;
[33] Negrici notează obiectiv şi necruţător că fiinţele elementare –atât de dragi Fiului Domnului, aşadar prezenţe consevente, constante în din poemele religiei satanice - obligă scriitorul *„la un efort stilistic notabil de cretinizare, de simplificare până la idioţenie a limbajului…“* (p. 117)
[34] Nicole Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură, Paralela* 45, Piteşti, 2008, p. 894;

mai multe exponenţiale (ale simbolismului unor figuri, ale semnificaţiilor unor evenimente), ca de fiecare dată când civilizaţia se impune culturii, creând anxietate.

Observăm că Eugen Negrici se fereşte de ridicolul evaluării unor opere pe criterii strict estetice, fapt ce ar fi generat un studiu găunos; nici nu încearcă să rămână cantonat într-o perspectivă distantă, rigidă si pretins obiectivă. Nu formulează, într-o maniera oraculară, sentinţe şi nu anunţă (pre)viziuni. Cu toate acestea, câteva idei par să fie imuabile (şi reluate în *Iluziile literaturii române*): anul 1948 marchează , printr-o falie, debutul unei perioade în care literatura va avea legi proprii de funcţionare; evoluţia literaturii române presupune sincope, distorsiuni şi rupturi care fac imposibilă o pretinsă teză a continuităţii; dorinţa acentuată de normalitate duce la mistificări legate de organicismul literaturii române. (Pe de altă parte, considerăm că *„remorcarea la politică a tuturor operelor, formelor, temelor or perspectivelor din deceniile de comunism este excesivă"*[35].) Tonul amar sau reprobativ, vag confesiv în debutul lucrării, surprinderea sistematică a metamorfozelor literaturii aflate în simbioză cu detestabilul regim politic, selectarea riguroasă a textelor care au permis concluzii legate de fiabilitatea şi de diagnoza literaturii câte unui întreg segment temporal, istorismul redat cu acurateţe, toate acestea construiesc un discurs critic autentic. Mai mult, Marius Chivu vorbeste, chiar, despre „un efect pervers" al istoriei lui Eugen Negrici: *„Acest studiu se poate reciti la infinit, romanele despre care vorbeşte (cu excepţiile de rigoare, bineînţeles), chiar şi cele pe care nu le-am parcurs, ne vor atrage tot mai puţin. Prevăd un efect pervers al acestei cărţi: ea va scuti generaţiile următoare de balastul lecturii a mii de pagini. Intrat imediat în bibliografia obligatorie, această neconvenţională istorie literară va înlocui o bibliotecă întreagă; dincolo de ea se vor avânta doar cei cu un spirit de sacrificiu mai mare decât al criticului."*

Nu putem ignora opinia lui Alex Goldiş, aceea că *„ţinând cu încăpăţânare la organicismul literaturii române sub postcomunism şi la perspectiva patologiei ei incurabile, Negrici îşi sacrifică adevarata concluzie a studiului: aceea că am iesit de sub comunism având o literatură aproape vindecată. Teza «locurilor goale» conform căreia ar fi trebuit să parcurgem toate etapele (sau toate genurile) modernismului pentru a ajunge la postmodernism mi se pare de un dogmatism extrem"*[36]. Dar oricât ar părea de cinic, literatura română scrisă în comunism este incitantă şi complicată şi ar fi fost la fel de interesante şi aprecierile privind prelungirile literaturii în teatre sau în cenacluri literare, într-o perioadă a echilibristicii între idei literare şi ideologie partinică, între morală şi estetică, între compromis şi rezistenţă, între reuşită şi ratare.

Şi dacă încă mai sunt voci care contestă marele semn interogativ sub care aşază Eugen Negrici literatura osificată, închisă în scheme ideologice, din perioada comunistă, ne putem raporta la afirmaţia lui Witold Gombrowicz: *„ valoarea artei pure constă în aceea că ea sparge schemele. [...] menirea artei veritabile e alta - ea va rămâne în veci ceea ce a fost de la facerea lumii, adică glasul individului, expresia omului la singular. O literatură de*

[35] Nicolae Manolescu, *Istoria criticã a literaturii române. 5 secole de literaturã*, „Paralela 45", Piteşti, 2008, p. 1257;
[36] Alex Goldiş, *Istoria clinicã a literaturii române*, în „Cultura literarã", nr. 75/ 2007;

calibru mare trebuie să aibă grijă în primul rând ca acestea să-şi atingă ţinta. Dacă doriţi ca glonţul să nimerească departe, îndreptaţi ţeava puştii în sus".[37]

Referinţe bibliografice

Volume

Chaney, David, *Cultural Change and Everyday Life*, Palgrave Macmillan, Gordonsville, 2002;

Comloşan, Doina; Borchiu, Mirela, *Dicţionar de comunicare (lingvistică şi literară)*, Editura „Excelsior Art", Timişoara, 2006;

Cordoş, Sandra, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, „Biblioteca Apostrof", Cluj, 1999, ediţia a doua adăugită 2002;

Gheorghe, Cătălin, *Condiţia critică. Studiile vizuale în critica culturală, critica de artă si arta critică*, Institutul European, Iaşi, 2010;

Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura „Minerva", Bucureşti, 1984

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura „Minerva", Bucureşti, vol. I (1980), vol. II (1981), vol. III (1983);

Manolescu. Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, „Paralela 45", Piteşti, 2008;

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române.De la creaţia literară la postmodernism*, Editura Saeculum I. O, Bucureşti, 2000;

Muşat, Carmen, *Strategiile subversiunii.Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească*, Editura „Paralela 45", Piteşti, 2002;

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura „Cartea Românească", Bucureşti, 2008 ;

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, ed. a II-a revizuită, Editura „Cartea Românească", Bucureşti, 2010;

Negrici, Eugen, *Marele progrom al cărţii româneşti*, în „Vitraliu", Bacău, XV, nr. 1-2/2006;

Negrici, Eugen, *Poezia unei religii politice*, Bucureşti, Editura Pro, 1995;

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi,* Editura „Univers", Bucureşti, 1981;

Popa, Marcel (coordonator), *Dicţionar enciclopedic*, vol VI, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2006;

Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura „Maşina de scris", Bucureşti, 2005;

Ţeghiu, Liviu, *Fenomenul proletcultist în literatura română*, Ed. „Mirton", Timişoara, 2000;

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura „Lider", Bucureşti, 1996;

Zamfir, *Mihai, Discursul anilor '90*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997;

Periodice

„Ateneu", anul XLV (serie nouă), nr.11-12/ 2008;

„Arca", nr. 4-5-6/ 2010;

„Contemporanul. Ideea europeană", anul XIX, nr. 5 (674)/ 2008;

[37] Witold Gombrowicz, *Jurnal*, Editura „Univers", Bucureşti, 1998, selecţie şi traducere de Olga Zaicik, pp. 37-38;

„Contemporanul. Ideea europeană”, anul XX, nr. 1 (682)/ 2009;
„Monitorul cultural”, nr. 23 2010;
„Observator cultural”, nr. 560 /2011;
„România literară”, nr. 1/ 2003;
„Vitraliu”, XV nr. 1-2/ 2006;
„22. Revista grupului pentru dialog social” nr.5/2004.

Website-uri

http://www.adevarul.ro/cultura/Literatura-romana-comunism_0_49795472.html;
http://www.atheneum.ca/modules/news/article.php?storyid=190;
http://www.icr.ro/bucuresti550-17;
http://www.observatorcultural.ro/Fata-in-fata-cu-literatura-scrisa-in-comunism*articleID_12057-articles_details.html;
http://revistacultura.ro/articol.php?rezultat=1374;
http://www.romlit.ro/cresterile_si_descresterile_prozei_sub_comunism;
http://ro.wikipedia.org/wiki/Cronologia_disidenței_anticomuniste_în_România;
http://bucuresti.time4news.ro/educatie-cultura/eugen-negrici-un-sfert-din-literatura-romana-este-produsul-plenarelor-pcr/.

IOAN GROŞAN – INTERTEXTUALITATE ŞI VIZUALITATE

Asist. univ. drd. Aurora PAŞCAN
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

Ioan Groşan este unul dintre cei mai importanţi scriitori ai deceniului literar cunoscut ca „optzecism". Ca scriitor postmodern, a fost etichetat în multe feluri de către critici: textualist, intertextualist, metanarator, realist, experimentalist; a fost comparat cu mari scriitori români, ca Sadoveanu, I.L. Caragiale, Mateiu Caragiale, Rebreanu sau cu scriitorul contemporan Mircea Cărtărescu, dar şi cu scriitori străini, precum Rabelais, Cehov şi Faulkner. Ne vom concetra, în această lucrare, asupra a două aspecte ale operei sale: intertextualiatea şi vizualitatea.

Cuvinte-cheie: *intertextualitate, vizualitate, postmodernism, realist*

Optzecist prin generaţie şi postmodern prin stilul său literar multivalent, Ioan Groşan îşi conturează, încă de la debut, o personalitate literară cuceritoare, abordând, ca mai toţi prozatorii optzecişti, teme axate pe cotidian, sublimând banalul şi ridicolul într-o manieră ludică, ironică, dar şi sensibilă. Cărţile sale, deşi scrise, după mărturisirea autorului, cu greutate şi chiar cu distanţe de ani buni între ele, se citesc uşor, având o fluenţă, o virtuozitate de "a pune în scenă" decoruri şi personaje şi o forţa de captivare de tip cinematografic. Ritmul alert, stilul direct, preferinţa pentru proza scurtă, concentrată, umorul irezistibil atrag imediat, iar elementele textualiste şi intertextualiste sunt ingenios inserate în povestire, cu o mână de maestru.

Etichetările critice care îl vizează pe Ioan Groşan acoperă o paletă largă: de la textualism, intertextualitate, metaficţiune, fantezism alegoric, experimentalism, la realismul de sorginte caragialiană, sau în stilul lui Rebreanu, sau realismul magic. „Ioan Groşan este printre puţinii creatori de şcoală nouă care n-au devenit prizonierii unei singure formule epice, asimilând, cu o complicitate matură, atât experienţa intertextualităţii, cât şi stilul perifrastic faulknerian ori minuţia cehoviană în descrierea platitudinii existenţiale. Convergenţa aceasta nu e câtuşi de puţin stridentă, fiindcă nu eclectismul defineşte prozele acestui autor, ci predispoziţia, savant întreţinută, de a amesteca în pasta perfidă a parodiei şi ironiei cele mai diverse maniere."[1]

Ioan Groşan, prozator înnăscut şi excelent umorist, subtil şi niciodată tentat de vulgar, a avut de luptat, de la începutul carierei sale literare, cu prejudecata conform căreia o scriere cu tentă umoristică e automat facilă şi nu are şanse de a fi considerată mare literatură. Chiar Nicolae Manolescu etichetează dur tot ce a scris Groşan după 1989, drept „divertisment".[2] El consideră că şi romanul istoric şi parodic ***O sută de ani de zile la Porţile Orientului***, deşi premiat de Uniunea Scriitorilor, intră în această categorie. Irina Petraş apreciază că Groşan nu

[1] Radu G Țeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Cluj-Napoca, Dacia, 2002, p. 232.
[2] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Piteşti, Paralela 45, 2008, p. 1371.

este un scriitor comic, ci un scriitor "ludic şi ironic", iar piesa de teatru ***Şcoala ludică*** poate fi asumată, retrospectiv, ca artă poetică. "Comicul înregistrează detalii de care râde, satirizându-le, cu doze variabile de otravă, dar o face înăuntrul coerenţei indiscutabile a lumii. Ludicul, în schimb, constată superlucid că lumea e strâmbă, scăpată de sub controlul omenescului, şi atunci intervine: schimbă turaţia, introduce referinţe multiple, lichefiază locuri comune şi aparent imuabile, înalţă oglinzi deformatoare, obligă lumea să fie aşa cum o scrie el, să accepte coerenţa jocului dezlănţuit (...) La o privire atentă, în spatele jocului său se văd plânsul, tristeţea, disperarea. "[3]

Interesul lui Ioan Groşan a vizat, pe lângă proză şi publicistică, şi filmul. A fost, o perioadă, director artistic al studioului de creaţie cinematografică al Ministerului Culturii (condus de Lucian Pintilie) şi redactor la *Contrapunct, Academia Caţavencu* şi *Ziua*. În 2010, Titus Munteanu ecranizează, într-o manieră savuroasă, nuvela ***Caravana cinematografică.*** De fapt, interesul lui Ioan Groşan pentru relaţia literatură-film s-a manifestat încă din studenţie, la Facultatea de Filologie a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj, pe care a absolvit-o cu o lucrare de licenţă intitulată *Filmul şi literatura română*, lucrare ce anticipează câteva din temele esenţiale ale viitorului prozator. Mai târziu, va cocheta şi cu actoria, apărând în filmele lui Lucian Pintilie ***Balanţa*** şi ***Prea târziu.*** Despre experienţele sale în domeniul cinematografic precum şi despre legătura dintre film şi literatură, Groşan a vorbit în diverse interviuri. „M-a fascinat dintotdeauna lumea cinematografică, a platourilor de filmare, şi am avut şansa imensă de a mă fi luat alături de el, câţiva ani buni, Lucian Pintilie.[...] E un univers aparte, cu alte legi decât cele ale scrisului. De la Pintilie am învăţat – dacă am învăţat – că talentul, geniul în cazul său, trebuie să se sprijine pe rigoare, pe o disciplină de fier. E o muncă sisifică, de echipă, e ceva asemănător – cum zicea tot Domnia-Sa – cu „o sculptură a apei". Apoi, dintr-o experienţă cinematografică, mai poţi învăţa, ca scriitor, şi alte chiţibuşării: tehnica montajului, a suspansului, a secvenţelor". [4]

În ***Caravana cinematografică şi alte povestiri,*** tema este ceea ce Mircea Cărtărescu numeşte "texistenţa"[5], adică o continuă pendulare între existenţa reală şi cea recreată prin artă, respectiv, text. Cărtărescu apreciază că unele din prozele lui Groşan sunt printre cele mai clare, cele mai didactice texte ale postmodernismului metanarativ din proza anilor 80. "Între ele, ***Insula*** şi ***Marea amărăciune,*** ambele din volumul său de debut (şi cel mai bun publicat de el până azi), ***Caravana cinematografică,*** pot figura în orice antologie postmodernă."[6] Această contopire viaţă- literatură este poate cea mai interesantă şi valoroasă trăsătură a acestor proze. Raportul dintre *a fi* şi *a scrie* se regăseşte perfect ilustrat în ***O dimineaţă minunată pentru o proză scurtă.*** Aici scrierea e mai importantă decât resortul ei real, decât pretextul care îi aduce alături pe tânărul redactor cu veleităţi de scriitor şi pe directorul Gostatului, un jalnic vânător. Tânărul vrea să scrie o proză scurtă, de "trei pagini jumătate, nu mai mult", despre o vânătoare de fazani. Dar realitatea înşeală aşteptările "scriitorului": fazanii nu se arată, iar cerbul ivit pe neaşteptate nu poate fi vânat deoarece directorul nu are "permis de cerb". Singura salvare pentru plănuita proză scurtă e o derizorie vânătoare de ciori. Ironia nu e atât una de limbaj, cât una de situaţie. Nicolae Manolescu apreciază modalitatea

[3] Irina Petraş, *Literatură română contemporană,* Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2010, p. 297.
[4] H*yperion,* nr. 4-5-6/2010.
[5] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc,* Bucureşti, Ed. Humanitas, 2010, p. 428.
[6] Ibidem.

spirituală a lui Groşan de a ironiza importanţa exagerată ce se acordă temei în literatură, adică obiceiului de a împărţi temele în mari şi mici, rezervându-le pe primele pentru roman şi pe ultimele prozei scurte.[7] Ioan Groşan preferă clar "scurtmetrajele" pline de substanţă unor "lungmetraje" care nu-şi justifică întinderea. Însuşindu-şi anumite tehnici de tip cinematografic, Groşan le aplică în proza sa, încă de la primul volum. "Derularea secvenţială a epicului, stilul cvasi-consemnativ şi observaţia comportamentistă sunt tehnici cinematografice de construcţie, pe care Ioan Groşan le adaptează prozei, astfel încât reuşeşte să evite orice comentariu auctorial, impunându-şi, însă, concepţia."[8] Şi criticul Alexandru Cistelecan subliniază, cu umor, calităţile "cinematografice" ale prozei lui Groşan, scriitor care-şi răsfaţă publicul: "Ioan Groşan e dintre tot mai puţinii prozatori care mai cred că lectura nu trebuie să fie neapărat un coşmar sau o pedeapsă pe capul cititorului. El pune la bătaie toate armele seducţiei, începând cu construcţia subtilă a atmosferei, cu cea rafinată a personajelor şi cu cea savantă a povestirii ca atare."[9]

În ***Insula,*** fantezismul alegoric şi fascinaţia intertextualităţii îşi găsesc poate cea mai strălucită realizare dintre prozele lui Groşan. Acestea contribuie la reconstituirea unui spectacol vizual copleşitor, de o picturalitate aparte. Mircea Cărtărescu remarcă acurateţea povestirii: "Simplă ca un mulaj anatomic, povestirea lui Groşan este ideală pentru deschiderea unui curs despre metaficţiunea postmodernă."[10] Nuvela debutează meditativ, cu scriitorul şovăind cu privire la ceea ce ar trebui să imagineze şi să aştearnă pe hârtie: "Sigur, tu înţelegi, ar trebui acum să încerc să scriu altceva, o nuvelă morocănoasă, o povestire şoptită, dramatică sau în orice caz o schiţă pitică şi parşivă, în fond cred că mă pricep în suficientă măsură să inventez." Autorul, înainte de a se apuca propriu-zis de lucru, rătăceşte printre amintiri, într-o manieră proustiană, evocând figuri ale copilăriei sale, mătuşile sau bunicul care-i aştepta pe americani. "Ce frumos ţi-aş înşira, de pildă, toată suita de mătuşi bătrâne pe care le-am avut la ţară şi pe care le-am urmărit cu aviditate cum mor treptat, încercând să fac din ele, pe vremea când mai trăiau, nişte personaje memorabile, înspăimântate de moarte, clătinate în toate credinţele şi certitudinile lor, dar care, spre deziluzia mea, s-au străduit- şi-au reuşit- să sfârşească cât mai discret, mai şters cu putinţă, ca şi cum s-ar fi ruşinat că faptul morţii lor producea totuşi în familie o oarecare agitaţie (trebuia anunţate rudele, cumpărate coroanele, angajaţi groparii)."[11] Apoi conştiinţa scriitorului rătăceşte într-un spaţiu literar în care se aglomerează şi o mulţime de imagini-obiecte, în buna tradiţie a postmodernismului, dar totodată alcătuind un tablou suprarealist. Tabloul amestecă "broşuri mai uşoare, mânate de apă", "iarba marină şi scoici murdare", "dulapuri uriaşe, stând într-o rână", "vecinătatea răcoroasă a mării", în care scufundă cu pietre "volumele mari, verzui, ce mai pluteau încă în jurul ţărmului." Pe un promontoriu baroc stă o fiinţă feminină, "o formă de femeie", care are o carte în mână şi picioarele pe jumătate scufundate în apă. Citând din "câteva cărţulii poliţiste şi două broşuri sentimentale" bărbatul spune: "*Baby, I'm the best*, dar tu ai făcut din mine o cărpă!", şi apreciază că femeia ar putea fi o soţie excelentă, pentru că este "mediocră de la un capăt până la altul". În dialogul celor doi se amestecă la întâmplare Caragiale, Faulkner, Jules

[7] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 1370.
[8] Nicoleta Cliveţ,op.cit., p. 7.
[9] Alexandru Cistelecan, *Vatra*,nr. 7, iulie, 1996.
[10] Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 431.
[11] Ioan Groşan, *Caravana cinematografică şi alte povestiri,* Bucureşti, Corint, 2005, p. 21.

Verne, Eusebiu Camilar, Agatha Christie, Dostoievski, Cella Serghi, Brecht, Breban, Cehov, Sadoveanu, Dreiser, etc. Într-un siloz imaginar, scriitorul sapă şi găseşte coperta unei cărţi uriaşe, "*Grande Encyclopedie*", cu litere mari de un stat de om şi cuvinte lungi de zece-cincisprezece metri. Cuvintele se citesc greu din cauza obstacolelor naturale, rafturi prea grele sau arbuşti încăpăţânaţi, astfel că într-o săptămână abia se putea citi o pagină întreagă. Cartea se dovedeşte a fi chiar creaţia prozatorului, care o recunoaşte cu uimire, în cuvintele scoase de sub pământ: "Sigur, tu înţelegi, ar trebui acum să-ncerc să scriu altceva, o nuvelă morocănoasă, o povestire şoptită, dramatică sau...". Eugen Simion descrie într-o formulă inspirată parabola intertextuală pe care se construieşte nuvela: „O insulă pustie şi un cuplu care descoperă că lumea stă pe o carte, aşa cum într-o legendă veche asiatică lumea se sprijină pe un elefant."[12]

Caravana cinematografică surprinde cu acurateţe convenţiile şi absurdităţile epocii antedecembriste, limbajul de lemn, comportamentele de marionete. Literatura "obsedantului deceniu", care dusese proletcultismul pe culmi groteşti, este aici parodiat într-o formă subtilă, mascată de incriminarea balcanismului. Tavi, un activist cultural înflăcărat, soseşte în satul ardelean Mogoş pentru a proiecta filme ruseşti de propagandă, şi deci pentru a ridica nivelul ideologic al locuitorilor. Dacă personajul activistului este destul de comun în proza deceniilor anterioare apariţiei *Caravanei...,* aici abordarea e total diferită. Demersul activistului se va ciocni de încăpăţânarea sătenilor, a căror îndoctrinare va eşua lamentabil.

Povestea debutează în stilul lui Rebreanu, cu descrierea intrării în sat. Sosirea este însă total lipsită de fastul pe care activiştii îl aşteptau. Satul pare pustiu sub ploaia rece şi insistentă, iar în loc de oficialităţi, musafirii sunt întâmpinaţi doar de nişte vaci rătăcite. Încet, "ardeleneşte", personajele intră în scenă: Tanasie, preşedintele Sfatului Popular, Benea, directorul şcolii, soţia lui, învăţătoarea, plutonierul Atanasiu Gică, Corina, bibliotecara sfioasă de care se îndrăgosteşte Tavi, şi un personaj pitoresc, ţiganul Darcleu. În rest, satul pare gol, depopulat de migraţia ţăranilor la oraş. Activiştii vin şi pleacă, fără a schimba cu nimic viaţa celor câţiva locuitori rămaşi. Criticul Nicolae Manolescu aseamănă această rezistenţă cu cea din ***Nopţile de sânziene*** a lui Sadoveanu. De altfel, el consideră că tema secretă a nuvelei este din nou, tema literaturii şi identifică mai multe referinţe intertextualiste. Chiar propoziţia de început: "Caravana cinematografică intră în sat pe la orele cinci după-amiază", e o trimitere la celebra formulă romanescă "marchiza a ieşit la ora cinci", aşa cum propoziţia " am încurcat cânepa mătuşii Madeleine" din ***Insula*** face aluzie la mătuşa Mărioara a lui Creangă (episodul cu cireşele şi cânepa) şi la tante Léonie a lui Proust din secvenţa cu madlena muiată în ceai,[13] sau aluzia la "doamna Bovarinski, lăptăreasa poloneză...", care nu mai are nevoie de nici un comentariu. Ţiganul Darcleu, prins că a furat o găină, se salvează prin stratagema Şeherezadei, adică prin... poveşti. Memorabilă e povestea cu măcrişul care are puteri miraculoase, precum spanacul lui Popeye marinarul: "Dezvoltă, dom̀ şef. Dezvoltă al dracului. Dă-i unei copile măcriş, aşa, de pe la 10 ani, şi să vezi ce domnişoară iese! Mănâncă singur măcriş tot cam la vârsta asta şi la 15 ani eşti beton, schiaună femeietul numai să te vadă!"[14] ***Caravana cinematografică*** a lui Ioan Groşan are multe trăsături ce o recomandă din start pentru ecranizare: umorul anecdotic, subversiv, personaje foarte bine conturate, decorul

[12] Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*. Bucureşti, Cartea Românească, 1989, p. 653.
[13] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 1371.
[14] Ioan Groşan, *Caravana cinematografică şi alte povestiri,* Bucureşti, Corint, 2005, p. 56.

descris cu maximă minuţiozitate şi foarte familiar cititorului care a apucat "epoca de aur", aspectul de scenariu împărţit pe secvenţe. La acestea se adaugă concizia, stilul alert, accentele ironice presărate la tot pasul, de la ridiculizarea eforturilor propagandistice şi până la stângăcia activistului îndrăgostit, care nici în momentele sensibile nu poate ieşi din tiparele limbajului de lemn. Atitudinea autorului faţă de personajele sale este totuşi una ironic-înţelegătoare, mai ales faţă de localnicii care se întorc la rutina lor cotidiană, după trecerea "pericolului" ideologic.

În proza ***Trenul de noapte,*** binomul *a scrie-a trăi* îşi deplasează sensul spre cel de-al doilea termen. *A trăi* şi a găsi sensul profund al existenţei sunt imperative mai presus de orice. Prozatorul preferă aici o simplitate de tip tradiţionalist, care evoluează înspre realismul magic. Şeful de gară Fotiade şi acarul Simion par, la prima vedere, personaje din Caragiale, care îşi alungă plictisul cu cărţile de joc şi cu poveşti. Fotiade începe să spună povestea care-l obsedează, a trenului "de la trei şi şapte minute " care "miroase a trandafiri". La început neîncrezător, Simion devine tot mai interesat, până în punctul în care vrea să încerce el însuşi experienţa călătoriei cu misteriosul tren. El va opri trenul care nu oprea niciodată, doar cât să reuşească să se urce pe scară, încercând să deschidă uşa. Aici, încordarea şi curiozitatea lui Simion, dar şi a cititorului atinge punctul maxim: "Apăsă pe clanţă şi împinse cu umărul, dar uşa nu cedă. Stâlpul semnalului cu lumina pâlpâitoare trecu pe lângă el şi el continua să izbească în uşa întunecată cu umărul şi cu genunchiul drept şi-abia mai zări cu coada ochiului câinele zbătându-se în lanţ şi-apoi cantonul dispărând şi grinzile verticale ale magaziei de lemne înşirându-se tot mai iute în urmă şi se întoarse puţin şi văzu dalele peronului fugind una după alta şi, ca-ntr-o fulgerare, în lumina verzuie a propriei lanterne, faţa îngrozită a domnului Fotiade, fântâna şi se gândi c-ar mai putea sări în şanţul cu iarbă ce trebuia să urmeze, dar atunci uşa se deschise, trăgându-l înăuntru, şi-n clipa aceea simţi, izbindu-l greu, mirosul de trandafiri."[15] Tehnica gradării suspansului ţine cititorul cu răsuflarea tăiată, "lipit de scaun", ca la cinema. Fluenţa relatării nu e fragmentată mai deloc de pauze sau semne de punctuaţie. Cuvintele se înşiră cu repeziciune, precum traversele de cale ferată în urma trenului, iar efectul vizual e percutant. Finalul poveştii survine brusc, implacabil, în timp ce finalul întâmplării se pierde în neant, precum "trenul de noapte". Frustrarea cititorului, lăsat să găsească singur răspunsuri, e însăşi miza acestei proze, splendid exemplu de virtuozitate literară.

Criticul Radu G. Ţeposu apreciază la superlativ volumul ***Caravana cinematografică şi alte povestiri,*** notând că cele patru nuvele care îl compun, ***Caravana cinematografică, O dimineaţă minunată pentru o proză scurtă, Insula*** şi ***Marea amărăciune*** ilustrează trei tipuri de parabolă: socială, estetică şi existenţială, constituindu-se într-o sinteză inefabilă şi rafinată. "Prin capacitatea excepţională de a sugera sensuri înalte, în cele mai neînsemnate amănunte, prin vocaţia, tot mai rară azi, de a despica platitudinea în patru pentru a scoate la iveală drame mocnite şi, desigur, prin maturitatea stilului, care e a unui autor îndelung exersat, Ioan Groşan a arătat, încă de la debut, o vocaţie indiscutabilă de prozator."[16]

Romanul ***O sută de ani de zile la porţile Orientului,*** recompensat cu Premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru proză, în 1992, şi considerat unul dintre cele mai importante romane de după 1989, este scris sub formă de episoade scurte, pline de substanţă şi umor

[15] Ioan Groşan, *Trenul de noapte,* Bucureşti, Cartea Românească, 1989, p. 32.
[16] Radu G. Ţeposu, op. cit, p. 236.

savuros. Autorul mărturiseşte intenţia omagial- parodică la adresa lui Sadoveanu, pe care îl consideră un scriitor de geniu, şi a ***Hanului Ancuţei,*** folosind o serie de topos-uri, de construcţii stilistice şi personaje sadoveniene pe care le-a grefat, aluziv, pe o serie de realităţi din vremea dictaturii. Este, prin urmare, doar aparent, un roman istoric, după anumite opinii, de inspiraţie rabelaisiană, în care însă se amestecă mereu trecutul şi prezentul, epicul şi liricul, imaginaţia şi livrescul, arhaismele şi neologismele, descrierile impecabil meşteşugite şi dialogurile spumoase. Pe tot parcursul poveştii, abundă referinţele intertextualiste, atât din literatura română, dar şi din cea universală, iar neologismele creează un comic irezistibil. Amestecul de întâmplări şi replici nu respectă nici o logică, decât, eventual, pe cea a absurdului. Acţiunea propriu-zisă a romanului se petrece în secolul al XVII-lea şi urmăreşte călătoria celor doi călugări, cel bătrân- Metodiu şi cel tânăr- Iovănuţ, care au misiunea secretă de a ajunge la Roma pentru a cere Papei să facă alianţă cu Moldova, împotriva otomanilor. Pe de altă parte, povestea se concentrează, la celălalt pol, pe acţiunile voievodului Barzovie, însoţit de spătarul Vulture şi rapsodul Broanteş, în drum spre Istanbul, pentru a încerca să recupereze tronul pierdut în Moldova. Pe parcurs, ei se intersectează cu o serie de personaje, fiecare cu istoriile lor ciudate sau caraghioase, care sporesc, cu fiecare episod, farmecul povestirii. Fiecare popas, înseamnă o altă întâlnire fascinantă, o altă experienţă „de pomină". Huruzuma tătăroaica, Parnasie, Cancioc, Ruxăndriţa, Despina, Cosette sunt doar câteva dintre personajele pitoreşti care străbat romanul lui Groşan, cu poveştile lor captivante, de la Hârlău la Stambul.

Un episod memorabil este cel comic intitulat "Popas la topos"**,** cu trimitere la toposul simbolic al ţinuturilor moldoveneşti: "Drumeţului care la începutul sec. al XVII-lea intra în Moldova pe la ceasurile cinci după-amiaza îi era peste putinţă ca până la ceasurile şapte seara să nu dea peste un han..."[17] Hanul Stăniloaiei adună o mare varietate umană, dar şi literară, căci autorul realizează un melanj antologic în care se pot identifica Eminescu, Creangă şi Sadoveanu, Mioriţa, etc.: "...căruţe, cai deshămaţi, focuri de frigare, tarabe cu nimicuri, oameni de tot soiul: polaci rumeni, scumpi la vorbă, privind mereu nu ştiu ce în jarişte a focului, ovrei tânguinzi, cu nişte târsoage de bărbi cât badanalele, grecotei cu nas subţire, bulgăroi cu ceafa destul de groasă, cazaci trosnindu-şi fălcile a spleen, nemţi stăpânindu-şi cu demnitate vagi zgomote interioare, ungureni chipeşi vorbind ceva cu nişte vrânceni şovăitori, moldoveni lăcrimând de atâtea poveşti, ba, într-un colţ, mai la fereală, şi doi turci, afumaţi bine, cercând a măsura şi mereu căzând peste el, nişte postav."[18] Stăniloaia, care nu prea seamănă cu celebra Ancuţa, strigă cu o voce groasă, puternică, peste capetele tuturor: "- Că parcă nu v-aş şti eu, r-aţi ai dracului de mitocani!"

Un alt episod savuros îl prezintă pe Barzovie-Vodă şi pe însoţitorii lui ajungând la curtea sultanului, unde sunt întâmpinaţi de „cadâna de serviciu". Mai mult, îl găsesc pe sultan în „sala de fortză", făcând flotări şi pregătindu-se pentru un masaj... erotic. Metodiu şi Iovănuţ ajung şi ei la destinaţie, la Roma. Momentul întâlnirii cu Papa e memorabil. Dialogul ironic, ridicolele exerciţii de retorică ce sunt contracarate de replici spirituale, în spatele cărora comunicarea e, de fapt, nulă, se constituie într-o satiră muşcătoare care, evident, ţinteşte mult

[17] Ioan Groşan, *O sută de ani de zile la porţile Orientului,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992, p. 26.
[18] Ioan Groşan, *O sută de ani de zile la porţile Orientului,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992, p.27.

dincolo de secolul al XVII-lea. Papa le cere oaspeţilor informaţii despre Moldova, dar după ce află unde este, devine refractar la orice propunere de alianţă. Situaţiile comice nu-i ocolesc nici pe Barzovie-Vodă şi ai săi. Întorcându-se de la Istanbul cu vaporul, Barzovie debarcă pe un sol noroios, emoţionat la culme de a simţi din nou sub tălpi „pământul scump al ţării". Într-un impuls de exaltare, el cade în genunchi şi sărută „mâzga puturoasă", pierzându-şi echilibrul şi căzând „într-o rână", în noroi. Spătarul Vulture însă îşi dă seama „după cum au început să mă doară şalele", că au debarcat mult mai sus de Chilia, adică pe pământ rusesc şi constată: "Aoleu, Măria-Ta, ..., cred c-ai sărutat greşit." [19]

Firul epic e întrerupt uneori de episoade marcate de accente lirice, în care povestitorul se adresează aparent „cetitoriului", de fapt, sinelui. Astfel, autorul se eschivează ingenios de la a relata ce s-a întâmplat în camera Cosettei, între ea şi Broanteş, invocând... „jena." :" Cât oare din măreţia binemeritată a atâtor şi atâtor eroi de poveste n-ar fi considerabil ştirbită dacă, printr-o instanţă nelalocul ei, măritul Cetitor i-ar putea urmări zi şi noapte fără răgaz? Un Romeo săpunindu-se de zor în faţa oglinzii sau un Karamazov cercând nişte bretele, ca să dăm două exemple destul de blânde, ..."[20] Alte întreruperi conţin răspunsuri la scrisorile pe care autorul le-ar fi primit de la cititori pe parcursul publicării romanului în serial, şi care, în general, îl critică. Totuşi, se pare că ***O sută de ani de zile la porţile Orientului*** i-a convins pe majoritatea cititorilor că se află în faţa unei ficţiuni parodic-istorice, şi i-a cucerit prin stilul ludic, dexteritatea narativă, tonul amuzant şi umorul de bună calitate.

În 2010, Ioan Groşan publică romanul ***Un om din Est,*** o cronică a ultimelor luni ale comunismului, scrisă în binecunoscutul său stil umoristic şi caricatural, aici cu accentul pe derizoriu şi erotism. Personajul Nelu Cucerzan, profesor "de provincie" – poreclit şi Nelu Sanepidu, în studenţie, când "curăţa bună parte din suflarea feminină a universităţii",– e prezentat într-un moment de cumpănă al existenţei sale, în pragul împlinirii a 30 de ani, moment ce îi provoacă o meditaţie profundă asupra vocaţiei şi a ratării sale. În portretul lipsit de menajamente pe care Ioan Groşan îl face profesiei de dascăl, se poate recunoaşte experienţa sa personală. Nelu Cucerzan, un boem tipic şi, în plus, provincial, se refugiază din faţa spectacolului trist al ratării sale, în alcool şi aventuri erotice. Neavând, însă, prea evidente înclinaţii "bahice", el descoperă că, de fapt, unica vocaţie clară a sa e ... amorul fizic. Parafrazând celebrele deziderate ale Revoluţiei Franceze, deviza neobositului cuceritor este: „*Liberté, egalité, sexualité*". Ioan Groşan oferă o viziune personală asupra mitului lui Don Juan. Nelu Sanepidu nu pierde nici o ocazie pentru a face ori a elogia sexul, ca sport care nu are nimic de-a face cu iubirea sau romantismul. Işi alege locaţiile viitoarelor cuceriri aruncând pe hartă o săgeată de darts şi apoi explorează aria respectivă căutând "nu orice femeie, ci pe aceea, pe fiinţa aceea care exprimă într-un spaţiu dat fizionomia, chintesenţa acelui loc, spiritul lui, fie el un spirit nu prea elevat. **Spiritus loci**."[21] Cuceririle sale sunt provinciale "bovarice", abandonate, nu fără cruzime, imediat după seducere. "N-am mai văzut-o de atunci niciodată. Sper să n-o mai văd. În fond asta e condiţia oricărei capodopere amoroase." [22] Acţiunea romanului se derulează pe mai multe planuri, dar firul epic este

[19] Ibidem, p. 144.
[20] Ioan Groşan, *O sută de ani de zile la porţile Orientului,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992, p. 72.
[21] Ioan Groşan, *Un om din Est*, Bucureşti, Tracus Arte, 2010, p. 99.
[22] Ibidem, p. 149.

întrerupt mereu de câte o nouă istorie din însemnările erotice ale lui Nelu Sanepidu, care constiuie, de fapt, partea viabilă, de substanţă a romanului şi care conţin o foarte diversă şi interesantă galerie de figuri feminine, uneori cu rezonanţe livreşti: Saveta, "fruntaşă pe ramură la întreprinderea Progresul", planturoasa Mariana B. din Militari, un „Nilă feminin", săsoaica virgină Annelise M. din Sighişoara, masiva brutărească Tiţa din Zalău, pe numele complet Tit-Livia Porolissa Pop (fiică de „mare latinist" ardelean, locuind în fosta casă a lui Ady Endre), N.R.M., directoare la Banca Naţională, rafinată şi iubitoare de lux, Liliana D. din Drumul Taberei, cu "cei mai frumoşi sâni pe care i-am văzut în viaţa mea...", etc. "Panoplia sa de femei e decorativă, acidă, excesivă, romanţioasă şi grotesc-sentimentală, precum la Péter Esterházy, cel din "enciclopedia erotică" ***O femeie***, sau la Charles Bukowski, cel din ***Femei.***"[23] Un alt personaj "intertextualist" este Grigore Samsaru (aluzie parodică la kafkianul Gregor Samsa), profesor de biologie la aceeaşi şcoală, care se trezeşte brusc, într-o dimineaţă, cu „o irepresibilă dorinţă de a intra în partid" reuşind, în final, doar seducerea secretarei de partid, tovarăşa Szekely.

În ***Un om din Est*** impresionează nota realistă, pulsul vieţii surprins în toată măreţia sa tragi-comică. Remarcabilă e grija pentru detalii, ce reconstituie o lume în care cititorul care a cunoscut epoca se regăseşte în totalitate. Irina Petraş remarcă în roman, pe lângă dimensiunea politică şi cea erotică, prezenţa pregnantă a Culturii. "Dacă *politicul* e suportat mai mult ori mai puţin traumatizant, iar *eroticul* e un refugiu nu de puţine ori alienant ori o simplă, meschină amăgire, *culturalul* are firescul unei temelii existenţiale, nu de umplutură, ci de esenţă. S-ar putea ca acesta să fie cel mai "adevărat" portret al epocii şi, totodată, cea mai bună cale de recuperare a echilibrului romanesc şi existenţial deopotrivă."[24] Criticul Iulian Boldea vede în prozele lui Ioan Groşan nu doar parabole ale condiţiei umane, regizări rafinate ale dramei omului alienat, ci şi parabole sau alegorii ale intertextualităţii, incluse în jocul ironic şi parodic în care e implicată literatura în dinamismul evoluţiei ei, de la mimesis la autoreflexivitate.[25]

Ioan Groşan reuşeşte încă de la debut să impună un stil propriu, inconfundabil. El se revendică de la moştenirea marilor scriitori ardeleni (Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu şi Liviu Rebreanu), dar şi a lui Caragiale, aşa precum în viaţa personală s-a mutat de la Cluj-Napoca la Bucureşti, unde se pare, se simte ca un bucureştean veritabil. El rămîne însă un scriitor postmodern, care asimilează experienţele literare ale înaintaşilor din perspectivă ironică şi, în acelaşi timp, admirativă. A mai fost comparat cu Mateiu Caragiale sau, dintre postmoderni, cu Mircea Cărtărescu. Talentul de povestitor şi umorist, referinţele livreşti, tehnica cinematografică, dozarea suspansului, arta regiei şi a montajului, tehnica prim-planului, ironia sunt trăsături incontestabile ale prozei lui Ioan Groşan şi argumente clare în favoarea calităţilor literare, în special, a celor de factură intertextualistă şi vizuală.

---

[23] Irina Petraş, op. cit., p. 300.
[24] Ibidem, p. 301.
[25] Iulian Boldea, *Scriitori români contemporani,* Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2002 http://www.scribd.com/doc/46120652/Iulian-Boldea-Scriitori-Romani-Contemporani

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFIA OPEREI

Groşan, Ioan, *Caravana cinematografică şi alte povestiri,* Bucureşti, Corint, 2005.

Groşan, Ioan, *O sută de ani de zile la porţile Orientului,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992.

Groşan, Ioan, *Trenul de noapte,* Bucureşti, Cartea Românească, 1989

Groşan, Ioan, *Un om din Est,* Bucureşti, Ed. Tracus Arte, 2010.

CRITICĂ LITERARĂ

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc,* Bucureşti, Ed. Humanitas, 2010.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Piteşti, Paralela 45, 2008.

Oţoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive***,** Piteşti, Paralela 45, 2000.

Petraş, Irina, *Literatură română contemporană,* Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2010.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV,* Bucureşti, Cartea Românească, 1989.

Ţeposu, Radu G, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Cluj-Napoca: Dacia, 2002.

Iulian Boldea, *Scriitori români contemporani,* Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2002 http://www.scribd.com/doc/46120652/Iulian-Boldea-Scriitori-Romani-Contemporani

ARTICOLE PUBLICATE ÎN PERIODICE

Cistelecan, Alexandru, *Vatra*, nr. 7, iulie, 1996.

Hyperion, nr. 4-5-6/2010.

„ACKNOWLEDGEMENT: This paper is partly supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU 80641"

EXILUL ROMÂNESC POSTBELIC

Drd Sofia Sonia ELVIREANU
Universitatea "1 Decembrie 1918" din Alba Iulia

Ne propunem o succintă sinteză asupra problematicii exilului românesc postbelic. Abordăm în introducere diferenţa semantică între conceptele folosite în abordarea exilului în diverse domenii: exil, emigrare, diasporă, migrare. Partea substanţială a comunicării e consacrată tipologiei şi periodizării exilului: exilul temporar, definitiv, impus, voluntar, individual, colectiv, politic, cultural, interior şi exterior, exilul din exil. În funcţie de criteriul de periodizare se disting două–trei valuri ale exilului. Nu putem omite viziunea despre rolul exilului exterior din perspectiva celor care au trăit trauma dezrădăcinării şi fragmentării identităţii.

Cuvinte-cheie: *exil, emigrare, diaspora*

Conceptele de exil, emigrare, diaspora, migrare

Înainte de a încerca o succintă perspectivă asupra exilului românesc postbelic ca fenomen istoric, vom încerca să diferenţiem semantic noţiunile folosite de analişti pentru a vorbi despre exil şi problematica sa. În acest sens, remarcăm incursiunea pe care o face Sanda Galopenţia, de pe poziţia exilatului, în semantica cuvântului exil în articolul *Cuvintele exilului*. Autoarea indentifică sensurile cuvântului exil pornind de la rădăcina indoeuropeană « *el * »*, care înseamnă « *a se mişca »*, cu accent pe ideea de deplasare dintr-un loc în altul, apoi precizează sensul acestuia în latină, franceză şi română. În latină prefixul « *ex »* ar avea sensul de *„a ieşi", „absenţă", „lipsă", „trecere de la o stare la alta",* ceea ce adaugă sensului iniţal ideea de absenţă, în sensul de deposedare de bunuri materiale. Exilat ar fi în latină „*exu*l", adică „*exilat","expatriat'*, verbul „*exultare"* semnificând „*a fi exilat, a-şi părăsi patria"*, în franceză ar avea un dublu sens, „*mizerie*" şi „*expulzare*", iar în limba română exil are următoarele sensuri conform afirmaţiei autoarei : „1. *(în unele state) Pedeapsă, îndeosebi cu caracter politic, constând în obligarea unei persoane de a părăsi ţara al cărei cetăţean este, surghiun". 2. Părăsirea unei ţări, de obicei din motive politice. 3. Situaţia în care se găseşte o persoană exilată."* [1].

Conform *Dicţionarul explicativ al limbii române* semnificaţia cuvântul exil, este pedeapsa aplicată unei persoane pentru delicte politice, expulzarea unui cetăţean din ţara sau localitatea în care trăieşte, dar şi părăsirea voluntară a ţării de către o persoană, pentru a scăpa de o prigoană, anticipând astfel exilul obligatoriu.[2] Dacă consultăm, din pură curiositate, un dicţionar străin, în cazul nostru *Dicţionarul limbii franceze Micro Robert* (1989), constatăm următoarele sensuri pentru exil „1. *expulzare a unei persoane în afara patriei sale cu interdicţia de a se întoarce, deportare, surghiun 2. obligaţia de a sta în afara unui loc,*

[1] Sanda Galopenţia, *Cuvintele exilului*, în vol. *Între patrii, mărturii despre identitate şi exil,* coord. de Mirela Florian şi Ioana Popescu, Bucureşti, Polirom, 2008, pp. 198-1999.
[2] http://dexonline.ro/search.php?cuv=exil.

departe de o persoană pe care o regreţi," Remarcăm că, sensului iniţial de deplasare, limba franceză îi adaugă sensuri multiple: expulzare, îndepărtare, separare, surghiun, cu referire la părăsirea forţată a unui loc şi interdicţia de întoarcere, la fel ca limba română, însă îi adaugă şi un sens afectiv: separarea, îndepărtarea de o persoană dragă, sentimentul de regret. S-ar putea replica că aspectul afectiv e subînţeles în semantica cuvântului exil menţionată de Sanda Galopenţia sau prezent şi în alte dicţionare. Vrem doar să subliniem că o definiţie mai complexă are mai mare putere de sugestie tematică implicită, ne referim la inducerea în mintea cititorului a ideii de traumă şi nostalgie, cele două axe tematice ale analizei noastre literare.

Între termenii folosiţi curent pentru a vorbi despre exil distingem între **emigrare, exil, diaspora, migrare**. Exilul se diferenţiază de emigraţie, deşi sunt două fenomene complementare, care au în comun plecarea şi ruperea de un spaţiu familiar, în primul rând prin motivaţia lui, raţiuni de natură politică, indiferent dacă e vorba de exil voluntar sau impus*: "Chiar dacă exilarea constă din părăsirea din iniţiativă proprie a ţării natale, în spatele ei se subînţeleg în continuare raţiuni politice majore care te silesc s-o faci".*[3] Pe de altă parte, exilul este investit cu o misiune, « *o misiune minimă, cea de a nu uita, de a nu te adapta prea de tot, de a apăra în tine cultura de pornire ascuţind-o prin frecare de alte culturi ale lumii".*[4] Eva Behring, Sorin Alexandescu, Monica Lovinescu, Sanda Galopenţia, Irina Mavrodin, Mihaela Albu, Otilia Ignătescu şi alţii delimitează semantic termenii emigraţie, exil, diasporă, azil, migraţie, vehiculaţi în cercetarea problematicii exilului. Dacă **exilul** e perceput ca pedeapsă de natură politică, **emigraţia** se referă la părăsirea ţării sau a locului natal pentru stabilirea în altă parte, din diverse motive. Dacă exilul e condiţionat de factorul politic şi cultural, emigrarea e mai degrabă motivată personal şi economic. **Diaspora,** termen bisericesc, înseamnă etimologic dispersarea unei etnii în lume. **Azilul** presupune protecţia pe care un stat o acordă unei persoane care cere adăpost pe teritoriul său, dar şi o limitare a şederii sale şi întoarcerea acasă. Iar **dreptul la azil** se referă la posibilitatea unei persoane de a se stabili pe teritoriul unei altei ţări, de care se bucură în virtutea legii un refugiat politic. **Emigraţia politică şi culturală** este o formă de exil voluntar determinat de măsuri represive, însă cu speranţa reîntoarcerii în ţara de origine. **Disidenţa politică** implică actul de a se opune măsurilor represive ale unui regim prin blamarea regimului şi aderarea la grupuri subvesive, cazul Paul Goma, sau prin proteste care iau uneori forma unor scrisori deschise, Radu Tudoran. **Disidenţa literară** presupune opere în care se deconspiră şi se critică regimul, (Paul Goma, Mircea Dinescu, Ana Blandiana). Există şi **exilul bilbic,** care ţine de istoria poporului evreu, exilul ca destin, cazul lui Norman Manea, scriitor român de origine evreiască care alege exilul voluntar, în 1986, pentru că nu mai speră într-o posibilă schimbare a regimului politic din România comunistă.

Monica Lovinescu consideră că exilatul este cel ce nu se mai poate întoarce în ţara de origine fără a-şi pune în pericol libertatea, iar noţiunea de *diasporă* se referă la cei rămaşi în Occident după 1989, când dispar practic motivele exilului. La rândul său, Sorin Alexandrescu, în studiul *Invizibilitatea emigraţiei*, consideră necesar să facă precizări în definirea conceptelor de exil, emigraţie şi diasporă: exilul e politic, emigraţia economică, iar diaspora

[3] Sanda Galopenţia*, Introducere sau despre exil şi emigraţie*, în *Între patrii*, vol. coord. de Mihaela Florian şi Ioana Popescu, Bucureşti, Polirom, 2008, p. 201.
[4] *Idem*

se referă la o minoritate etnică aflată în altă ţară decât cea de origine, indiferent de motivul politic ori economic, care a determinat plecarea. Florea Firan şi Constantin M. Popa definesc termenul de *diasporă* din punct de vedere etimologic ca « *dispersie a unei etnii în lume »* şi biblic ca « *ieşire înspre lumină, speranţă, libertate »*[5]. Contrar opiniei lui Sorin Alexandrescu referitoare la conceptul de diasporă, Paul Goma propune în loc de diasporă conceptul de exil pentru toţi cei plecaţi dintr-un motiv sau altul din ţara lor, exilaţi voluntar, expulzaţi sau suprinşi de evenimente şi rămaşi în afara graniţelor ţării de origine. Sorin Alexandrescu atrage însă atenţia că după 1989 nu se mai poate vorbi de exil şi propune termenii de *emigraţie* (plecare într-o altă ţară) şi *imigraţie* (stabilire în ţara adoptivă). Termenul de emigraţie e folosit de Mihai Pelin în *Opisul emigraţiei politice româneşti* pentru întreg exilul românesc anticomunist din anii 1940-1990, pentru a desemna pe românii exilaţi voluntar pentru o perioadă îndelungată sau definitiv. În viziunea lui George Astaloş „*emigrarea este un act pur economic »*“, iar pentru Georgeta Orian *„ singura tentativă de emigrare (ca fenomen organizat şi conştientizat) este exodul transilvănenilor din anii '30-'40 spre SUA. Celelalte sunt doar aventuri individuale sau de grup*”.[6] Considerăm că nuanţările legate de exil sunt necesare pentru a evita confuziile legate de termenii diferiţi care au acelaşi referent, exilul, mai ales că fenomenul este cercetat de istorici, sociologi, istorici literari, scriitori. Remarcăm că opiniile analiştilor exilului românesc concordă în necesitatea de a distinge semantic noţiunile de *exil, emigrare, diasporă,* noţiunile cele mai frecvent întâlnite în studiile despre exil din Estul şi Sud-Estul Europei.

Tipologie şi periodizare

Noţiunea de exil « *pare să fie atribuită cel mai adesea acelor caracteristici care se referă la valorile emigraţiei dintre 1944-1989 şi la motivaţia lor, la condiţiile specifice de viaţă şi de creaţie ale artiştilor în străinătate şi la specificitatea literaturii de după 1944, din afara patriei*”.[7] Pornind de la această afirmaţie a Evei Behring, se impune o privire sintetică asupra formelor de exil, după diversele criterii identificate de analiştii problematicii exilului : motive, perioade, distanţă, spaţiu. În articolul său *Spaţiile identităţii*, din volumul *Între patrii*, coordonat de Mirela Florian şi Ioana Popescu, Şerban Anghelescu menţionează mai multe **tipuri de exil**, **exilul temporar, definitiv, impus, voluntar, individual, colectiv.** Adăugăm la această clasificare o alta, **exilul politic** şi **exilul cultural**, **exilul interior şi exilul exterior,** cele două tipuri majore de exil din România postbelică, şi **exilul din exil,** sintagmă avansată de Sanda Galopenţia în articolul *Exilul intelectual de la Paris*, care se referă la exilaţii din Estul Europei, ajunşi între intelectualii de stânga din Franţa, într-un Occident de orientare marxistă. Autoarea adaugă tipurilor cunoscute de exil şi o clasificare în funcţie de distanţa faţă de ţara de destinaţie, geografică, dar şi culturală. Distinge astfel *exilul apropiat, mijlociu şi depărtat.* Emigrarea şi migraţia sunt de natură economică. Dacă emigrarea poate fi temporară sau definitivă, migrarea înseamnă plecarea temporară pentru a câştiga bani şi întoarcerea în ţară. Mihai Dinu Gheorghiu, citat de Eva Behring în *Scriitori români din exil 1945-1989*,

[5] Florea Firan, Constantin M. Popa, *Literatura diasporei*. Antologie comentată, alcătuită de Florea Friran şi Constantin M. Popa, Craiova, Editura Poesis, p. 5

[6] Georgeta Orian, *Exilul românesc după al doilea război mondial*: *literatură, probleme, publicaţii, Raporturi*, http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2003/17_g_orian.doc, p. 121.

[7] Eva Behring, *Scriitori români din exil. 1945-1989*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001. Traducere din limba germană de Tatiana Petrache şi Lucia Nicolau, p.12.

foloseşte sintagma de « ***exil intelectual*** », pe care îl defineşte astfel : « *Exilul intelectual poate fi definit printr-o dublă opoziţie, faţă de regimul politic din ţară, dar şi faţă de încercările de a constitui o comunitate în exil, de a reduce exilul la o dimensiune militantă-exilul ca singură opoziţie sau « elită autentică* ». [8] Dinu Gheorghiu deschide astfel calea spre un alt aspect al exilului, rolul emigraţiei româneşti. Mihaela Albu se raliază ideior despre exil ale Evei Behring.

Exilul politic poate fi **impus sau voluntar**, individual sau colectiv, temporar sau definitiv, interior sau exterior, iar cel cultural este individual, nu colectiv, pentru că nu este vorba de o exilare a unui grup literar, ci de o atitudine estetică individuală, liber asumată. De altfel, în totalitarism, cu excepţia grupului oniric iniţiat de Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag, ca o alternativă la realismul socialist de sorginte sovietică, nu a existat o mişcare literară de opoziţie. **Exilul politic impus** e determinat de regimurile politice autoritare sau totalitare din orice timp. De exemplu, în Franţa, sub Vechiul Regim, înainte de revoluţia de la 1789, **exilul sau deportarea** erau aplicate ca pedepse de natură politică fără nici un fel de judecată. În Rusia, la începutul secolului al XVIII-lea, deţinuţii politici sunt trimişi în Siberia de Petru cel Mare. Siberia devine locul Gulagului sovietic din secolul XX. Exilul exterior presupune ruptură şi deplasare în alt spaţiu, iar exilul intern se aplică scriitorilor rămaşi acasă "*care refuză actul compromiţător cu istoria, retrăgându-se într-o izolare orgolioasă, de factură disidentă*".[9] Exilul politic e determinat în totalitarism de opoziţia faţă de ideologia Partidului Comunist, iar cel cultural de refuzul de a subordona literatura ideologiei de partid. Deci, exilul politic şi cel cultural sunt determinate de motive politice şi cultural-politice : ameninţări, intimidări, prigoană, arestări, aruncarea în închisori, interdicţia de a publica, cenzură, discriminare. În ceea ce priveşte exilul interior, considerăm necesară distincţia între exilul interior din totalitarism şi retragerea în turnul de fildeş, condamnată de Albert Camus, ca atitudine de detaşare de social, tipică omului modern din secolul XX, atitudine prezentă şi în lumea occidentală liberă. În totalitarism însă, retragerea în estetic are sensul unei rezistenţe pasive faţă de agresarea ideologică a literaturii în comunism. Exilul interior, ca retragere din istorie şi întoarcere spre sine, spre propria conştiinţă, nu este specifică doar secolului XX. Îl regăsim în exilul romantic al contemplativilor din secolul XIX, la omul modern al secolului XX, dar şi în secolul XXI, la exilatul postmodern, al cărui exil e tot de natură interioară, fiindcă omul postmodern găseşte în retragerea în singurătate o formă de supravieţuire în postmodernism, după cum afirmă Andreea Deciu. Nu trebuie însă confundat ca semnificaţie cu exilul interior din comunism.

Vorbind despre exil, Eva Behring distinge între exil real şi exil aparent, între exilul politic şi aparentul exil al scriitorilor care au vrut să evadeze dintr-o cultură provincială pentru a se integra într-o cultură deschisă internaţional. Este cazul scriitorilor români avangardişti, dadaişti sau suprarealişti, Tristan Tzara, Gherasim Luca, Paul Păun, şi a celor din perioada interbelică, B. Fundoianu şi Eugen Ionescu. După Eva Behring, aceştia au părăsit Romînia nu din motive politice, ci din motive culturale, primii pentru o deschidere culturală, iar Eugen Ionescu pentru că a refuzat să accepte sistemul cultural oficial, fascizarea incipientă a generaţiei sale. De altfel, Franţa nu reprezenta pentru Ionesco o patrie adoptivă, ci patria sa

[8] *Ibidem*, p. 13. cf. Mihai Dinu Gheorghiu, *Exil, disidenţă şi a doua cultură*, p. 62.

[9] Gheorghe Glodeanu, *Incursiuni în literature diasporei*, Bucureşti, Libra, 2000, p. 6.

după mamă. Prin origine Eugen Ionescu aparţine culturii franceze şi culturii române, datorită originii părinţilor săi. Scriitorul nu face decât să revină în cultura franceză, după terminarea studiilor la Bucureşti şi dezamăgirea creată de climatul cultural din ţară. Pornind de la aceste considerente, aceşti scriitori nu sunt în opinia Evei Behring exilaţi. De aceea, avangarda literară românească nu poate fi considerată un precursor al exilului românesc postbelic după Eva Behring, opinie împărtăşită şi de Laurenţiu Ulici. Originile exilului postbelic s-ar afla în secolul XVIII, continuat în secolul XIX prin exilul scriitorilor revoluţionari de la 1848, primul exil politic în masă în opinia lui Mircea Anghelescu. Tot astfel, evreii ce pleacă în Israel sau germanii ce se întorc în Germania nu pot fi consideraţi cu adevărat în exil, deoarece ei se reintegrează în neamul lor, revin într-o ţară în care ai lor sunt majoritari. Exilul unor minorităţi nu reprezintă decât o *ruptură aparentă*, exilul fiind perceput ca o integrare într-o comunitate de acelaşi neam (Eva Behring, Sanda Galopenţia şi alţii). Am putea completa perspectiva sintetică despre tipologia exilului amintind de **exilul bilbic,** care ţine de istoria poporului evreu**.** Pentru scriitorii evrei, exilul face parte din destinul poporului lor. Ei sunt într-un permanent exil în lume prin originea lor, un prim exil, dublat de un exil politic sau cultural în epoca postbelică. E cazul lui Norman Manea, scriitor român de origine evreiască care alege exilul voluntar, în 1986, pentru că nu mai speră într-o posibilă schimbare a regimului politic din România comunistă. Pentru creştini **exilul e de natură metafizică,** prin ruptura de divin.

O imagine asupra exilului literar românesc postbelic şi a problematicii sale ne oferă *Enciclopedia exilului literar românesc: 1945-1989* a lui Florin Manolescu, *Dicţionarul general al literaturii române*, coordonat de Eugen Simion sub egida Academiei Române, studiile de istorie literară ale lui Cornel Ungureanu, Mircea Anghelescu, Gheorghe Glodeanu, Eva Behring, Nicolae Florescu, Vasile C. Dumitrescu, Florea Firan şi Constantin M. Popa, Andrei Sergiu Marinescu, Mircea Popa, Silvia Constantinescu, Nicoleta Sălcudeanu, Laurenţiu Ulici, Ion Simuţ, Monica Lovinescu, Sorin Alexandrescu, Mihaela Albu, Andrei Sergiu Marinescu, Otilia Ignătescu. Aceştia încearcă o clasificare a exilului românesc în funcţie de periode istorice sau de motive politice, culturale, economice, personale. Ion Simuţ semnalează necesitatea unei sinteze asupra exilului românesc pentru a revela cei trei factori care au determinat exilul*:* politic, economic şi cultural.

Laurentiu Ulici radiografiază exilul românesc postbelic în funcţie de motivaţia lui psihologică, socială, morală, politică etc.: «*Exilul ca fugă, exilul ca fugărire, exilul ca sancţiune, exilul ca opţiune, exilul ca aventură, exilul ca destin. [.. .] exilul ca salvare, exilul ca regăsire [...] exilul din motive politice, exilul din motive economice, exilul din motive personale, exilul din motive psihologice [...] exilul din dor de ducă, exilul din lehămite, exilul din întâmplare, [...] exilul din frică, exilul din curaj*».[10] Există deci tot atâtea feluri de exil câte feluri de exilaţi, însă ele se circumscriu celor două tipuri opuse, exilul interior şi exilul exterior, unul din factorii care au dus la falia dintre scriitorii care au trăit în exteriorul României şi cei din interior, atât în timpul comunismului cât şi după 1989. În eseul *Avatarii lui Ovidiu*, Laurenţiu Ulici menţionează două valuri ale exilului literar românesc postbelic, în funcţie de numărul de emigranţi din două perioade istorice: între 1945-1949 au emigrat aproximativ 50 de scriitori datorită prigoanei declanşate de regimul comunist împotriva

[10] Laurenţiu Ulici, *Avatarii lui Ovidiu*, în vol. *Intâlnirea scriitorilor români din întreaga lume*, Neptun, 5-10 iunie 1995, Bucuresti, 1995, p. 7.

intelectualilor, în faza sa stalinistă, iar între 1972-1989, cam 200 de scriitori părăsesc România din cauza dictaturii ceauşiste. Procentual, 12% din scriitorii români au ales exilul, cel mai ridicat procent din ţările din Sud-Estul Europei.

În *Scriitori români din exil 1945-1989,* Eva Behring, folosind drept criteriu deceniul, distinge trei „valuri" ale exilului: 1. Anii '40-'50: Mircea Eliade, Emil Cioran, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Constantin Virgil Gheorghiu, Vintilă Horia, Aron Cotruş, Pamfil Şeicaru, Horia Stamatu, George Uscătescu, Ştefan Baciu, Alexandru şi George Ciorănescu ; 2. Anii '60-'70: Dumitru Ţepeneag, Paul Goma, Petru Popescu, Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Ion Negoiţescu, Virgil Tănase, Ioan Petru Culianu, Gelu Ionescu, Gabriela Melinescu, Sanda Golopenţia ; c.Anii '80: Norman Manea, Ion Caraion, Dorin Tudoran, Matei Vişniec, Bujor Nedelcovici, Nicolae Balotă, Mircea Iorgulescu.

Ion Simuţ nuanţează această periodizare a exilului românesc, pe criteriul politic, pe care-l consideră mai obiectiv: „*Criteriul de periodizare a exilului literar românesc nu poate fi, în mod obiectiv, decât unul politic, în funcţie de epoci, de interdicţii şi, bineînţeles, de sinuozităţile dictaturii comuniste,* [ ] *aş propune una mai exactă, mai pliată pe realităţile şi etapele politicii comuniste"*: „*1. exilul din 1941 până la sfârşitul anului 1947, când graniţele se închid sever şi ermetic; 2. blocajul aproape total al exilului în perioada 1948-1964, cu singurul eveniment notabil (în domeniul literar) al fugii lui Petru Dumitriu; 3. exilul progresiv crescut în perioada Ceauşescu, declanşat semnificativ după 1971 şi intensificat în anii '80. Cele trei perioade sau valuri ale exilului ar fi, de fapt, numai două. Cum în anii '50-'60 nu se întâmplă ceva semnificativ, altceva decât închiderea ermetică a graniţelor, nu văd de ce am lipi aici deceniul următor, anii '70, numai pentru a nu înregistra un gol. Perioada Ceauşescu trebuie discutată în ansamblu, punând în evidenţă accelerarea numărului de scriitori exilaţi din 1965-1971 spre 1989, într-un fenomen coerent de reacţie la dictatură». În prima perioadă, deciziile scriitorilor români (simultan cu ale unor intelectuali şi politicieni) de a rămâne în exil se iau fie în 1941-1942, după înfrângerea rebeliunii legionare, fie în intervalul 1945-1947, când devine din ce în ce mai clar că România este o ţară ocupată de trupele sovietice şi că regimul politic se îndreaptă spre o dictatură comunistă. Scriitorii care cer azil politic provin din sectorul diplomatic (ataşaţi culturali sau ataşaţi de presă) sau sunt beneficiarii unor burse"*.[11]

În eseul său *O paranteză cât o existenţă* Monica Lovinescu se referă la trei etape ale exilului : între 1946-1956, cu caracter eminamente politic, exilaţii fiind mai ales bursieri în străinătate, a doua etapă, după evenimentele din Ungaria din 1956, un exil de natură economică, iar a treia, disidenţa exilată, din anii '70, când se intensifică mişcările pentru drepturile omului în Europa, iar scriitorii români încep să-şi afirme deschis atitudinea de disidenţi. În articolul său « *Între oglinzile paralele ale istoriei : Elemente de structură ale exilului literar românesc dintre anii 1945-1989",* Otilia Ignătescu preia cele trei tipuri de exil ale Monicăi Lovinescu. Remarcăm o periodizare în două sau trei valuri ale exilului, în funcţie de importanţa evenimentelor politice pentru cei din interior sau a exilaţilor din exterior. Cercetătorii actuali se raliază uneia sau alteia dintre cele două periodizări, a lui Laurenţiu Ulici sau a Evei Behring, nuanţându-le în funcţie de un criteriu politic (Ion Simuţ).

[11] Ion Simuţ, *Cronologia exilului literar postbelic*, în „România literară", nr. 23, 2008.

Dacă iniţial exilul a fost perceput ca ceva temporar, în timpul regimului comunist se înrădăcinează convingerea că acesta este peren, ceea ce schimbă mentalitatea românilor despre exil şi emigrare care nu mai sunt percepute ca ceva temporar, ci ca *„plecări definitive”*.[12] Primul val de exilaţi credeau într-un exil temporar, însă se conving treptat, mai ales după evenimentele din Ungaria din 1956, de iluzia intervenţiei Occidentului în evoluţia politicii din ţările comuniste din Est. Acest val e constituit din diplomaţi, ataşaţi culturali, ataşaţi de presă, bursieri, surprinşi de război pe teritorii străine, care refuză să se întoarcă în ţară când sunt rechemaţi din posturi diplomatice, monarhişti, reprezentanţi ai mişcării legionare. “*Primul „val” al exilului este de provenienţă conservatoare (simpatizanţii şi adepţii mişcării legionare, partizanii mareşalului Antonescu, monarhiştii, tradiţionaliştii, în general), îşi alege drept centru Madridul şi nu oboseşte să demonstreze că Vestul decade, nefiind capabil de Tradiţie. În acest prim „val” se poate vorbi despre „grupări de exil”. (Ideea de „grupare” presupune existenţa unei asociaţii, a unei reviste, a unui cadru ideologic, chiar a unor lideri de opinie ».*[13] Astfel de grupări au existat în Spania, unde îi găsim ca exilaţi pe Alexandru Busuioceanu, Alexandru Ciorănescu, Vintilă Horia, George Uscătescu, Traian Popescu, Radu Enescu şi alţii. O altă grupare s-a format în Franţa: Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Constantin Virgil Gheorghiu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu. Gheorghe Astaloş, Paul Goma, Matei Vişniec, Bujor Nedelcovici şi alţii. În fine, un alt pol al exilului a fost S UA : Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, Petru Popescu, Norman Manea, Matei Călinescu, Sanda Golopenţia şi alţii.

În ceea ce priveşte celelalte două valuri ale exilului, al doilea val, după ’72, este determinat de încercarea de reideologizare a literaturii prin *„revoluţia culturală”* iniţiată de Nicolae Ceauşescu prin emiterea *Tezelor din iulie ’71*, iar al treilea val, după 1980 este provocat de constrângeri ideologice, cenzură, cultul personalităţii. În toate cele trei etape ale exilului se poate vorbi de exil politic şi literar, marcat dramatic de experienţa traumatizantă a exilatului: sacrificii inevitabile şi dureroase, dezrădăcinare prin ruperea de ţară, limbă, familie, cultură, criză de identitate prin pătrunderea într-un spaţiu necunoscut, alteritate În faţa propriei identităţi ameninţate exilatul caută un reper, o posibilă ancorare, un punct de echilibru, ca formă de protejare, ca replică la limba şi cultura ţării de adopţie şi le găseşte în propria sa limbă ce devine mijloc de rezistenţă la alteritate, dar mai ales formă de afirmare a identităţii româneşti prin actul de a scrie. Dacă exilaţii din primul val al exilului credeau în revenirea din exil, pentru valul al doilea plecarea e însă definitivă. Exilul presupune o rupere brutală de un spaţiu familiar, o aventură în necunoscut, o permanentă căutare a ceva ce le lipseşte, o sfâşiere lăuntrică ce nu se poate vindeca decât prin întoarcerea în Ithaca. Exilul înseamnă o peregrinare prin diverse spaţii până la fixarea definitivă într-un loc, un exil *în zigzag*, cum îl numeşte Sanda Galopenţia. E cazul lui Vintilă Horia, Mircea Eliade, Sandor Marai, Nabukov şi alţii din ţările comuniste din Estul Europei.

Rolul exilului exterior

Exilaţii români de pretutindeni încearcă să-şi servească ţara de origine prin singurul mijloc de care dispun, scrisul, pentru a determina presa străină să ia act de realitatea din România

[12] *Ibidem,* p. 8.
[13] Georgeta Orian, *Art.cit.,* p. 123.

comunistă. De asemenea, ei înfiinţează reviste româneşti în care publică scriitori cenzuraţi în România, încercând să-i reunească pe scriitorii din exil în jurul unui lider cum a fost Mircea Eliade în Franţa, în jurul unor reviste. Nevoia de participare activă a intelectualilor români, din lumea liberă occidentală, în plan spiritual, s-a concretizat prin apariţia la Paris, în 1948, a revistei « Luceafărul », considerată de Mircea Anghelescu prima manifestare colectivă importantă şi programatic gândită a emigraţiei româneşti în domeniul cultural. În primul număr al revistei „Luceafărul", Mircea Eliade pune problema semnificaţiei spirituale a exilului în conturarea unei "*viziuni ecumenice a lumii şi a istoriei",* cu consecinţe fundamentale asupra destinului şi culturii României, dar şi al Europei.[14] Eliade era conştient de necesitatea integrării culturii române în cea universală, prin renunţare la închistarea culturii naţionale între propriile sale graniţe şi deschiderea ei spre universalitate, pe de o parte, iar pe de altă parte, de datoria exilaţilor de a proteja patrimonial cultural românesc împotriva deformării lui de către regimul totalitar.

În articolul *Pentru o Bibliografie a pribegiei,* Eliade surprinde caracteristica « *fenomenului cultural românesc »* din exil, „*creativitatea românească pe toate planurile şi la toate latitudinile*", deşi numărul scriitorilor exilaţi este restrâns raportat la marea majoritate rămasă în ţară. „*Datorită lor, România există astăzi, în foarte multe ţări, nu numai prin tragedia fără pereche care ne sângerează patria – ci există* ***şi ca prezenţă spirituală*****".** [15] Scriitorii din exil erau conştienţi de rolul emigraţiei: să apere patrimoniul cultural românesc de deformarea lui sub regimul totalitar comunist, să asigure continuitatea culturii române, să formeze intelectuali cu o gândire liberă, capabili să joace un rol social într-o lume eliberată de comunism. Mircea Eliade formulează clar rolul emigraţiei româneşti : „*În momentul istoric în care ne aflăm, cei de dincoace de Cortină, nu putem face decât un singur lucru: cultură. Este, de altfel singura datorie pe care o avem: aceea de a salva pe cât putem continuitatea creaţiei culturale româneşti. [ ] Noi, care ne aflăm în libertate, dincoace de Cortina de fier, avem datoria să păstrăm şi să continuăm tradiţia culturală românească*. »[16] În exil se formează spiritul critic, anihilat în comunism, prin comentariile Monicăi Lovinescu la postul de radio „Europa liberă". Ea atrăgea atenţia asupra falsificării literaturii române de către ideologi ai marxismului prin omisiuni, răstălmăciri, schematizare şi ideologizare tendenţioasă a discursului literar. În felul acesta "Europa liberă" acţionează din exil deconspirând manipulările puterii comuniste afirmă Eliade.

În ciuda activităţii culturale a românilor exilaţi de pretutindeni şi intenţiei lor de a atrage atenţia presei occidentale asupra pericolului comunismului, se pare că Occidentul a dat dovadă de opacitate, în special presa franceză şi mai ales faţă de evenimentele din România comunistă şi de « *totală lipsă de receptivitate faţă de [ ] suferinţele ţărilor care intraseră în stăpânirea fostului aliat sovietic. Persecuţiile, spolierile, arestările şi condamnările fără proces, asasinatele politice şi celelalte n-au avut ecou până mult după 1950, când sistemul represiv se instalase definitiv în funcţie şi prigoana devenise un instrument organizat de dominaţie politică ».*[17] În *Exilul intelectual la Paris,* Sanda Stolojan

[14] Mircea Anghelescu, *Cămaşa lui Nessus*, Cartea Românească, 2000, p.116.
[15] Mircea Eliade, *Pentru o bibliografie a pribegiei*, în vol. *Profetism românesc*, Bucureşti, Editura„Roza vânturilor", 1990. pp. 151-155 .Sublinierea aparţine autorului.
[16] *Ibidem.*, pp. 65-66.
[17] Mircea Anghelescu, *Op. cit.*, pp.115-116

reconstituie atmosfera din exil şi confirmă existenţa **exilului în exil** în Parisul primelor decenii de după război, explicându-l prin orientarea marxistă a intelectualităţii franceze. Între francezii de stânga, prosovietici şi procomunişti, exilaţii români anticomunişti şi antisovietici s-au trezit din nou aruncaţi contra curentului. Pe de altă parte, propaganda comunistă din Occident îi discredita pentru a le zădărnici acţiunile, opinia publică era manipulată aşa încât exilaţii din Est nu erau credibili în mediile pariziene :

” *Multă vreme comunismul internaţional şi antenele lui din Occident au intoxicat opinia publică şi mai ales intelectualitatea pariziană, aşa cum se ştie. Lucru paradoxal, în aceeaşi Franţă în care refugiaţii români erau primiţi fără prea multă dificultate, situaţia intelectualului, mai ales a scriitorului exilat, era ingrată. Din principiu, cel care fugise de comunism era suspect în ochii inteligheţiei, care dădea tonul. Se trăia la Paris sub dictatura stângii marxiste pro-comuniste şi pro-sovietice. Cel care încerca să demaşte adevărul despre sistemul comunist la putere era taxat drept anti-comunist "visceral" sau "primar", drept consevator retrograd. Drept retrograd. Cu ocazia unei întâlniri între intelectualii din Europa de Est, poetul francez Pierre Emmanuel răspunsese poetului din exil Ion Cuşa: "on ne peut pas vous croire car vous êtes concerné". Mărturiile se loveau de propaganda comunistă şi erau înmormântate de conspiraţia tăcerii“.*[18]

Abia în deceniile şapte-opt atmosfera se schimbă în Occident o dată cu dezvăluirea crimelor din Gulagul sovietic, când intelectualii francezi marxişti devin antimarxişti şi se alătură protestelor exilaţilor din Est contra comunismului. Sanda Stolojan numeşte momentul acesta « *ieşirea din ghetou ».* Apelul "*Cartei 77*", lansat la Praga, are ecouri şi în România prin Paul Goma, scriitorul care se opune regimului şi aderă la „*Carta 77”*, fiind sancţionat prin expulzarea în Franţa în 1977. „*În anii '80, Parisul, până ieri capitala stângismului intelectual marxist, a susţinut şi încurajat opoziţia şi acţiunile pornite din cercurile Exilului românesc pentru demascarea lui Ceauşescu şi pentru denunţarea crimei majore comise de comunism în România: prăbuşirea valorilor morale, fără de care omul este un sclav”*.[19]

Primul val de exilaţi a avut un rol considerabil în „*constituirea grupurilor în exil, după principii politice (de-o parte foştii legionari, de alta oamenii Fundaţiei Regale Universitare "Carol I" etc.) sau culturale (în jurul unei reviste, al unui cenaclu sau al unui post de radio), şi turbulenţele create de conflictele de interese*», dar şi în „*crearea unor instituţii vitale pentru supravieţuirea culturală a exilului: reviste, edituri, fundaţii, institute de cercetare, cenacluri şi colaborarea la posturi de radio care au asigurat cunoaşterea activităţii şi a atitudinii lor politice*».[20] Dintre cele mai importante reviste ale exilului românesc menţionăm: la Paris, revistele „Luceafărul”(1949), „Fiinţa românească” (1963), Ethos (1973), la Paris; la Madrid, revistele « Destin » şi „Liberatea românească”, la München, revistele „Îndreptar” şi „Apoziţia”, la Berlin, „Glasul patriei”, la Frankfurt, revista „Dialog”; în Argentina, la Buenos Aires, revista „Cuget românesc”, în SUA, revistele „Lumea liberă”, „România”, „Micron”, iar în Mexic, la Ciudad de Mexico, revista „Drum”. Dintre instituţiile exilului românesc vom aminti în primul rând Bilioteca Română din Freiburg, înfiinţată în 1949 de Virgil Mihăilescu,

[18] Sanda Stolojan, *Exilul intelectual la Paris*, în revista « Memoria file://localhost/C:/DOCUME~1/dan/LOCALS~1/Temp/Rar$DI17.6969/exilul%20literar%20parizian%20Memoria%20-%20revista%20gandirii%20arestate.mht
[19] *Idem.*
[20] Ion Simut, *Art. cit*.

pentru rolul ei în crearea unui depozit considerabil de cărţi, reviste, documente despre exil, colecţii de reviste apărute în străinătate, publicarea de cărţi în limba română. Ea constituie „*o sursă de documentare obiectivă pentru toate problemele istoriei şi culturii române"*, afirmă Florin Manolescu în *Enciclopedia exilului literar românesc.* În al doilea rând trebuie menţionate Centrul de promovare a cărţii "Hyperion" şi Centrul Român de Cercetări, Fundaţia Regală Universitară Carol I, de la Paris, din Franţa, iar în Italia, la Roma, Societatea Academică Română, iar în SUA Academia Româno-Americană de Arte şi Ştiinţe.

Existenţa unor grupări de exilaţi mai ales în spaţiul european şi cel american confirmă dorinţa acestora de-a se solidariza cel puţin în două direcţii ce continuă şi azi, pentru cei care, din diverse motive, au refuzat după 1989 întoarcerea *: « voinţa de a decide şi ei, din exterior, asupra identităţii culturale a românilor"* [21], ca parte a unei culturi identitare, determinantă pentru formarea lor spirituală, şi dorinţa de a crea o legătură între cultura română şi cultura patriei adoptive, pentru reintegrarea lor în cultura-matrice, pe de o parte, dar şi pentru acceptarea culturii române între valorile spirituale universale. Însă, rolul exilaţilor s-a redus la acela de intermediari între Occident şi România, fără a putea influenţa din exterior politica ţării lor, a fost de natură culturală.

Conştient că supravieţuirea spirituală a unui popor se face prin cultură, Mircea Eliade atrăgea atenţia asupra rolului scriitorilor din exil în păstrarea culturii române şi în continuarea ei. Exilaţii şi-au asumat acest rol, cel mai bun argument îl constituie creaţia lor în exil, pasiunea cu care continuau să scrie în limba română pentru a supravieţui prin limbă şi cultură, într-un spaţiu străin. Însă, Eliade cerea mai mult decât supravieţuire, depăşirea provincialismului culturii române, cu circulaţie exclusiv interioară, integrarea ei în universal, ceea ce nu se putea realiza decât prin afirmări internaţionale. Astfel de consacrări au cunoscut Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Vintilă Horia, Constantin Virgil Gheorghiu, Norman Manea şi alţii. Romanul lui C.V. Gheorgiu *Ora 25* este considerat "*cea dintâi creaţie literară importantă a emigraţiei româneşti*", cartea care *„validează, în faţa noastră şi a străinătăţii, forţa de creaţie autentică, nesusţinută şi neprovocată de nici un efort oficial* "[22]. Pe de altă parte, deschiderea lor spre limba şi cultura ţării care i-a asimilat într-un fel, oferă unora şansa unor cariere universitare de excepţie, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Matei Călinescu, Ştefan Baciu, Toma Pavel şi alţii, confirmând prin ei existenţa unei elite intelectuale, provenită dintr-o ţară estică aflată sub dictatură. Sanda Galopenţia investeşte exilul cu o misiune: „*să menţină şi să comunice memoria celor petrecute"*, „*să spună adevărul cu privire la ce se petrece în ţară", "să reprezinte puncte de informare competente în statele şi culturile mai norocoase".*[23] Emigranţii sperau într-un exil provizoriu. De aceea, cel puţin în primul val, preocuparea lor era restabilirea situaţiei politice din România, revenirea în ţară. Însă, datorită orientărilor politice diferite, n-a existat coeziune în cadrul emigraţiei politice, al cărui centru era Madridul. Permanentele atacuri reciproce şi tendinţa de a considera că doar emigraţia este o formă de luptă politică autentică a condus la limitarea exilului la exacerbarea laturii sale militante şi a făcut ineficientă pentru cei din interior lupta din exteriorul României. C. Mihăilescu dezvăluie acest aspect al emigraţiei româneşti din

[21] Georgeta Orian, *Art.cit.*
[22] Mircea Eliade, *Împotriva deznădejdi.* Ediţie îngijită de Mircea Handoca, cu o prefaţă de Monica Spiridon, Bucureşti, Humanitas, 1992 pp. 38-39.
[23] Sanda Galopenţia, *Art. citat,* p. 8.

Occident, iar Vasile C. Dumitrescu, unul din reprezentanţii activi ai exilului românesc din Germania, confirmă prin propria sa experienţă de exilat ineficacitatea activităţii politice a exilului, în sensul că exilaţii n-au putut modifica din exterior situaţia politică a României. Exegeţii exilului românesc, exilaţii înşişi pun problema semnificaţiei exilului. Sub acest aspect trebuie recunoscut că în ciuda încercărilor de pretutindeni de organizare a emigraţiei în jurul unor lideri sau reviste, acţiunea lor în plan politic a fost un eşec. Însă, exilul, în general, trebuie privit în primul rând ca încercare de supravieţuire în contextul dramatic al unei rupturi identitare. Motivaţia iniţială a tuturor acţiunilor este supravieţuirea, fizică sau spirituală, şi pe urmă încercarea de a fi de folos din exterior ţării. Dacă exilul a probat ineficacitatea de acţiunea politică, cel puţin în plan cultural lucrurile stau altfel. Pe de o parte, acelaşi motiv al supravieţuirii cu orice preţ a subminat uneori vocaţia de scriitor, ceea ce înseamnă tot un eşec în plan spiritual, însă, scriitorii consacraţi în România înainte de exil, au reuşit să supravieţuiască prin creaţie, să spargă barierele lingistice şi culturale pentru a face carieră internaţională fie ca profesori universitari, fie ca savanţi sau scriitori.

Exilaţii nu şi-au renegat niciodată identitatea culturală românească, dimpotrivă, au continuat să supravieţuiască într-un spaţiu geografic, afectiv şi cultural străin, prin limba română în care continuau să gândească şi să scrie: „*Toate cărţile scriitorilor din exil sunt legate prin mii de fire, oricât de subtile şi greu de sesizat la prima vedere, de cultura, de tradiţiile, de atmosfera ţării din care au plecat*.” [24] Pentru scriitorul exilat, scrisul în limba maternă devine mijloc de afirmare a identităţii, dar şi act terapeutic pentru că scrie despre însăşi condiţia sa de exilat: „*identitatea ameninţată se caută prin însuşi actul afirmării ei: cel mai direct, mai simplu, probabil cel mai eficient chip de a o afirma este scrisul, scrisul despre însăşi condiţia de exilat, despre identitatea pusă în cauză”.* [25] Aşa se explică faptul că identitatea românească este prezentă în orice creaţie, ca replică la alteritate. Exilul s-a transformat pentru unii exilaţi în act creator, dând posibibilitatea integrării lor şi a culturii române în cultura universală.

În ciuda condiţiei lor actuale paradoxale, care îi situează între două patrii, exilul nu i-a anihilat, ci le-a asigurat prin rezistenţă o împlinire în plan literar, s-a dovedit a fi creator, oferindu-le o formă de eliberare şi terapie prin creaţie. Exilul i-a împins pe scriitorii români în arena mondială a competiţiei literare, care i-a consacrat şi asimilat. E singura compensaţie pentru nostalgia şi neîmplinirea unui timp românesc pe care nu-l vor mai putea recupera decât prin creaţie. George Băjenaru vorbeşte despre exilul creator şi afirmă că “ *exilul creator a cunoscut două viziuni de creaţie: una a întoarcerii în sine şi spre izvoare, mai exact spus, spre elementele distictive, laice şi religioase, ale culturii de origine; alta, a explorării dintr-o nouă perspectivă, a unor elemente de cultură, istorie şi civilizaţie universală*”.[26] Cornel Ungureanu surprinde cele două feţe opuse ale exilului cultural, pe de o parte descătuşarea de energii creatoare, pe de altă parte desfigurarea, mutilarea creatorului din nevoia de supravieţuire. Exilul ca eliberare şi împlinire în plan creator nu poate fi generalizat. Pentru unii exilaţi bătălia pentru supravieţuire s-a dat pe tărâmul culturii şi a însemnat şansa afirmării internaţionale, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Vintilă Horia, Norman Manea,

[24] Mircea Anghelescu, *Op. cit.*, p. 8
[25] *Ibidem*., p. 6
[26] George Băjenaru, *Exilul creator*, în revista canadiană “Alternativa” pe situl http://www.alternativaonline.ca/george%20bajenaru.HTML

Petru Popescu şi alţii. Însă, exilul a însemnat şi mizerie, eşec creator, simplă supravieţuire. Mircea Hondoca deconspiră şi el faţa brutală a exilului, mizeria şi degradarea intelectualului, nevoit să găsească o cale de supravieţuire, care îl poate însă îndepărta definitiv de vocaţia sa de scriitor. Dacă pentru Mircea Hondoca importantă e supravieţuirea intelectuală, nu fizică, pentru Cornel Ungureanu fiecare exilat devine un erou al exilului, "*o frîntură din istoria eroică a lumii noastre*" [27], pentru că „*un exilat are şanse de a reface întreaga istorie a exilului, exilatul are şansa de a regăsi adevărurile umane esenţiale".*[28]

BIBLIOGRAFIE

ANGHELESCU, Mircea, *Cămaşa lui Nessus*, Cartea Românească, 2000.

BEHRING, Eva, *Scriitori români din exil. 1945-1989*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române,

2001. Traducere din limba germană de Tatiana Petrache şi Lucia Nicolau.

ELIADE, Mircea, *Pentru o bibliografie a pribegiei*, în vol. *Profetism românesc*, Bucureşti, Editura

„Roza vânturilor", 1990.

ELIADE, Mircea, *Împotriva deznădejdi.* Ediţie îngijită de Mircea Handoca, cu o prefaţă de Monica

Spiridon, Bucureşti, Humanitas, 1992.

FLOREA, Firan, POPA, Constantin M., *Literatura diasporei*. Antologie comentată, Craiova, Editura

Poesis, 1996.

GALOPENŢIA, Sanda, *Cuvintele exilului*, în vol. *Între patrii, mărturii despre identitate şi exil*, coord.

de Mirela Florian şi Ioana Popescu, Bucureşti, Polirom, 2008.

GALOPENŢIA Sanda Galopenţia, *Introducere sau despre exil şi emigraţie*, în vol. *Între patrii*, coord.

de Mihaela Florian şi Ioana Popescu, Bucureşti, Polirom, 2008.

GLODEANU, Gheorghe, *Incursiuni în literature diasporei*, Bucureşti, Libra, 2000.

SIMUŢ, Ion, *Cronologia exilului literar postbelic*, în „România literară", nr. 23, 2008.

ULICI, Laurenţiu, *Avatarii lui Ovidiu*, în vol. *Întâlnirea scriitorilor români din întreaga lume*, Neptun,

5-10 iunie 1995, Bucuresti, 1995.

UNGUREANU, Cornel, *La Vest de Eden, O introducee în literatura exilului*, Timişoara, Editura „Amarcord", 1995.

SITURI INTERNET

1.http://dexonline.ro/search.php?cuv=exil.

BEJENARU, *Exilul creator*, în revista canadiană "Alternativa" pe situl

[27] Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden, O introducee în literatura exilului*, Timişoara, Editura „Amarcord", 1995, p. 5.

[28] *Ibidem*, p. 10.

http://www.alternativaonline.ca/george%20bajenaru.HTML
http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2003/17_g_orian.doc,
ORIAN, Georgeta, *Exilul românesc după al doilea război mondial*: *literatură, probleme, publicaţii, Raporturi.*
STOLOJAN, Sanda, *Exilul intelectual la Paris,* în revista « Memoria
file://localhost/C:/DOCUME~1/dan/LOCALS~1/Temp/Rar$DI17.6969/exilul%20literar%20parizian%20Memoria%20-%20revista%20gandirii%20arestate.mht

BEYOND GOOD AND EVIL: MIRCEA ELIADE'S QUEST FOR UNIVERSAL MAN

Drd. Ana Maria FOMIN
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

This paper aims at bringing into focus the complex relationship Mircea Eliade has established with the tradition of humanism, and his continuous attempt to articulate the basis of an anthropological philosophy structured on archetypal models. If endowed with imagination, disenchanted man can be engaged in a creative and liberating process that will bring back to the surface the primordial paradigm that should define Universal Man. Mircea Eliade offers a holistic approach, open to the valorization of otherness and intuition in order to lay the foundation of a mythical science of spiritual development.

Key-words: *good, evil, universal man, hierophany*

With a view to providing a new evaluation of *Homo Religious*, Eliade defines the quest for a new humanism as a hermeneutic endeavour that would guide humanity towards a better understanding of different cultures and the symbolic forms they offer. Anthropology, in Mircea Eliade's thought, is to open new perspectives towards grasping the profound meanings of the "morphology of the centres", of the symbols that inspire the human being through hierophany, by reflecting the image of the world (imago mundi) beyond time (in illo tempore).

What Mircea Eliade has always insisted upon in his writings is precisely that special and extremely powerful ,"structure within human consciousness" that can guide humanity towards a different relationship with what is named as real. This identification of the sacred with the real has generated the impression that Eliade describes an autonomous ontology. In his scientific work, the historian of religions does not insist upon the sacred as an ontological entity although, methodologically, he seems to be open to this possibility. More relevant are, in this respect, his autobiographical texts and the literature in which he felt he could freely express his views on how wonderful the human being can become when surrounded by miracles that he or she can see camouflaged in the realm of the profane.

If endowed with imagination, disenchanted man can be engaged in a creative and liberating process that will bring back to the surface the primordial paradigm that should define Universal Man. *Homo Religiosus*, while still having to endure the "terror of history", is open to authentic experience, exploring not only scientific but also religious and metaphysical levels of existence in an attempt to enhance creativity and achieve absolute freedom. In so doing, *Homo Religious* aims to go beyond the limits of *Homo Faber* in order to define a new cultural model based on searching for the sacred dimension of life. Laying the foundations of a new science of humanism could better serve man's thirst for knowledge and understanding through its great potential of making human existence meaningful, transforming each destiny in a work of art.

The perspective offered by Mircea Eliade on his own existence underlines, apart from the guiding principles of a creative attitude to life, his vision of a way of being in the

world that is enriched through the development of extraordinary hermeneutic abilities. Therefore, exploring Eliade's entire work becomes essential in the attempt to understand the complexity of a cultural project which would promote a new understanding of humanity's spiritual revival. If literary texts reveal the scientist's intuitions, representing a privileged space for the author's expressed viewpoints on mythical thinking, the autobiographical discourse points out the significance of an exceptional existence, brilliantly illustrating universal man's attitude towards the connection between history and transcendence.

As Roy Pascal argues, "life is presented in the autobiographical discourse in the shape of a building process, a process of the writer's self-revelation"[1], the text becoming significant only due to the fact that it presents existential patterns in a continuous transformation. Eliade's autobiographical literature "combines questioning with the discovery and evaluation of the self"[2], permanently focusing on the meaning of the major events he has witnessed. Working as a historian of religions, Eliade is at times worried that he might have to leave "the path that should have been followed, sacrificing literature in order to draw people's attention to "a new understanding of *homo religiosus*". His novels and autobiographical texts, nonetheless, offer him the freedom that "a writer can only experience through the act of creation"[3], revealing in this manner the author's reflections on himself and the human condition in general.

Recalling his prolonged personal conversations with Eliade, Rodney Taylor insists on the difference between his memoirs and his autobiographical stories. If, in the memoirs, the emphasis is on events and the way in which these are conceived in the historical period in which they occurred, gradually, the writer's attitude changes. Eliade becomes fascinated with the discovery of self-development, whilst faced with memories of the past days. "As the autobiographical text took shape, Eliade managed to perceive the transformation of his own being, not in static images such as photographs in a book, but as a sort of journey, revealing its secrets with each step taken"[4]. Most of these passages reflect the writer's endeavour to understand the impact various learning experiences had on the development of his life in the following years. As an illustration, Eliade's reference to the fantastic narration entitled "How I have found the Philosopher's Stone", which was written in his youth for a scientific competition, gains in autobiographic perspective the importance of a turning point in the author's destiny. If alchemy hadn't become a major interest, with significant consequences on Eliade's career, this episode wouldn't have represented an element which would point to the continuity of this reconstructive process.

In the chapter "Navigare Necesse Est", Eliade identifies another moment of transition in his existence, which is invested with an overwhelming importance. The decision of leaving the natural sciences behind was going to significantly change the course of his life towards what would become an essential preoccupation:

---

[1] Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p.9

[2] Karl Weintraub, *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography,* University of Chicago Press, Chicago, 1978, p. Xviii

[3] Mac Linscott Ricketts, *On Reading Eliade's Stories as Myths for Moderns,* in *Mircea Eliade, A Critical Reader*, ed. Bryan Rennie, Equinox Publishing, London, 2006, p. 365

[4] Rodney L. Taylor, *Mircea Eliade: The Self and the Journey*, in *Waiting for the Dawn, Mircea Eliade in Perspective,* ed. David Carasco, Jane Marie Law , University Press of Colorado, 1991, p.127

"Without noticing, in the 7th grade, I found myself being detached from my beloved natural sciences and physics and chemistry whilst being more and more fascinated by Orientalism and the History of Religions. [...] In those years of a nearly mystical admiration towards the Antique Orient, when I believed in the mysteries of the pyramids, in the deep wisdom of the Chaldeens, in the dark sciences of the Persian magi, all my efforts were driven by the hope that, one day, I would reach the secret source of all these traditions and that, on that day, I would answer all the riddles: the ones concerning religion, history, man's fate on Earth."[5]

It so appears that this is practically the beginning of his journey; a bit earlier, the young Eliade had felt a powerful anxiety and an inexplicable sadness which announced major changes, settling the necessity of orientation towards new horizons of knowledge. His trip to India is looked upon as a pilgrimage, a promise of future fulfilment for a man willing to enrich himself spiritually through having access to the subtleties of oriental wisdom. Apart from having the chance to study under Dasgupta, one of the most important researchers of that time, an expert in the classical systems of the Indian mentality, another opportunity, that of gaining access to what he calls "eternal India", which would complete the experience of "historical India", opened to Eliade.

"I felt that I could not get out of the labyrinth until after I had returned to the centre. At any costs, I had to focus, to retrieve my true centre. The meditations and yoga techniques which I had studied with Dasgupta in the classical texts and which I had applied under the supervision of Swami Shivanada had convinced me once again that they were the result of magnificent knowledge in the field of the human condition. I had indeed tested what I liked to call the camouflaged optimism of Indian spirituality, the belief that an excess of suffering triggers the thirst for liberty and that, in the end, the more unhappy and lost you feel, the closer you are to absolution, to freedom."[6]

This correlation between history and transcendence demonstrates how the significance of life experience is only revealed through interacting with both of them, beyond good and evil. The journey to the West comes as a closure to the self-discovery circle. Returning to Romania is not only a comeback, as it offers the young man, transformed by the initiatic experience of India, the chance of reconsidering some already-known thinking patterns. On the other hand, the contact with "eternal India", of which Eliade speaks so little, generates the temptation of mystification[7]. Undermining history, Eliade explores his own ability to create myths through which he can underline certain explanations of his experience.

Understanding Indian spirituality proves to be of great use in Eliade's attempt to analyse Romanian cultural patterns. The characteristics of Indian religiosity, above all the cult of the fertility god-figures, represent the results of a synthesis between the current spirituality and the Indo-Arian one. The historian of religions will shortly reach the conclusion

---

[5] Mircea Eliade, *Memorii 1907-1960*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 90

[6] *Ibid.*, p. 194

[7] See the argumentation offered by Ioan Petru Culianu in *Mircea Eliade*, Nemira, Bucharest, 1995, p.194: „It will be easy to understand why Eliade systematically refused to explain his views: because every hermeneutical process will only amplify the mythical structure of his perceptions. He was not only characterised by an outstanding intelligence and depth of spirit but also by a fascinating simplicity, as innocence is the one that generates Eliade's creativity. His most powerful message and the aim of his myth is both pedagogical and angogic.; he genuinely aims towards helping people to find a way in the freedom that is also their sentence."

that similar phenomena had happened in the history of the Romanian culture as well. In "Admiration Exercises", Emil Cioran notes Eliade's significant transformation under the influence of the Indian experience, the writer manifesting attraction "to the accident and the essence, the timeless and the daily, mysticism and literature. This duality does not inflict any suffering on him; it is his nature and opportunity to be able to live simultaneously or gradually on different spiritual levels, to be able to follow the ecstasy and study the anecdotic without the tourment of tragedy."[8] In this manner, Eliade develops a new understanding of the function of intercultural dialogue, placing History under the sign of the Universal. Broadening the ability to understand human experience and regain authenticity thus involves outgrowing the utilitarian and mechanical patterns of existence in order to transcend time and space.

In his autobiography, Eliade insists on the paradoxical trait of his existence, placed not only in history, but beyond it, bearing the sign of a permanent attempt to recognize the coincidence of contraries, through which the significance of one's own destiny can be perceived and, later on, shared. In this manner, there is a relevant passage from the memoirs in which Eliade refers to the motivation of his promise to marry Nina Mareș, although most of his friends and relatives, except for Mihail Sebastian, considered the relationship was very unlikely to succeed.

"Trivial existences attracted me. I used to tell myself that if the fantastic or the supernatural, or the super-historical were to be accessible, we could only find it hidden in the mundane. I believed in the impossibility of recognizing a miracle [...], as I believed in the dialectical necessity of camouflaging the exceptional in the trivial and the trans-historical in the historical events. These ideas, which I was to design later on in *The Snake* (1937), *The Forbidden Forest* (1949 - 1954) and in a few papers on the history and philosophy of religions, helped me in the experiment that I had begun. After all, instead of returning to India, I had accepted a situation which fatally led to marriage and this is how I did, in Bucharest what I would have had to choose in Calcutta or Benares: camouflage my secret life into one apparently dedicated to scientific research. The difference would have been that, this time, a somewhat tragic element would intervene, as it implied my certainty that I had understood my destiny: simply because, apparently, my marriage to Nina seemed disastrous, it must have meant, if I believed in the dialectic and mystery of camouflage, the exact opposite."[9]

The unifying perspective of the writer underlines, in this context, the way in which, to a certain extent, personal experiences and their revaluation in autobiographical writings lead to revelatory orientations in his scientific activity. Since the 1930's, it seems that Eliade starts to be guided in the hermeneutics of his own life by a more profound understanding of the theory of camouflage of the sacred in the profane. Such a revelation determines him to look upon the trajectory of his research as being a proper method to disguise his preoccupations for understanding the ontology of the sacred which he will never explain clearly enough in his scientific work. In spite of all these, Eliade states in *Oceanography* the idea of the objective status of the sacred which can only be recognized by religious man. "The unrecognizable is the perfect form of divine revelation; for divinity no longer manifests itself,

[8] Emil Cioran, *Exerciții de admirație,* Translated by Emanoil Marcu, Humanitas, București, 1993, p.116
[9] Mircea Eliade, *Memorii* 1907-1960, Editura Humanitas, București, 2004, p. 299

no longer accomplished through contrast, but it works directly in humanity, through contact, through coming together."[10]

Such a vision determines Eliade to see, even in times of decay, signs of a new, significant moment of transition to a new stage of his existence, through which he could take a new step to the fulfillment of the mission in which he wholeheartedly believed. Moments of intense living of what the author calls "the terror of history" are interpreted as signs of a misunderstanding of the sacred messages to which he may have had access due to his focus on decoding them. Eliade is aware of the fact that he could have chosen an easier way, starting right from the choice of watching Nina's destiny in a detached manner, thus paying perhaps the price of losing his way in his personal labyrinth. It appears that these beliefs represent the source of an extraordinary capacity to "withdraw even from the most depressing ambient"[11], as Florin Țurcanu notes. Moreover, in such difficult circumstances, Eliade manages to "see" the contents of some literary and scientific work considered essential for his opening towards universality. The writer feels with more and more intensity that time is at an end, that the "awakening of the readers" must take place quickly, while he is still allowed to express his ideas freely. Soon enough, these fears prove to be well-founded. Nae Ionescu's death imposes the necessity of leaving for London where, although feeling liberated from the past for a short while, he is confronted with the uneasiness of the thought that, by choosing a path which was unbecoming of him, he could face "the enigma of collective death". Death in a shelter in London is not perceived as meaningful for a new beginning, it bears the sign of error, misunderstanding and drifting away. "If such a sad finale awaits me, it can only mean that, at a certain point, I embarked on a journey which was not part of my destiny"[12]. Eliade repeatedly underlines the fact that his main purpose is that of playing a significant part in and beyond history mostly through culture, a political involvement being close to failure.

The fact that he is saved from "collective death", so absurd and unnatural to any human being, multiplies, on the one hand, the obsession of an error which could, at any time, cause an abrupt and meaningless ending. This revelatory experience marks a general change in the sense of a remarkable optimism, generated by the revelation of a profound dimension of his personality, that of a man of culture, whose role is to contribute to the reawakening of the thirst for freedom and authenticity in the human being.

While in Portugal, Eliade constantly seeks the way out of the labyrinth, becoming more and more certain that he would begin a new life after the end of another transition stage[13]. This perspective, generated by overcoming the cultural provincialism of the Western world, indicates the main directions of his scientific research, while at the same time

[10] Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 69
[11] Florin Țurcanu, *Mircea Eliade: prizonierul istoriei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 405
[12] Mircea Eliade, *Memorii 1907 -1960*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, p.336
[13] This seemed to be the turning point after which Eliade could have contributed to the transformation of the world in the sense anticipated earlier in his life, as he points out in his *Memoirs*, p. 391: „India was close to gaining independence and, unavoidably, Asia was reentering history. For me, the event did not have only political significance. Soon, a new confrontation will be possible between western and oriental spirituality, this time on equal terms. However, initiating an exchange of information between the two cultures was conditioned by a correct understanding of authentic oriental spirituality. Fenomenology and history of religions, as I practised it, seemed to me the most convenient method of preparing this impending dialogue. On the other hand, the archaic world, the primitives that the anthropologists had been studying for a century, couldn't remain under colonial pressure for long although, for the west, understanding archaic spirituality was even more problematic as it entailed a minimum comprehension of mythical thinking."

signalling that this could also be the only way towards personal fulfilment. At that time, Eliade suggested an optimistic outlook, indicating the fact that the true knowledge and understanding of the oriental world is open only to those truly motivated by the desire of effective participation in the cultural life of a place which is impossible to understand from the outside. Despite this, thirty years later, Edward Said[14] would comment on the crossing of those barriers, outlining the fact that only through valuing the difference between cultures could we gradually witness the disappearance of any kind of hostility. Like Mircea Eliade, Said insists on the necessity of studying the orient "from the inside", in order to overcome the limitations of various orientalist doctrines, dominated by the idea of European superiority.

Orientalism, partly an artificial structure, also involves, in Eliade's vision, attempts towards approaching what is essential for a correct definition of the Eastern specificity in comparison to the Western world. "We have also destroyed cultures", Eliade states in his discussion with Claude-Henri Roquet. "Fortunately, there have been occidentals who have deciphered languages, have preserved myths, and have guarded masterpieces of art. There have always existed a few orientalists, a few philosophers, and a few poets aiming to rescue the meaning of certain exotic, extra-European spiritual traditions."[15] Due to his effort and the efforts of other researchers, such as Ananda Coomaraswami, modern man, limited by his existence in a desanctified world, will be able to have access to the profound message of the Eastern tradition. Regarding his own roots in connection to the permanent impulse which motivates him in his scientific work, Eliade highlights the essential role of his Romanian cultural legacy, found at the meeting point of both worlds.

"I originated equally from these two universes: the Western one, through the Latin language and the Roman inheritance, in customs; but I also came from an orientally influenced culture, rooted in the Neolithic. All these are true to a Romanian, but I believe them to be just as true to a Bulgarian, a Serbian-Croat, ultimately to the Balkans, to the South-East of Europe and a piece of Russia. This Eastern-Western tension, traditionalism and modernism, mysticism and religion, contemplation and analytical thinking, sensibility and desire of true creation: this polarity is to be found in all cultures. [...] Yet, this creative tension is perhaps slightly less complex to us, because we are at the border of two dead empires, as a French writer stated. To me, my Romanian identity meant living, expressing and valuing this way of being in the world."[16]As noted by Sorin Alexandrescu[17], Eliade interprets Romanian history in relation to the European context. In the meantime, as a defence mechanism against the mass hysteria generated by the dark future of his country, Eliade manages to think of his great books, which will concentrate the essence of his thoughts linked to the mystical fact and the religious experience. History, without the country as it was known by the young man of culture can no longer present a significant interest, not even in the "splendid times" announced by Churchill. The only path that opens in this context is that of "mysticism, of retreat from the world of anarchy, of total detachment from it. Never has the fight been more powerful in my judgement, in my flesh, between hope and despair, as it is now. That is why

[14] Edward W. Said, *Orientalism. Concepţiile occidentale despre Orient,* translated by Ana Andreescu şi Doina Lică, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, p.268
[15] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului, Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p.70
[16] *Ibid.*, p.71
[17] Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p.27

my production is paralysed. Any creation is suspended by the development of the operations on the Russian front."[18] Gradually, whilst waiting for history to be fulfilled, Eliade stops writing about the war, preparing for the end of the Romanian stage of his existence.The Romanian culture will, however, remain that through which the Romanian values could be saved.

Nina's death is also religiously understood as a necessary departure for the absolution of both of them. Parting from Nina through her passing away is compared to the disappearance from his life of his first love, Maitreyi, in an effort of integrating all these moments of spiritual "mineralisation" in an initiatic scenario in which death is just a step forward to another life. The mourning period and the meditations on death, through which Eliade tries to access the deeper significances of his options, highlight the vision of his own religiosity. "For my pathetic love towards Nina or my legionnaire adventure, the correspondent was my passion for the Absolute, in metaphysics and religion, although in the recent years I have come to understand that melancholy is the only religious experience God has enabled me to have."[19] Remarkable here is the transition towards a new way of viewing region and the connection with the sacred. The apparently meaningless succession of historical and personal events imposes the necessity of constructing a discourse which would fill them with meaning. Understanding the message beyond history mainly depends on the creative imagination of one who goes through experiences of life in which the sacred dimension is only brought to life through the human mind's ability to embrace it.

It is difficult to say how the ontological comprehension of camouflaging truly evolves, bearing in mind that the writings on his personal life imply revaluations of these events. The Portuguese Journal thus represents an exception due to the fact that it reveals more confessions and emotions from the writer, rather than philosophical reflections. The literary work offers more relevant information thanks to Eliade's characters, which reflect, through their behaviour and message, ideas which have influenced the writer's choices in the moment of confrontation with the major changes in his life and in the surrounding environment. What is more, the writer declares himself to be, in many situations, amazed at the revelations which he experiences, concerning the pattern of his own existence, exactly because of the liberty he obtains in the nocturnal universe of the artist.

The separation from Portugal happens under a reconstructed identity, more inclined towards cultivating the professional dimension of his existence. In the exile experience, the writer sees a new chance of retrieving his self and of enhancing his creative spirit through which he can overcome the suffering generated by exile and Nina's death. Obviously moved by the political evolutions of those years and by the feeling that, at a certain moment, he had committed a mistake by going on a path which was not his, Eliade decides to look for another path, that of a man of culture, capable of delivering in his speech the significance of a creative fate. The exile, a new experience of alterity, interpreted as a way of returning home, is thus marked at the same time by the necessity of a creative hermeneutics, alongside the continuous effort of saving the Romanian cultural values through creative and research activities. Those who have had the chance of relocating beyond the Iron Curtain, free and safe, had the mission

[18] Mircea Eliade, *Jurnal Portughez, Aceste vremuri extraordinare,* Vol. II, Editura Humanitas, București, 2009, p.48
[19] *Ibid.*, p.302

of continuing the Romanian cultural tradition, this being "the only intelligent political action"[20] in which they could get involved.

Admitting the inefficiency of any political action, Eliade chooses to follow his vocation as a researcher and militate for the culture of a free Romania through publishing literature and studies which would have been censored by the communist regime in his native country. Far from letting himself be overwhelmed by nostalgia, a man of culture can only follow the creative pattern of reaction to the difficult historical moments with which he is confronted, just as Dante, Buddha or Socrates did in their time. Acting "on a different level" and with "another language", they have managed to trigger "real spiritual evolutions" which have generated hope and have offered the perspective of changing one's consciousness.In this context, Eliade defines the main purpose of his activity, that of contributing to finding a solution for the crisis of the occidental man, a task which can be accomplished only through opening towards universality. Eliade insists on the fact that, in order to achieve this aim, any act of creation must be complemented by authentic feeling.

The Romanian connection continues to persist because of the liberty of creation and memory. The consequence of this new way of being in the world builds, in the interior world of the artist, a significant, mystical establishment, an eternal Romania worthy of comparison to the heavenly Jerusalem of the Jewish people. Romanian becomes the language in which the writer creates and dreams, the main instrument of communication with the loved ones. Far from confronting identity dilemmas as they appear in numerous diasporic texts commented by theorists such as Jana Evans Braziel and Anita Mannur[21], Mircea Eliade shows a remarkable capacity of reconstructing himself through his discourse in his native language which, gradually, frees itself from discontinuities, offering a new perspective on opening up to the metaphysical dimension of existence.

The experience of the American setting is revealed in the personal written work of those years more from the scientist's point of view, preoccupied with studying unsanctified societies, in which the human being lives in forgetfulness, incapable of recognizing its Centre or truly enjoying freedom. Attracted by the pleasant ambient of the University of Chicago and by his students' and colleagues' openness to dialogue, Eliade decides to remain there for the rest of his life. The pedagogical relevance of his activity increases during this period and, as a teacher, Eliade is determined see the fruit of his work in a different light. The seminars with American students confirm his intuitions concerning the spiritual crisis of modern man, while at the same time reinforcing his belief that, due to the increased interest in the study of religious experiences, the manifestation of the sacred could be rediscovered.

In a society which is profoundly characterized by artificiality, where "the disappearance of the outside"[22] and the retreat into the cyberspace are looked upon as signs of diminishing human essence, Eliade looks hopefully towards the future, declaring himself confident in the human being's ability to surpass this new growth crisis in search of new forms of creativity and liberty. Mircea Eliade appreciatively looks upon the American

[20] Mircea Eliade, *Împotriva Deznădejdii,* Humanitas, București, 1992, p.66

[21] Jana Evans Braziel, Anita Mannur, *Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diasporic Studies, Theorizing Diaspora : A Reader*, ed. Braziel Mannur, Blackwell Publishing, Malden, 2003, p.128

[22] Andrei Codrescu, *The Disappearance of the Outside*: *A Manifesto for Escape*, Addison Wesley, 1990

practical spirit and the attention paid to family values in that area. However, he insists on the fact that he maintains his European identity, feeling that he must contribute to enriching a culture which is distancing itself from its dream. It is safe to say that he managed to achieve this aim, bearing in mind that upon his arrival in America, in 1957, there were only three departments of History of Religions in the U.S.; in the following twenty years, thirty more of these departments were established, more than half of them coordinated by former students of the Oriental Institute in Chicago.

In the context of valorising his entire existence, significant is the confession which Eliade makes in the *Journal,* referring to the perception of life as duration. As he was returning from the University, Eliade intensely experiences a moment of illumination which illustrates, in all its splendour, the significance of the joy of life:

"I suddenly felt not older, but richer and capable of recollecting my childhood and youth in Bucharest, the time of India together with that of Portugal and Paris. [...] I am now able to see it all, from the beginning to the end, with all the wealth of meanings associated with human historical existence. Optimism."[23]

Eliade emphasizes in this passage his openness to the values of the entire world, his confidence in his capacity to understand the essence of man's destiny in the world. To Eliade, existence itself can represent a hierophany, when embraced with imagination. Those who have followed Mircea Eliade's path, not only scientists and artists, who have tried to continue his work, but also his readers, confess that they have thus been helped to perceive how beautiful the human mind can become provided that it is open to the miracles of the surrounding world. Looking at Mircea Eliade's work in perspective, researchers who have managed to provide a balanced vision on Eliade's life and work do not hesitate to continue their professor's legacy. With this project in mind, graduates of "Eliade's school"[24] from Chicago, Paris, Bucharest or any other place in the world promote the idea of building new cultural values, thanks to which humanity's interest in a creative approach towards man and religious symbolism will be kept alive.

REFERENCES:

ALEXANDRESCU, Sorin, *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, Editura Humanitas, București, 2006

CĂLINESCU, Matei, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade*, Editura Polirom, Iaşi, 2002

CODRESCU, Andrei, *The Disappearance of the Outside: A Manifesto for Escape,* Addison, Wesley, 1990

CIORAN, Emil, *Exerciţii de admiraţie,* translated by Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 1993

CULIANU, Ioan Petru , *Mircea Eliade*, Editura Nemira, Bucureşti, 1995

[23] Mircea Eliade, *No Souvenirs: Journal, 1957-1969*, quoted by David Carasco in *Mircea Eliade and the Duration of Life: An Abundance of Souvenirs*, *Waiting for the Dawn, Mircea Eliade in Perspective*, University Press of Colorado, 1991, p.139

[24] Mihaela Gligor, *Întâlniri cu Mircea Eliade*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 8

ELIADE, Mircea, *Memorii 1907-1960*, Editura Humanitas, București, 2003
ELIADE, *Mircea,The Two and the One*, Harvill Press, London, 1965
ELIADE, Mircea, *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 2008
ELIADE, Mircea, *Jurnal Portughez*, Editura Humanitas, București, 2009
ELIADE, Mircea, *Încercarea Labirintului,Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet,* Editura Humanitas, București, 2007
HANDOCA, Mircea, *Pe urmele lui Mircea Eliade*, Editura Petru Maior, Târgu-Mureş, 1996
IDEL, Moshe, ”Camouflaged Sacred in Mircea Eliade’s Self-Perception, Literature, and Scholarship”, în *Hermeneutics, Politics and the History of Religions, The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade,* ed. Christian K. Wedemeyer și Wendy Doniger, Oxford University Press, 2010
PASCAL, Roy, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960
RENNIE, Bryan, ”The Ontology of the Sacred”, in *Mircea Eliade, A CriticalReader,* Equinox Publishing, London, 2006
RICKETTS, Mac Linscott, ”On Reading Eliade’s Stories as Myths for Moderns”, in *Mircea Eliade, A Critical Reader,* ed. Bryan Rennie, Equinox Publishing, London, 2006
SAID, W. Edward, *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient,* translated by Ana Andreescu și Doina Lică, Amarcord, Timișoara, 2001
TAYLOR, L. Rodney, ”Mircea Eliade: The Self and the Journey”, in *Waiting for the Dawn, Mircea Eliade in Perspective*, ed. David Carasco, Jane Marie Law, University Press of Colorado, 1991
ȚURCANU, Florin, *Mircea Eliade: prizonierul istoriei,* Editura Humanitas, București, 2003
WEINTRAUB, Karl, *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography,* University of Chicago Press, Chicago, 1978

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***“Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare",*** număr de contract POSDRU/107/1.5/S/77946 cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**

IPOSTAZE IDENTITARE ÎN PROZA EXILULUI ROMÂNESC DIN AMERICA: NORMAN MANEA, DUMITRU RADU POPA, CONSTANTIN VIRGIL NEGOIŢĂ

Drd. Liliana Stela ŢIGĂNAŞ (BALAN)
Universitatea „Ştefan cel Mare'', Suceava

Lucrarea îşi propune să identifice în literatura exilului românesc din spaţiul american o tipologie identitară, construită prin raportare la experienţa exilică a unor scriitori români precum Norman Manea, Dumitru Radu Popa sau Constantin Virgil Negoiţă, prozatori ce confruntă în scriitura lor două experienţe fundamentale ale lumii postmoderne: exilul şi globalizarea. Profund şi dureros – Norman Manea, de o ironie subtilă şi muşcătoare – Dumitru Radu Popa, integrator şi ermetic - Constantin Virgil Negoiţă, prozatorii români din exilul de peste Ocean ne propun o literatură ce problematizează din unghiuri şi nuanţe diferite, în esenţă, o unică provocare: a consistenţei lumii în care trăim.

Cuvinte-cheie: *exil, ipostaze identitare, globalizare*

Din orice punct de vedere am privi, identitatea unui individ se confruntă în cazul experienţei exilului, dacă nu cu o criză, cel puţin cu o situaţie-limită. Dislocat, provocat, frustrat, confruntat mai direct decât în alte cazuri cu *alteritatea*, interpretând, nu întotdeauna pregătit, rolul străinului, exilatul se vede pus în situaţia de a se întreba: „Cine sunt eu?'', „Cine sunt ceilalţi?'', „Cine voi deveni oglindindu-mă în ceilalţi?'', „Cum pot să rămân eu în timp ce devin un altul?''. Dacă între exil (exterior sau interior) şi identitate (individuală sau colectivă) există, fără tăgadă, o relaţie de interdeterminare, ce fel de relaţie se iveşte din întâlnirea dintre eul biografic supus căutării identitare prin experienţa exilică şi eul creator?

Scriitorii exilului românesc din Statele Unite trăiesc în chiar miezul acestei schimbări de paradigmă, devenită matrice identitară a contemporaneităţii, relevându-i din plin toate nuanţele; aflaţi în permanenţă „la graniţă'', ei refac din plin traseul exilului[1], coordonată ontică a omului tuturor timpurilor. Din spaţiul cenzurii comuniste în ţara tuturor posibilităţilor, din exil în post-exil[2], din modernitate în postmodernitate, dintr-o lume cramponată de „valorile naţionale'' în vremea globalizării, se iveşte o literatură ce problematizează, într-un discurs rizomatic, devenirea fiinţei, având ca pretext povestea exilului.

Ceea ce Foucault numea „întoarcerea spre sine", recuperarea, regăsirea şi împăcarea cu sine însuşi presupune parcurgerea unui drum dinspre exterior spre interior. Felul în care este parcurs acest drum depinde în mare măsură de felul în care sunt privite, primite şi acceptate întâmplările din care face parte „subiectul" acestui proces. Recuperarea sinelui este

[1] Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1995, p. 10: „un exilat are şansa de a reface întreaga istorie a exilului."

[2] Aurelia Klimkiewicz în *Configuraţii cronotopice ale exilului: de la exil la post-exil*, stabileşte ca timpuri ale exilului *pre-exilul, exilul şi post-exilul*; disponibil la http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/colloqtempaffiche.htm.

definită de Foucault printr-o negaţie, pentru că aceasta nu trebuie făcută mecanic, prin impulsuri exterioare. Prin metafora titirezului se sintetizează complexul proces al „întoarcerii spre sine": „Titirezul este, într-adevăr, ceva care se învârteşte în jurul propriei sale axe, dar care, tocmai, se roteşte în jurul propriei axe aşa cum nu trebuie ca noi s-o facem.[…] Or, în comparaţie cu mişcarea titirezului, înţelepciunea va consta, dimpotrivă, în a nu ne lăsa niciodată induşi într-o mişcare involuntară la solicitarea sau sub impulsul unei mişcări exterioare. Tocmai în centrul sinelui nostru va trebui să căutăm, dimpotrivă, punctul de plecare faţă de care ne vom fixa şi faţă de care vom rămâne nemişcaţi. Spre sine, spre centrul sinelui nostru, în centrul sinelui trebuie să ne fixăm ţelul."[3].

Contemporaneitatea impune o nouă aporie, aceea a exilului generalizat. Tensiunea dintre globalizare şi pluriculturalitate, ridicarea relativismului la rang de doctrină, schimbările majore în politica mondială, toate proiectează într-o nouă lumină raporturile naţional/universal, eu/altul. Pe linia acestor adânci schimbări de perspective se reconfigurează şi felul în care este receptată literatura celor ce creează din afara graniţelor ţării. Chiar dacă practic, pentru scriitorii români, exilul politic s-a încheiat, scriitorii plecaţi din România înainte de '89 şi care au revenit în viaţa literară după înlăturarea dictaturii comuniste îşi construiesc discursul în jurul exilului ca centru de gravitaţie şi temă recurentă. Aflându-se în chiar nucleul ce iradiază mutaţiile amintite mai sus, State Unite, exilaţii români explorează în registre diferite reconfigurarea identitară, căutarea de sine prin ficţiune. Elementele realităţii şi cele ale eului se proiectează într-o nouă cunoaştere, aceea a drumului spre sine.

Propunem în cele ce urmează trei ipostaze ale exilului românesc din spaţiul american, care chiar dacă nu epuizează problematica amintită, pot fi considerate reprezentative. Avem în vedere ca punct de plecare al demersului nostru ultimele romane ale autorilor amintiţi, o analiză a întregii opere depăşind cu mult intenţiile şi spaţiul lucrării de faţă.

Dintre prozatorii români, Norman Manea se distinge de departe ca fiind cel ce însumează, parcă sub zodia unei fatalităţi, aproape toate felurile de exil ce i-au fost date omului. Remarcabil eseist, Norman Manea îşi stabileşte în volumele ce adună articole, studii, convorbiri sau interviuri, poziţia faţă de exil, evreitate, ţară, limba română. Traumă, durere, ruptură, nostalgie – trăiri intense determinate de experienţa exilului devin la Norman Manea o înţelegere superioară a vieţii şi generează o atitudine etică ce se resimte în subteranele întregii sale opere. Pentru că exilul este, după cum autorul însuşi mărturiseşte, citându-l pe Brecht, „cea mai bună şcoală a dialecticii."[4] Evoluţie, fenomene în strânsă legătură şi condiţionare reciprocă, arta descoperirii adevărului prin confruntarea raţionamentelor contrarii – se metamorfozează la Norman Manea într-o nevoie imperioasă de a se raporta la spectacolul lumii ridicând probleme, fără patimă dar cu intransigenţă atunci când vine vorba de încălcarea principiilor de bază ale dialecticii în sens hegelian: teză, antiteză, sinteză. Este interesant ce se întâmplă cu sinteza în cazul lui Norman Manea; ne-am aştepta să fie oferite soluţii, perspective clare, lămuritoare, or impresia generată de literatura lui Norman Manea este aceea

[3] Michel Foucault, *Hermeneutica subiectului. Cursuri la Collège de France*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, pp. 202-203.

[4] Norman Manea, *Despre clovni, Dictatorul şi artistul*, Polirom, Iaşi, 2005, p. 270.

de ambiguitate, critica literară vorbind chiar despre o „obsesie a incertitudinii''[5]. Acceptăm definirea în sensul în care pentru scriitor „literatura însăşi este o incertitudine''[6].

Opera lui Norman Manea se poziţionează etic în sensul neabdicării de la anumite constante, constante determinate de o trăire dialectică a existenţei individuale, colective, istorice.

Autorul ne propune o frumoasă alegorie a incertitudinii prin ultimul său roman, *Vizuina*. Apărut în 2009 la Polirom, *Vizuina* este o invitaţie la a re-gândi. Ce s-ar mai putea adăuga, acum, în plină epocă a globalizării şi a informaţiei care circulă cu viteze uimitoare, a schimbărilor sociale, politice şi de mentalitate, a individului cosmopolit şi cu acces la tone de informaţii, despre cărţi, suflete, iubire, libertate sau moarte?

O mare parte a cronicilor dedicate romanului *Vizuina* îi reproşează autorului stilul greoi, trama epică insuficient conturată, trimiterile evidente la cazul Eliade-Culianu. Exilul este nucleul romanului, după cum autorul însuşi mărturiseşte[7]. Pornind de la condiţia de exilat a personajelor, autorul înfăşoară, ca pe un ghem, firele narative. O primă poveste este cea a profesorului Augustin Gora. Intelectual rafinat, ajuns în State, profesorul se vede pus în situaţia de a se găsi şi aici în faţa întrebărilor ce l-au urmărit dintotdeauna. O altă pistă narativă urmăreşte destinul lui Peter Gaşpar. Drumurile celor doi bărbaţi se întâlnesc prin iubirea pentru aceeaşi femeie, enigmatica Ludmila şi legăturile cu alţi doi exilaţi, Dima şi Palade. Trimiterea înspre cazul Eliade-Culianu este evidentă. *Vizuina* este însă mai mult decât povestea unor exilaţi şi readucerea în actualitate a întrebărilor legate de biografia lui Mircea Eliade sau de misterul morţii lui Ioan Petru Culianu. Norman Manea ficţionalizează elemente din propria biografie.

Tema centrală a romanului este, într-adevăr, exilul. Iubirea, creaţia, relaţia magistru-discipol, alienarea sunt însă tot atâtea teme de primă importanţă, a căror congruenţă trimite la filosofia lui Heidegger. Dincolo de stratul narativ care nu întâmplător pare că nu este suficient de legat, după ce toate poveştile s-au spus, rămâne întrebarea: *şi fiinţa*? Nu cumva, furaţi de vârtejul unei lumi în continuă mişcare, de evenimente, trăite individual sau colectiv, sub destinul propriu sau sub presiunea istoriei omul uită să se întoarcă tocmai la ceea ce este? Veşnic exilat, veşnic rătăcitor, prin sine sau prin lume, are el acces la adevăr? Cât şi până unde trebuie să rătăcească pentru a afla Răspunsul? Sau, poate, trebuie doar să se întoarcă în *vizuină*?

Impresia de text frânt, de incoerenţă, este o dovadă în plus că romanul dezvăluie o lume care se reaşează după alte criterii, ale unui sine discontinuu, ale unui exilat ce pendulează între lumi. Or, tocmai această aparentă lipsă de unitate în organizarea naraţiunii conturează la un prim nivel al lecturii o atmosferă ambiguă. Această ambiguitate va persista

[5]Editura Polirom, Ambasada Franţei în România şi Institutul Francez au numit masa rotundă organizată la Romexpo, cu prilejul Târgului de Carte *Gaudeamus*, 2010, la care a participat scriitorul însuşi: *Norman Manea: obsesia incertitudinii*.

[6] Interviu cu Daniel Cristea Enache, disponibil la: cristea-enache.ro/literatura-de-azi-**tvr-cultural**-13-decembrie-21-30

[7] Reproducem un fragment dintr-un interviu acordat de Norman Manea lui George Onofrei în „Ziarul de Iaşi"-„Suplimentul de cultură" din 19.10.2009: „Vizuina este un roman şi aşa sper să şi fie receptat. Faptul că se inspiră, pe unul din traseele sale epice, din realitate (pe care o şi variază, conform cerinţelor textului) nu îl face copia realităţii. Tema centrală a cărţii este exilul. Gaşpar, Gora, dr. Koch. Palade şi logodnica sa Ayesha, Dima, Lu, şoferul de taxi Boltanski, chiar şi italianca Beatrice Artwein sau vietnameza care este şefa securităţii colegiului unde predă Gaşpar sunt, toţi, exilaţi, precum şi multe alte personaje episodice, tot exilate.''.

până în final, adâncindu-se prin ambiguităţile pe care le primesc drept răspuns în căutările lor, personajele.

S-a spus despre *Vizuina* că ar fi un roman cu filon poliţist. Există în roman comploturi, asasinate, anchete. Moartea suspectă a lui Palade, o crimă căreia nu i s-a descoperit făptaşul, ,,complotul'' în care este antrenat Peter Gaşpar, moartea acestuia, sunt tot atâtea întrebări fără răspuns. Oricât ar încerca personajele şi cititorul odată cu ele, să afle adevărul, acesta le este refuzat. Ne este permis însă, în spiritul dialectic pe care îl generează problematica exilului, pornind de la aceste întrebări fără răspuns, să medităm pe marginea unor subiecte ca moralitate şi artă, veneraţie şi dezamăgire în relaţia discipol-maestru, istorie şi responsabilitate, vină personală, vină colectivă.

S-ar părea, până la un punct, că în Augustin Gora vom găsi o clarificare a misterelor cărţii, ipoteză întărită şi de faptul că relaţionează cu aproape toate celelalte personaje şi îşi asumă rolul de mentor în ale exilului. Ascuns în spatele cărţilor observă şi învaţă să trăiască în Oraşul de pe Lună. El îşi asumă singurătatea aşa cum Gaşpar îşi asumase aventura. ,,Sfântul Augustin" nu ne dă însă nici un răspuns. Nu ne va spune ce s-a întâmplat cu Palade, nu ne va lămuri în legătură cu Marele Dima ci va trăi şi el, alături de cititori, neliniştea dispariţiei lui Gaşpar. Imaginea bătrânului înconjurat de cărţi care priveşte lumea din bibliotecă, printre amintiri din viaţă şi amintiri din cărţi, pe care le trece dintr-o parte în cealaltă, funcţionează ca un liant pentru toate aparentele disfuncţii narative ale romanului. Pendularea între un eu real şi un eu împrumutat din viaţa cărţilor ce au fost scrise, între biografie şi creaţie, între ceea ce este şi ceea ce ne imaginăm a fi este însuşi miezul romanului. Străin în ţara al cărui cetăţean este, înstrăinat de propria ţară, nu suficient de familiarizat cu invenţiile lumii moderne, ştiind mai mult decât unele personaje ale romanului şi mai puţin decât altele, Augustin Gora trebuie să mai facă faţă unei alte provocări, aceea a alienării care îi invadează propriul trup, stenturile ce-i menţin inima în funcţiune. Paginile ce descriu boala şi dorinţa de a trăi a profesorului sunt de o tulburătoare melancolie şi se constituie într-o pledoarie pentru viaţă aşa cum este ea: fragilă, nomadă, iluzorie, limitată în ale cunoaşterii. O zi în plus şterge suferinţa, anulează neputinţa de a cunoaşte, oferă liniştea îndelung căutată: ,,Gimnastica, duşul. Începe ziua. Câştigase o zi, nimic nu putea fi comparat cu această performanţă, susţineau concetăţenii din Lumea Nouă. Aveau dreptate. O nouă zi, farsa de a fi, minunea de a exista."[8]

Exilul şi identitatea se întâlnesc în scrierile lui Norman Manea sub semnul unei interogări reciproce, care, la rândul său, pune sub semnul întrebării însuşi locul şi rostul omului în lume. Recuperarea, întoarcerea spre sine se realizează prin tensiunea generată de problematica ridicată de Norman Manea care întreţine ambiguitatea la toate nivelurile pentru că în triada teză, antiteză, sinteză, literatura este sinteza însăşi.

Urmărind căile propuse de Michel Foucault descoperim în literatura lui Dumitru Radu Popa predilecţia pentru o înţelegere a lumii prin recompunerea din jocul dintre ceea ce este şi ceea ce pare a fi. Aparenta dezarticulare a unui univers construit în mod evident prin artificiu şi făcătură trimite la necesitatea descoperirii şi înţelegerii formelor din care ia naştere această incongruenţă. Nu se poate vorbi la Dumitru Radu Popa despre o ,,criză de identitate'' provocată de experienţa exilului în sensul unei traume de nedepăşit. Totuşi, conştient că o

[8]Norman Manea, *Vizuina*, Ed. Polirom, Iaşi, 2009, p. 354.

ruptură s-a produs, autorul se plasează de „partea cealaltă'' şi mărturiseşte[9]: *„Din partea cealaltă* e un fel de stare de spirit: încercarea de a desluşi, prin aerul nebulos al amintirii, ceea ce leagă identitatea unui om matur de anii lui de formaţie, de crâmpeie fulgurante care, altfel, nespuse pe hârtie, nu ar însemna nimic''.

În cazul scriitorilor plecaţi din ţară este firească abordarea operei având ca punct de reper exilul. Pentru cei mai mulţi, metamorfozele scriiturii sunt evidente, mai ales în contextul în care mare parte a literaturii scrise şi publicate în ţară trecea prin lupa neiertătoare a cenzurii comuniste. Şi în cazul lui Dumitru Radu Popa este evidentă o astfel de traiectorie. Literaturile post-totalitare poartă în ele, ca o rană, experienţa comunismului. Fie că încă sângerează sau că e închisă, trauma produsă de aproape jumătate de veac de totalitarism nu poate fi ascunsă. Proza lui Dumitru Radu Popa se schimbă trecând prin experienţa exilului, rămânând însă constantă sieşi. În contextul acestei transformări ce se reinventează din propria substanţă, personajele se transplantează şi ele dintr-o lume în alta, spunând poveşti despre comunism, minciună, nevoia de libertate, dorul de acasă, evadare, esenţă şi aparenţă. Urmărind traseul personajului înainte şi după exil, descoperind continuităţile şi metamorfozele, refacem atât întregul literaturii lui Dumitru Radu Popa, cât şi parte din însăşi literatura exilului.

Scriitorul însuşi ţine să-şi recupereze proza scrisă înainte de 1989, prin reeditarea volumelor *Călătoria* şi *Fisura*. Apariţia în 2005 la editura Curtea Veche a volumului *Skenzemon* face posibilă această recuperare şi oferă cititorilor acces la texte ce se găseau în exemplare puţine, volumele originale fiind retrase de pe piaţă la scurt timp după apariţie. Titlul volumului, preluat de la povestirea ce îl deschide, *Skenzemon*, nu este ales întâmplător. Aflăm de la narator, personaj martor al celor relatate, că *Skenzemon* „însemna un fel de noroc, la mulţi ani, prozit (foarte răspândit în nord), sănătate şi aşa mai departe.''[10] Intrăm într-o lume a ascunzişurilor, a jocului dintre ce este şi ce pare a fi. Volumul reînvie figuri de mineri, medici de mină, muncitori, gospodine superstiţioase, bătrâni, strungari sau ţărani - un univers apăsător, în care realul gri al epocii este întretăiat de fiinţe fantasmatice, obiecte ciudate, corbul lui Poe, Odiseu sau oameni cu patru mâini. Naratorul însuşi este personaj sau martor, naraţiunea la persoana întâi alternând cu cea la persoana a treia, perspectiva unică schimbându-se în viziune omniscientă. Se conturează o lume ce-şi articulează sensul prin subînţelesuri. Totul este semn ce trebuie decodat prin raportare la absurdul unei existenţe dominate de frică şi minciună. Un absurd sumbru, greoi pluteşte peste mundanul unui comunism nenumit, sugerat însă prin toate resorturile fine de care dispunea un scriitor la acea vreme şi care, prin tocmai faptul că erau de o subtilitate inaccesibilă „neiniţiaţilor'', reuşeau să păcălească cenzura. [11]

Primele proze publicate în ţară după 1989 păstrează aceeaşi linie a absurdului care se ridică, de data aceasta, din două lumi: cea a post-comunismului românesc şi cea a

[9]Dumitru Radu Popa, *Din partea cealaltă*, Scrisul Românesc Fundaţia – Editura, 2007, Craiova, p. 9.
[10] Ibidem, p. 15.
[11] Mircea A. Diaconu în *Dumitru Radu Popa şi morfologia aparentei*, „Convorbiri literare", nr.1, ianuarie 2006, pp.31-34 analizează capacitatea prozatorului de a construi din frânturile unui real dezmembrat o cale de recuperare a sinelui, vorbind despre „o proză de crâmpeie risipite şi de sugestii, de bănuieli, supoziţii şi suspiciuni amare, care, finalmente, trec dincolo de biografic şi dincolo de conjuncturalul politic, dincolo de tot ce e conjunctural, pentru a se înfige în existenţă. Sugestiile, supoziţiile, bănuielile, suspiciunile, toate acestea privesc raţiunile existentei şi formele ei de a fi; sunt chiar o metodă de cunoaştere.".

emigrantului în plină adaptare. Volumele *Panic Syndrome* (1997) şi *La revoluţia română* (2000) sunt reeditate sub numele *Lady V.* în 2006. Autorul însuşi numeşte volumul ,,ciclul româno-american'' şi mărturiseşte că îl consideră ,,o etapă esenţială în re-venirea acasă, adică în cadrul literaturii române''[12]. În nuvela ce dă titlul volumului reeditat, *Lady V.* (apărut şi în traducere în engleză), pendularea între real şi oniric produce revelaţii ce trimit pe de o parte la ,,spaimele'' exilatului, pe de alta la cele ale contemporaneităţii confruntate cu propria alienare: ,,Avu senzaţia, ca de atâtea alte ori, că lucrurile s-ar putea opri subit, într-un anume moment, pentru a continua cine ştie când, poate niciodată, ori cu totul în altă parte.''[13]

Despre adaptare şi descoperirea unor repere identitare prin stabilirea unor corespondenţe între cultura maternă şi cea adoptată, vorbeşte, la un prim nivel, *Panic Syndrome*. Sunt aduşi faţă în faţă Caragiale şi un psihiatru american. Căutând leac pentru ,,un rău general'' ce nu putea fi controlat, care revenea periodic, ,,din senin, din iarbă verde'', autorul-personaj-narator, ia decizia să apeleze la psihanalist (moft?!): ,,Până aici toate bune, dar cum să-l fac eu pe doctorul Goldenberg, o somitate în materie, asta e indiscutabil, să înţeleagă ce este *moftul.* M-am grăbit, cum am putut mai bine, să-i traduc, din Caragiale, cam ce înseamnă.''[14] Un alt nivel al textului propune ca reper identitar literatura, ,,pacientul'' concluzionând: ,,Iar despre psihiatri în general: «a se slăbi!» Şi asta tot de la Caragiale cetire!"[15]

Cele două romane ale lui Dumitru Radu Popa, *Traversând Whasington Square* şi *Sabrina şi alte suspiciuni* dezvăluie o altă etapă a prozei autorului. Am putea-o numi etapa de maturizare, de sedimentare a experienţei exilice. „Întoarcerea" autorului postmodernist, biografia, Bucureştiul, New-York-ul, literatura română, literatura franceză, literatura engleză şi cea germană, spaţiul cultural american, cenzura, libertatea şi „pământul făgăduinţei", învăluite într-o ficţiune fluidă, dublată de o cultură rafinată, toate acestea dau în proza lui Dumitru Radu Popa pagini emblematice ale condiţiei de scriitor român exilat în State. Citătm în acest sens un fragment din *Traversând Whasington Square*: ,,Spuneam că Bucureştiul murise în mine, sau poate murea în fiecare zi dar, de fapt, nu murise şi nu murea el zilnic şi în partea cealaltă, adică în realitate, unde poate nu mai era deloc, unde sucombase probabil definitiv, în acel urlet monocord care ar fi însemnat povestitea *timpului* ?"[16].

Lacrimi, artificiu (în sensul de făcătură, construcţie), glisarea între două lumi (un balet du-te vino), identitate într-o continuă devenire – iată câteva dintre constantele prozei scrise de Dumitru Radu Popa după plecarea din România. *Sabrina şi alte suspiciuni* reia temele amintite mai sus, de data aceasta în alt registru; spaţiile geografice sunt simple pretexte ale scenariului narativ, nefiind impregnate de melancoliile exilatului din Europa de Est. Scris la cinci ani după *Traversând Washington Square, Sabrina* depăşeşte şi clasează experienţa exilului personal, deplasându-se spre condiţia de exilat a individului în genere, a celui care trăieşte în plină postmodernitate în special.

Cu toate că în romanele lui Dumitru Radu Popa sunt evidente aluziile sociale şi politice şi există trimiteri clare la anumite realităţi şi epoci, substanţa textului e dată tocmai de

[12]Dumitru Radu Popa, *Lady V. Proze româno-americane*, Bucureşti, Curtea Veche Publishing, 2006, p. 5.
[13] Ibidem, p. 51
[14]Dumitru Radu Popa, *Lady V. Proze româno-americane*, Ed. Curtea Veche Publishing, Bucureşti, pp. 54-55.
[15]Ibidem, p. 85.
[16]Dumitru Radu Popa, *Traversând Washington Square*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1999, p. 11- 12.

depăşirea acestor conjuncturi spre zona întrebărilor fără ţară sau ideologie politică. Autorul foloseşte experienţa exilului pentru o înţelegere cuprinzătoare a ceea ce se întâmplă în lumea în care trăim, propunându-ne o atitudine deschisă, dezinvoltă, neîncrâncenată dar în acelaşi timp sensibilă, nostalgică, uneori dureros de profundă, dublată de ironie în diferite dozaje: uşoară, sapienţială, adâncă sau muşcătoare. Celor enumerate mai sus li se suprapune, ca o ,,marcă'' a scriiturii prozatorului, ,,suspiciunea''; nu în sensul de neîncredere, îndoială, necunoaştere, ci ca provocare de a privi mai departe şi mai adânc decât se vede cu ochiul, de a redimensiona lumea, literatura şi sinele, pornind de la suprafaţă spre interior, de la fenomen la cauză.

Plecat din România cu o bursă în Statele Unite în 1982, Constantin Virgil Negoiţă hotărăşte să nu se mai întoarcă în ţară, continuându-şi la *Hunter College* munca de cercetare în domeniul logicii vagi şi al ciberneticii. Începe să publice şi literatură, iniţial în limba engleză, continuând cu autotraduceri deoarece nu se regăsea în textul tradus, pentru ca într-un final să revină la limba română. Literatura sa este o provocare, o surpriză, un alt fel de literatură, o abordare inedită, aceea a unui informatician–filosof. Amintind prin formaţia realistă şi viziunea integratoare de Ion Barbu şi Basarab Nicolescu, revendicându-se din filosofia lui Blaga şi Noica, Constantin Virgil Negoiţă este ,,un autor pentru resurecţia existenţei"[17]

Cum cărţile lui Constantin Virgil Negoiţă ,,se înghit" una pe cealaltă, vom porni în demersul nostru de la ultimul său roman, *Martori apropiaţi*, pentru a descoperi felul în care se articulează literatura sa. Volumul, apărut în 2010 la Paralela 45, stârneşte puternice controverse legate nu numai de povestea din care s-a născut, ci şi de integritatea morală a scriitorului însuşi. ,,Volum de memorii'', ,,exerciţiu de biografie a unor poveşti de iubire, de lungă durată, unele începute în timpul vampirului Nic'', romanul este alcătuit dintr-un periplu epistolar al cărui nucleu îl constituie nişte scrisori de dragoste. Printre ele se strecoară scrisori ale părinţilor sau prietenilor, scrisori oficiale sau informative, scrisori amicale sau protocolare, scrisori trimise de autorul însuşi. Toate reconstituie atmosfera anilor optzeci, ani ce se derulează prin ochii martorilor ce au trăit în chiar mijlocul evenimentelor şi ale căror mărturii reconstruiesc, din cioburi, oglinda.

Spuneam câteva rânduri mai sus că *Martori apropiaţi* aduce în discuţie moralitatea autorului, felul în care acesta se raportează la ceilalţi, la trecutul său, la literatură. Faptul că miezul volumului este alcătuit din scrisorile de dragoste primite de autor de la o fostă iubită, faptul că acestea au fost publicate, după spusele autoarei lor, întocmai, fără nici o modificare, că sunt făcute publice, peste ani, sentimente, mărturisiri şi intimităţi care nu erau destinate tiparului, ridică o serie de întrebări: În ce măsură a avut dreptul autorul să facă publice scrisorile de dragoste ale Anei Mureşanu? Este vorba aici de o încălcare a dreptului la viaţa intimă? De un plagiat? Dat fiind faptul că cea mai mare parte a volumului este alcătuită din aceste scrisori, în ce măsură mai este Constantin Virgil Negoiţă autorul cărţii? Este *Martori apropiaţi* un roman, îl mai putem considera literatură, ştiind că ceea ce ni se prezintă nu e nici pe departe rodul ficţiunii autorului? Într-o lume împărţită în alb şi negru, în bine şi rău, corect sau greşit, întrebările de mai sus greu şi-ar găsi răspunsul care să-l apere, sau măcar să-l

[17] Mircea A. Diaconu, *Un autor pentru resurecţia existenţei – Constantin Virgil Negoiţă*, în *La sud de Dumnezeu: exerciţii de luciditate,* Piteşti, Ed. Paralela 45, 2005, p. 109.

îndreptăţească pe autor. Lumea nu este însă în viziunea lui Constantin Virgil Negoiţă bazată pe ori/ori. Ceea ce face diferenţa sunt tonurile de gri. Dacă privim lucrurile din acest unghi, volumul ne apare dintr-o dată în altă lumină. Întrebările ce se ivesc, atunci când renunţăm să mai gândim în sistem dual opus, deschid, ca straturile unui palimpsest, alte întrebări care ne ajută să regândim lumea şi literatura. Excluderea terţului fiind ,,exclusă" se conturează o nouă dimensiune, aceea a înţelegerii dincolo de aparenţe, care ne aminteşte de *misterul* lui Blaga.

Romanul epistolar, folosind ca tehnică literară convenţia scrisorii, ce ne dă, mai mult decât alte artificii narative, iluzia realităţii, hrăneşte micul voyeur ce se află în fiecare din noi. Cu atât mai mult va incita un text ce dezvăluie chiar amănunte dintr-o intimitate reală. Despre scrisorile Anei Mureşanu se poate afirma, fără riscul de a cădea în capcana cuvintelor mari, că sunt unele dintre cele mai frumoase texte de iubire scrise în literatura română: ,,Iubirea mea, Bărbatul meu, Stăpânul destinului meu, Dinu al meu, te îmbrăţişez cu toată fiinţa mea, cu toată fidelitatea şi dorinţa mea de tine, cu toată nebunia şi forţa pe care mi-o dă dragostea noastră, în care cred şi de care mulţumesc în fiecare zi lui Dumnezeu că mi-a dăruit-o.[18]''

Mai aflăm din aceleaşi scrisori şi despre Bucureşti, despre viaţa literară şi academică a anilor optzeci, despre apariţii editoriale, cronici literare, evenimente mondene. Toate acestea însă, strecurate prin simfonia de sentimente ce creionează imaginea omului iubit şi aflat departe. Din aceleaşi scrisori putem doar intui răspunsurile autorului. Acesta nu comentează, nu analizează şi nu explică nicăieri în text, afirmaţii ale femeii. Ne face părtaşi doar la trăirile acesteia, înşiruind sub ochii noştri, scrisoare după scrisoare. Intervine de puţine ori pentru a întrerupe şirul scrisorilor primite din ţară, însă atunci nu dă un răspuns peste timp acestora, ci pune în faţa cititorului o altă oglindă, aceea a poveştii propriului destin. Un destin pe care autorul ni-l oferă cu generozitate ca ,,studiu de caz'', ca ilustrare vie a faptului că nimic nu este întâmplător, că nu sunt tocmai aleatorii coincidenţele, că detaliile sunt semne şi nuanţe care transmit mesaje, că lucrurile se leagă mai bine decât credem, că cel mai bine putem observa legăturile după ce privim în urmă. O fi reală imaginea pe care ne-o facem despre destinatarul scrisorilor, faptul că este un ,,martor apropiat'' o face pe Ana şi să fie un martor credibil în ceea ce-l priveşte? Nu cumva din iubire, depărtare, suferinţă şi nevoia de a comunica şi de a se comunica, femeia, scriind iubitului său, scrie unui personaj? Privindu-se pe sine, cel din scrisorile Anei ca personaj, ,,fiinţă de hârtie", potenţând această imagine din perspectiva trecerii timpului, nu o desprinde autorul şi pe Ana de realitate, transformând-o în personaj prin rolul pe care îl joacă? Acest rol nu i-a fost desemnat de Constantin Virgil Negoiţă însuşi, căruia acest text îi aparţine prin construcţie şi sensul pe care i-l atribuie?

În acest context, al aşezării pe tărâmul întrebărilor deschise, al răspunsurilor posibile, *Martori apropiaţi* nu este numai o mărturie despre un timp, un loc, o iubire sau un om, ci devine o provocare la regândirea literaturii şi chiar a lumii. Miza cărţii nu este în nici un caz una narativă sau de tehnică literară. Ultimele rânduri ale autorului au, în acest sens, rolul de a oferi cititorului o cheie de lectură atât prin sugestia lor testamentară, cât şi prin crezul artistic pe care îl exprimă: ,,Când istoricii de serviciu se vor duce, şi ceilalţi, cei următori, cei ce vin mai târziu, vor scăpa de nevoia de linguşire, iar aprecierile veninoase vor veni numai din partea duşmanilor consacraţi, cunoscuţi, clasicii, uşor de identificat după tipul înjurăturilor,

[18] Constantin Virgil Negoiţă, *Martori apropiaţi*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2010, p.12.

indiferent dacă sunt elegante sau birjereşti, atunci cioburile acestei biografii, memoriile martorului cel mai apropiat s-ar putea dovedi preţioase.''[19]

Afirmaţia de mai sus este în fapt ecoul felului în care Constantin Virgil Negoiţă înţelege menirea scriitorului şi rostul literaturii. În numeroase rânduri, scriitorul şi-a făcut cunoscută poziţia, mărturisind că venind dinspre ştiinţă, a înţeles că scriitorul trebuie să se detaşeze şi să privească de sus iar ceea ce vede să spună şi altora. *Martori apropiaţi* este romanul unui destin individual care devine exemplar tocmai pentru că reuneşte experienţele fundamentale ale contemporaneităţii : dictatura, exilul, globalizarea. Personajele sunt o epocă (ce se cere înţeleasă tocmai pentru că i s-a refuzat accesul la înţelegere prin supunerea ei logicii de tipul alb/negru) şi un dublu destin : al unui om şi al unei cărţi.

Fără a avea pretenţia de a realiza o clasificare sau de a institui o tipologie, se poate observa că în ceea ce priveşte spaţiul literar al exilului românesc din Statele Unite s-ar distinge trei posibile direcţii, în funcţie de felul în care se produce ,,întoarcerea spre sine", dat fiind că exilul este un moment al reevaluărilor.

O primă ipostază ar fi reprezentată de Norman Manea. Mai mult, poate, decât în cazul altor prozatori ce trăiesc aceeaşi experienţă, Norman Manea porneşte pe drumul recuperării şi regăsirii propriei identităţi din perspectiva străinului, aceasta prilejuindu-i o permanentă nevoie de analiză, autoanaliză, meditaţie. Discutând acest aspect în eseul *Exil,* autorul mărturiseşte: ,,Într-adevăr, exilatul, refugiatul devine străin ca rezultat al unei schimbări. Prin însăşi existenţa sa, străinul este mereu obligat să mediteze asupra schimbării." ,,Întoarcerea spre sine" se va face la Norman Manea din această perspectivă interogatoare. Prin urmare, am considerat potrivită în cazul său sintagma *exilul, o dialectică a identităţii* ,,eul" supravieţuind în viziunea autorului numai printr-o atitudine problematizantă, dialectică.

Un al doilea caz luat în discuţie este cel al lui Constantin Virgil Negoiţă. Avem de-a face de această dată cu un scriitor pentru care exilul este încă un pas făcut spre împlinirea propriului destin. Întreaga sa operă este *o teleologie a destinului*, o mărturie a credinţei nestrămutate că nimic din ce i se întâmplă nu este rod al hazardului. Individul se regăseşte, identifică drumul spre sine în măsura în care înţelege că propria existenţă este un destin ce trebuie împlinit pentru a desăvârşi Marele Destin, acela al umanităţii însuşi.

O a treia ipostază avută în vedere este cea ilustrată de Dumitru Radu Popa. Situat între dialectica lui Norman Manea şi teleologia lui Constantin Virgil Negoiţă, Dumitru Radu Popa ne propune o literatură în care jocul dintre ceea ce este şi ceea ce pare a fi determină repoziţionarea identitară. Sub crusta aparenţei se ascunde drumul către sine. Exilul, fără a resimţit ca o traumă majoră, devine pretextul pendulării între două lumi, între aici şi acolo, între viaţă şi text, între suprafaţă şi profunzime. Dacă Norman Manea problematizează iar Constantin Virgil Negoiţă ne propune o viziune integratoare, Dumitru Radu Popa se găseşte între cei doi, realizând prin exil, o *fenomenologie a sinelui*.

[19] Ibidem, p. 365.

BIBLIOGRAFIE:

I. CORPUS DE OPERE:

NEGOIȚĂ, Virgil Constantin
Logica postmodernului , Editura Paralela 45, Piteşti, 2004
VAG, Editura Paralela 45, Pitesti, 2003
Martori apropiati , Editura Paralela 45, Piteşti, 2010

MANEA, Norman
Anii de ucenicie ai lui August Prostul, ed. a doua revăzută, Editura Polirom, Iaşi, 2005
Despre clovni: dictatorul şi artistul, Editura Polirom, Iaşi, 1997
Întoarcerea huliganului, Editura Polirom, Iaşi, 2008
Vizuina, Editura Polirom, Iaşi, 2009

POPA, Dumitru Radu
Din partea cealaltă, Editura Scrisul Românesc Fundaţia – Editura, 2007, Craiova
Lady V. Proze româno-americane, Editura Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2006
Sabrina şi alte susppiciuni, Editura Polirom, Iaşi, 2004
Skenzemon, Editura Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2005
Traversând Wasington Square, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1999

II. CRITICĂ ŞI ISTORIE LITERARĂ
DIACONU, Mircea A, *La sud de Dumnezeu: exerciţii de luciditate,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
FOUCAULT, Michel, *Hermeneutica subiectului*, Editura Polirom, Iaşi, 2004
UNGUREANU, Cornel, *La Vest de Eden*, Editura Amarcord, Timişoara, 1995
ARTICOLE ÎN REVISTE ŞI PERIODICE:
DIACONU, Mircea A, *Dumitru Radu Popa şi morfologia aparenţei* în „Convorbiri literare”, nr. 1, ianuarie 2006
MUREŞANU, Ana, *Despre unele scrisori din Martori apropiaţi* în „Observatorul cultural”, nr. 541, 2010
ONOFREI, George, *Interviu* în „Ziarul de Iaşi”-„Suplimentul de cultură” din 19.10.2009
POPA, Dumitru Radu, *Străinătatea nu există* în „Viaţa Românească”, nr. 11-12, 2010
BIBLIOGRAFIE ELECTRONICĂ:
BAUMIER, M., DUGUY,G., *Entretien avec Norman Manea*, disponibil la: www.lavielitteraire.fr/index.php/norman-manea-entretien
ENACHE, Cristea Daniel, *Interviu cu Norman Manea*, disponibil la: cristea-enache.ro/literatura-de-azi-**tvr-cultural**-13-decembrie-21-
KLIMKIEWICZ, Aurelia, *Configuraţii cronotopice ale exilului: de la exil la post-exil*, disponibil la: www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/colloqtempaffiche.htm

EMINESCU ŞI C. A. ROSETTI: DIALOG ÎN ANTITEZĂ

Drd. Diana DARABANĂ
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

Publicistica românească a secolului al XIX-lea este marcată de prezenţa a doi mari publicişti: Mihai Eminescu care a activat la ***Timpul*** *şi C. A. Rosetti care a activat la ziarul* ***Românul****. Cei doi aparţin la două direcţii politice diferite (liberalism vs. conservatorism), de aici derivând o serie de dispute şi polemici bine-cunoscute în epocă. Atât Rosetti, cât şi Eminescu nu rămân doar pe teritoriul opoziţiei pur ideologice, ci construiesc şi un sistem argumenativ care demonstrează că avem doi publicişti maturi, care cunosc importanţa actului de a scrie pentru două mari periodice ale vremii.*

De multe ori negată, de cele mai multe ori controversată, publicistica eminesciană se aşază într-o tradiţie, al cărei început îl marchează Mihail Kogalniceanu şi *Dacia literară***.** Continuând linia deschisă de înaintaşul său, Mihai Eminescu aduce o serie de îmbunătăţiri, fapt observabil în influenţa acestuia asupra publicisticii româneşti.

Pe de o parte, publicistul Mihai Eminescu s-a format la şcoala junimiştilor, lucru demonstrat prin adoptarea unui model oratoric în textele publicistice. Spre deosebire de aceştia, care se considerau mai mult apărători ai unor valori, decât contestatari şi acuzatori ai unui sistem care-şi scoate la vedere disfuncţionalităţile, Eminescu preferă o atitudine austeră, monahală, lipsită de strălucirea frazelor şlefuite şi o modalitate de abordare extrem de directă, brutală chiar în unele situaţii.

Pe de altă parte, Eminescu îşi manifestă originalitatea formală şi de gândire în numeroasele articole publicate, disociindu-se net de tot ceea ce s-a scris până atunci şi de tot ceea ce exista în acel moment. Publicistul se impune ca o forţă nouă şi unică ce nu se aseamănă cu nimic.

Nu de puţine ori se opune Junimii şi lui Titu Maiorescu, cunoscute fiind, în acest sens, luările de poziţii, împotriva anumitor decizii luate de conservatori şi susţinute de Maiorescu.

Mutat de la Iaşi la Bucureşti, unde ajunge redactor şef al ziarului *Timpul*, Mihai Eminescu continuă să adopte o poziţie neaşteptată. Deşi ziarul *Timpul* era unul dintre "organele" partidului conservator, redactorul acestuia îşi păstrează imparţialitatea, judecând aspru pe chiar membrii acestui partid pentru greşelile făcute. O dovedesc numeroasele articole, printre care şi articolul „De când guvernul conservator s-a retras…" din 13 aprilie 1878, articol în care Eminescu aduce serioase reproşuri acestuia cu privire la atitudinea faţă de Rusia: „Înainte de a fi izbucnit războiul, cu ocaziunea încheierii convenţiilor, în cursul războiului, după încheierea păcii, în sfârşit totdeauna şi faţă cu toate cestiunile mari, *Timpul*, organul partidului conservator a combătut mereu pe guvern, l-a combătut adeseori chiar cu multă amărăciune; niciodată însă nu a uitat că, fie oricât de rău, acest guvern, din nenorocire,

reprezintă statul român."[1]

Direct şi adoptând mereu poziţii împotriva a tot ceea ce consideră nedrept, publicistul Eminescu nu ezită să se împotrivească chiar celui care multă vreme i-a fost mentor: Titu Maiorescu. Dar cea mai vie şi puternică polemică a purtat-o cu ziarul *Românul* şi cu reprezentantul acestuia, C. A. Rosetti. Fiecare articol aproape îşi are ca primă ţintă gruparea adversă.

Publicistul are în vedere două moduri de a-şi promova ideile: una prin argumentarea propriilor păreri, cealaltă prin a pune sub semnul întrebării cele susţinute de gruparea adversă şi chiar prin atacul direct asupra acesteia: „De câte ori făceam observările noastre asupra infructuozităţii intrării în război a românilor contra turcilor, liberalii şi alţii de un gând cu ei ne înşirau marele avantaje *morale* pe care naţia le-a caştigat trimiţându-şi floarea fiilor săi să moară de frig, de foame şi de gloanţe înaintea valurilor de pământ a întăriturilor Plevnei.

Când le spuneam că o asemenea conlucrare, ce pentru ai noştri era un fel de martiriu, trebuia să fie ţinută în cumpănă de foloase, chezăşuite în scris şi legate cu noduri, foile liberale râdeau de zapisuri şi chezăşie, vorbeau de generozitatea aliatului nostru, de vitejia cu care se bat dorobanţii, de "*A! bravii mei copii*" exclamat de cutare sau cutare ofiţer străin, de laudele jurnalelor străine. Cu un cuvânt, amăgitoare glorie, vorbele mari la care aplauda necunoscătoarea mulţime se îmflaseră ca râul de munte, înecând glasurile celor puţini cari, cunoscători ai istoriei marelui vecin, prevedeau de mai înainte ce frumuseţi or să se întâmple când vremile se vor limpezi."[2]

Când face referire la „foile liberale", Eminescu se referă, indirect, la *Românul* care, după cum se ştie, se afla sub directivele partidului liberal. În aproape toate chestiunile de politică internă sau externă, atitudinea liberalilor şi a organului lor de promovare este menţionată şi atacată. De cele mai multe ori se pune semnul egal între membrii partidului liberal şi clasa de demagogi pe care Eminescu a denunţat-o în numeroase articole.

Polemica cu liberalii şi cu ziarul *Românul* merge până la a răspunde direct unor articole publicate de acesta: „De o seamă de vreme *Românul* năvăleşte aprig asupra *Presei*, inculpând-o că s-ar fi contrazicând că ar fi susţinut odată primirea Dobrogei, iar azi pledează în contra ei. Lucrul stă astfel: *Presa* în realitate nu s-a rostit până azi nici *pro,* nici *contra,* dar a ţinut cont de opiniunile amânduror taberele. În unul dintre ultimii ei numeri organul conservator a găsit de cuviinţă a da o deosebită atenţiune moţatei moţiuni a celor patruzeci şi şase din cameră, spre a arăta, zice *Presa,* respectul nostru pentru orice opiniune care este rezultatul unei corecţiuni onorabile, iar pe de altă parte ca să supunem aprecierii publice modul de a vedea al unor barbaţi destinşi asupra unei aşa de grave cestiuni."[3]

Polemica merge şi mai departe, iar strategia ei stă în citarea de fragmente din *Românul* şi demontarea structurală a acestora: „Numărul de azi şi de ieri al *Românului* au meritul de a trezi veselia publică prin declaraţiile cuprinse în ele, precum şi prin prăpastiile visate de onorabilii confraţi, cari văd pericole pentru ţară acolo unde nimeni nu vede decât cel mult căderea ruşilor de la putere."[4]

La rândul lor, cei de la *Românul*, în frunte cu C. A. Rosetti ripostează la articolele şi

[1] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. X, p. 80, [= Eminescu, *Opere*], Editura Academiei, Bucureşti, 1989.
[2] Ibid, p. 81.
[3] Eminescu, *Opere*, p. 84.
[4] Ibid, p. 326.

ironiile lui Eminescu, creându-se un context mai larg, în care fiecare dintre cele două grupări îşi asumă rolul de emiţător şi de receptor, pe rând, într-un pamflet cu o desfăşurare mai largă. Există o serie de articole, atât la Eminescu, cât şi la Rosetti, ce sunt construite pe modelul răspuns – contrarăspuns. Fiecare dintre cele două publicaţii, respectiv cei doi jurnalişti, deschid un dialog în care se exprimă opinii diferite cu privire la aceeaşi problemă. Cei doi jurnalişti îşi opun atât păreri, cât şi concepţii. Articolele celor doi, puse în context realizează o imagine complexă asupra publicisticii româneşti din secolul al XX-lea. Se observă modul în care cei doi ţin seama de context şi de publicul căruia se adresează şi modul în care aceştia realizează textul, modul în care îşi prezintă părerile cu privire la problemele abordate. Diferenţa de păreri nu ţine numai de expunerea lor, ci este cu mult mai adâncă şi merge până la atacuri directe înte cele două publcaţii şi între cei doi publicişti.

Cele două publicaţii, afiliate fiecare dintre ele câte unui partid important, Partidul Liberal, respectiv Partidul Conservator, se opun una alteia în probleme ce ţin de modul de abordare a fiecărui partid a unor probleme de actualitate pentru societatea românească din acea perioadă, cum ar fi relaţia cu Marile Puteri, Războiul de Independenţă, atitudinea şi deciziile celor două partide faţă de probleme de politică internă şi externă. Deşi acuzele pe care şi le aduc cele două publicaţii şi, implicit cei doi jurnalişti, sunt grave, mergând până la a se acuza reciproc de rele intenţii şi fals, în ambele cazuri primează interesul pentru adevăr şi pentru convingerea cititorilor de acesta prin dezvoltarea şi utilizarea unor strategii argumentative variate şi complexe (citat, întrebare retorică, negaţie polemică, metaforă complexă etc.). La cele două publicaţi diferă perspectiva şi modul de abordare al opiniilor susţinute. Cei doi ziarişti au convingerea că opinia lor este cea corectă şi nu ezită să facă uz de toate mijloacele pe care presa le deţine pentru a-şi susţine ipotezele. Este, de asemenea, foarte importantă poziţia pe care o au cele două publicaţii cu privire la problemele ce privesc statul român: aici se va constata o apropiere a opinii lor.

În articolele sale Eminescu nu atacă instituţiile, ci indivizii care le conduc şi sistemul. El nu vede, la nivel general, când sunt la conducere, deosebiri amri între Partidul Liberal şi Partidul Conservator, ci numai la nivel ideologic. De aceea, când sunt la guvernare ambele partide fac greşeli pe care publicistul Eminescu le sancţionează şi le denunţă. De aici vine şi liberalismul lui Eminescu, înţeles nu ca adoptare a punctelor de vedere liberale, ci ca independenţă în gândire şi în atitudine.

În problemele de politică internă sunt mai puţin vizate Capul Statului şi Constituţia şi în mod aproape exclusiv Administraţia. În ceea ce priveşte administraţia, ţinta predilectă a criticilor eminesciene o constituia partidele şi justiţia. Scapă ochiului critic al publicistului şcoala şi biserica. Un statut aparte îl are armata. Pe de o parte este văzută negativ, întrucât este supusă intereselor puterii şi conducătorii acesteia sunt aleşi nu după criteriul valorii, ci în funcţie de relaţii şi interese. Pe de altă parte, ţinând cont de trecut (marii domnitori erau şi mari ostaşi, adevăraţi conducători ai armatei) şi de faptul că aceasta se sprijină pe popor există şi o atitudine favorabilă a lui Eminescu faşă de aceasta.

În problemele de politică externă Eminescu este extrem de interesatde atitudinea Marilor Puteri faţă de România (ca nou stat apărut după Unirea de la 1859) şi faţă de teritoriile româneşti aflate sub stăpânirea altor puteri (Basarabia, Transilvania, Bucovina şi Dobrogea). Un loc aparte îl ocupă şi atitudinea României faţă de deciziile Marilor Puteri. Din această atitudine, mai precis din atitudinea politicienilor şi dn deciziile interne ale acestora apare

dezacordul lui Eminescu faţă de politica externă a ţării mai ales în perioada guvernării liberale, dar şi în perioada guvernării conservatoare. Dezacordul faţă de guvernarea liberală duce la conflictul cu *Românul* şi cu Rosetti, membru marcant al acesteia. De cealaltă parte, dezacordul liberalilor faţă de greşelile consevatorişor se prezintă în mod clar, deschis, atât în Parlament, cât şi în paginile publicaţiei lor, ziarul *Românul*.

Fiecare dintre cele două publicaţii se află în căutarea adevărului, adevăr care se pliază pe modul de a concepe şi de a vedea realitatea. Cele două publicaţii diferă atât atitudinal (în privinţa concepţiei, ca univers de aşteptare), cât şi formal. Cei doi publicişti reflectă moduri total diferite de prezentare a faptelor, de argumentare a lor, de fapt avem de-a face cu „două strategii discursive diferite."[5] Discursul celor doi publicişti reflectă pe de o parte orientarea ideologică – politică a fiecăruia dintre ei, pe de alta tipologia scriitoricească a fiecăruia. De aceea fiecare dintre ei va găsi şi soluţii diferite la ceea ce ţine de situaţiile criză ale perioadei: Eminescu va propune comparaţia calitativă cu trecutul, în scopul aprecierii acestuia şi găsirii unor elemente definitorii pentru români, după modelul marilor domnitori a căror imagine este chemată în ajutor în articolele sale. La rândul său, Rosetti propune un alt set de soluţii care fac apel la situaţia prezentă şi la configurarea viitorului prin evaluarea situaţiei contemporane şi comparaţia cu alte societăţi moderne ale timpului. Soluţiile pe care cei doi publicişti le propun prezentului deplorabil arată moduri de gândire influenţate de cele două ideologii al vremii: liberalismul în cazul lui C. A. Rosetti, respectiv conservatorismul în cazul lui Eminescu.

Liberalismul lui Rosetti îşi are origine în Revoluţia de la 1848 spre care se îndreaptă mereu ca spre punctul de pornire a lumii... a lumii moderne de fapt. Pentru Rosetti revoluţia de la 1848 constituie punctul cel mai îndepărtat din trecut spre care se poate îndrepta, deorece în acel moment se pun şi bazele doctrinei liberale de la noi. Acestei doctrine, Eminescu îi opune coservatorismul, considerat de poetul – publicist mult mai apropiat de realităţile social – istorice ale ţării. Pe bună dreptate, opinia lui Eminescu este justificată până la un punct, întrucât mare parte dintre ideile puse în circulaţie de doctrina liberală sunt împrumutate din occident şi nu se potrivesc societăţii româneşi a vremii.

Din această diferenţă de ideologie se nasc multe dintre discursurile în opoziţie ale celor doi publicişti. Aceasta este şi cauza care duce la deschiderea unui conflict dialogal între cei doi. Eminescu respinge adoptarea unor forme doar de dragul modernizării, fără a le trece mai întâi prin filtrul posibilităţilor de integrare în sânul societăţii româneşti. La rândul său Rosetti, având experienţa revoluţiei de la 1848, este conştient de importanţa adoptării unor principii străine pentru modernizarea şi sincronizarea socităţii noastre la cele occidentale. Fără aceste împrumuturi ideologice nu ar fi fost posibilă realizarea statului modern român. Această ideologie se reflectă şi în articolele sale din ziarul *Românul* al cărui program „avea mult mesianism, generalităţi, formulări vagi umanitaristo – mistice: reîntregirea omului în societate în toate credinţele sale, o dată cu reîntregirea naţiunii."[6] De fapt, ″teoretic programul *Românului* era al unui filantropism patriotic, unde Rosetti făcea poezie politică, afişând o politică dincolo de interesele de grup, a tuturor, voind progres prin iluminare, pe o linie oficială – conservatoare.″ [7]

---

[5] Rodica – Magdalena Baciu, *Conştiinţă critică şi viziune tragică în publicistica eminesciană,* p. 71, [= Baciu, *Conştiinţă*], Editura Universitaria, Craiova, 2005.
[6] Marin Bucur, *C. A. Rosetti,* p. 137, [= Bucur, *C. A. Rosetti*] Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
[7] Marin Bucur, *C. A. Rosetti la ziarul Românul,* în *Revista de istorie şi teorie literară,* nr. 2, Tomul 16, p. 1.

Conflictul dintre cele două publicaţii, respectiv dintre Rosetti şi Eminescu se adânceşte pe fondul problemelor cu care se confruntă ţara şi a soluţiilor propuse şi susţinute de cele două partide care se cauză reciproc de trădare, incapacitate de a lua hotărâri adecvate situaţiei şi primatul intereselor personale.

Vom discuta un articol din ziarul *Timpul*, din 21 februarie 1878, în care Eminescu respinge acuzele aduse de ziarele liberale şi mai ales de *Românul,* ba mai mult, demontează toate ipotezele pe care cei de la Românul le susţin, aruncând asupra lor îndoiala. Toate acestea Eminescu le realizează punctual, după un plan dinainte stabilit. Mai întâi prezintă contextul, prilejul cu care scrie acest articol. Apoi, pe un ton ironic, stabileşte factorii care ar trebui sa determine acceptarea ipotezelor ziarelor liberale, iar în cele din urmă aduce argumente pentru care acestea ar trebui respinse. Argumentele aduse sunt atât de natură socială, cât şi de natură istorică, jurnalistul facând apel atât la documente istorice cum este protestul Divanului de la 1812, cât şi la expunerea faptelor aşa cum sunt ele înscrise în istoria relaţiilor româno - ruse:

„De câteva zile limbagiul ziarelor liberale s-au înăsprit preste măsură; ele bat toba cea mare şi ne învinovăţesc – ca totdeauna – că unica noastră ţintă este de a compromite şi răsturna ministerul în momente atât de grele. O acuzare şi mai gravă este că, cu ajutorul Rusiei, am voit să înlăturăm Constituţia şi că pierdem ocazia de a ne recomanda învingătorilor, cedându-le Basarabia şi primind în schimb... o altă constituţie.

În „Corispondinţa politică" găsim ştirea că M. S. Domnul va abdica în caz dacă ruşii ar insista în cererea lor pentru Basarabia, iar ruşii propun candidat pentru domnie pe prinţul Grigorie Mih. Sturdza. Prinţul Grigorie Mih. Sturdza este însă unul dintre cei care au subsemnat petiţia de la Iaşi.

Alăturând „Corispondinţa politică" cu acuzaţiunile „Românului" vedem că ştirile acestea trebuie să aibe unul şi acelaşi izvor.

De aceea vom discuta punct cu punct aceste ştiri, nu pentru a răspunde „Românului", pentru că o spunem de mai înainte, cine ne credepe noi răi români, răi naţionalişti şi răi patrioţi nu merită ca să discutăm cu dânsul. Cine este în stare să creadă că partidul conservator, a cărui existenţă este legată de existenţa ţării, a cărui istorie până ieri era însăşi istoria ţării, ar fi în stare să dea astăzi mâna cu ruşii, după esperienţele făcute cu Cantemir Vodă, după fanarioţi, după vânzarea Bucovinei, care s-a făcut printr-un general rus, după răpire Basarabiei, făcută de asemene prin cumpărarea lui Moruzi, după Regulament care au introdus începururile de statornicie economică şi socială în clasele istorice ale ţărei, cine ar crede deci că noi, cari vedem limpede toate înrâuririle rele şi toate dezastrele urmate din alianţele cu Rusia, am da astăzi mâna cu ea pentru a schimba legile interne ale ţărei, acela ar trebui să-şi zică pe faţă: conservatorii sunt străini, trădători de ţară şi trebuie esterminaţi. Aceasta-i singura concluzie ce se poate face din acusarea „Românului" şi-i rugăm s-o facă. Dar repetăm că asemenea acusator nu merită nici un răspuns."[8]

La rândul lor cei de la *Românul* atacă şi răspund acuzelor aduse de *Timpul*. Articolul din 1 iulie 1877 o demonstrează pe deplin. Articolul are în vedere respingerea acuzaţiilor aduse de ziarul advers, acuzaţii ce denunţă atât politica celor de la *Românul*, cât şi pe liderii acestora, chair şi familiile acestora.

„Siliţi de *Timpulu* şi de *Pressa* a răspunde la necurmatele loru bombardări, vomu face ori-

[8] Eminescu, *Opere*, p. 52.

cari întâmpinări, fără însă a rămâne cu dânşii pe ternul acusărilor personale.

Dovadă că *Timpulu* nu are pe inimă decâtu cestiuni personale, avemu că chiaru Dumineca trecută se sili s-atace pentru a treia sau a patra oară şi în modulu celu mai neadevăratu pe înşişi fiii lui C. A. Rosetti. În această privinţă le zicemu din nou că nu vom vorbi despre familiile protivniciloru noştri.

Le zicem în fine că fii Rosetti câte trei şi-au făcutu şi-şi voru face datoria şi că cei cari atacă şi încă pe nedreptu în locu d-a iubi ş-a suferi, pe cându fii poporului cu grămada îşi espun viaţa se degradă ei înşişi şi în gradulu celu mai mare în ochii naţiunii ş-ai întregii omeniri.

Dovadă că protivniceloru noştri cu orice preţu, nu le arde de de Patria, ci numai de personalităţi, ne-o dă *Timpulu* chiar ieri. (...)

Este respetuosu pentru diplomaţia rusă acestu limbagiu? (...)

Pentru cine le spune aceste, graţioşii noştri protivnici?

Pentru naţiune? Daru i le-a spusu necurmatu de la 1857 şi pân'acum.

Pentru guvernulu Rusieloru? Daru elu scie tote.

Ş-apoi pentru cine i se spunu?

Şi ce impresiuni producu denunţările şi mai cu semă denunţătorii?"[9]

Articolul începe prin precizarea motivului pentru care apare şi se continuă prin permanenta grijă de a respinge toate acuzaţiile ce se aduc în paginile celor două publicaţii adverse, menţionate şi de a reconstrui buna imagine a *Românului* şi a liberalilor în ochii cititorilor. Preocuparea pentru cititor, pentru modul în care acesta receptează acuzaţiile făcute de adversari se observă din strategia argumentativă adoptată: multitudinea întrebărilor retorice care au rolul de a pătrunde în conştiinţa acestora şi de a submina buna - credinţă a *Timpului* şi a *Pressei.* Citatul inserat în articol dă un plus de veridicitate articolului şi celor susţinute, dar, în acelaşi timp, este şi mod de reconstituire ce duce la modificarea intenţiilor iniţiale.[10] Prin intermediul citatului se reîmprospătează memoria cititorului şi, în acelaşi timp, prin segmantarea articolului advers şi citarea doar a unui fragment cel care citează are posibilitatea de a interpreta afirmaţiile făcute de adversar.

Pe aceeaşi direcţie a citatului merg şi cei de la *Timpul*, însă aici citatele sunt cu mult mai ample, iar interpretarea lor este pusă într-un context mai larg. Citatelor din ziarul *Românul*, Eminescu le opune citate din documente oficiale sau din istorie. De la simpla respingere a acuzaţiilor liberale, Eminescu ajunge la întoarcerea acestora chiar împotriva celor ce le formulează.

„*Românul* în numărul de vineri 1 septemvrie începe prin a contesta buna-credinţă a organelor coservatoare, combate maniera noastră de a vedea în privirea modului de sncţiune a stipulaţiunilor Tratatului de la Berlin şi în urmă vine în favorul teoriei sale, că o simplă Cameră poate ceda Basarabia şă primi Dobrogea – cu citate din Bluntschli.

Noi am fost aciia cari am susţinut că citate din socotinţe, păreri, opinii din autorii străini dovedesc lipsa de cugetare proprie şi abuzarea de buna- credinţă a publicului, căruia nu i se dă spiritul întregii cărţi, prin urmare nici spiritul locurilor citate, ci numai petece de fraze care se potrivesc cu ceea ce voim a dovedi.

---

[9] *Românul*, 1 iulie 1877.

[10] Vezi Luminiţa Hoarţă Cărăuşu , *Teorii şi practici ale comunicării,* , p. 394, [= Cărăuşu, *Teorii*], Editura Ceremi, Iaşi, 2008.

Lăsând deoparet toate acuzările de rea - credinţă, vorba ceea: *el dă, el ţipă,* prin care *Românul* voieşte să inducă mai înainte în eroare pe public, prevenim numai pe confraţii de la *Românul* de a nu ne sili să ne întoarcem la *argumenta ad baculum* cu cari am fost adesea nevoiţia ne servi faţă de aceşti *iubitori de adevăr* confraţi. În fapt însă dacă renunţăm de aîntrebuinţa o manieră mai viguroasă de a discuta n-o facem doar pentru că Românul ar fi încetat de a mai merita un tratament părintesc, ci pentru că ne-am săturat noi înşine de-a mai îndrepta un lucru strâmb prin chiar firea lui.

Deci, lăsând la o parte buna sau reaua – credinţă cu care discută *Românul*, venim la citatele din Bluntschli.

Iată-le:

Fiindcă am invocat pe Bluntschli şi fiindcă ***Pressa*** *a admis autoritatea acestui jurisconsult, să ne referim din nou la dânsul:*

În dreptul internaţional codificat Bluntschli zice:

Art 706. când o apret de teritoriu este cedată printr-un tartat de pace, această cestiune este valabilă în dreptul internaţional chiar dacă constituţiunea statului care cedează interzice acest act. (...)."[11]

Textul eminescian duce argumetarea poziţiei până la eliminarea ultimului obstacol. Tehnica argumentării are în vedere desfiinţarea textului din *Românul*. Pentru aceasta, Eminescu face apel la un aparat complex în care profită de lacunele textului căruia îi răspunde. Ca în majoritatea textelor de acest fel, Eminescu porneşte de la enunţarea motivului pentru care este scris articolul. Apoi, pentru a accentua scopul articolului şi a justifica ironiile la adresa adversarilor, recurge la citarea unui fragment pe care apoi îl comentează pe scurt, comentariu ce se bazează pe recurgerea la surse. Dacă adversarii de la *Românul* decupează fragmente din diverse documente sau cărţi, Eminescu citează întreg paragraful cu scopul de a le denunţa intenţia de manipularea a acestora. Ironiile de la începutul textului se sprijină pe o argumentare riguroasă şi punctuală a poziţiei adoptate. Argumentele vin din înseşi lacunele textului advers. Citatele decupate, transformate şi interpretate de *Românul* determină luarea de poziţie fermă din partea lui Eminescu care demontează punctual poziţia acestora. Integritatea citatului (din ziarul Românul şi din Bluntschli), exprimarea clară a poziţiei, dicolo de ironii („*iubitori de adevăr* confraţi", „ar fi încetat de a mai merita un tratament părintesc" etc.), prezentarea părţilor în care articolul avut în vedere nu este coerent (contardicţiile pe care jurnalistul le descoperă între situaţia României şi cea a Prusiei), intenţionat sau neintenţionat, concluziile ce decurg în mod clar şi coerent din materialul prezentat, accentuarea la nivel grafic a importanţei unor cuvinte („*iubitori de adevăr", „buna – credinţă", „rege"*) toate acestea duc la distrugerea poziţiei adversarului şi o apreciere a propriei poziţii. *Românul* şi *Timpul*, două publicaţii care au coexistat într-o perioadă destul de tulbure, dar şi destul de plină a istoriei României pun bazele discursului publicistic românesc. Aparţinând unor ideologii diferite şi având drept redactori doi oameni structural diferiţi, cele două publicaţii au deschis drumul unei noi forme de argumentare în publicistica românească: una bazată pe dialogul între ele, pe polemica şi animozitatea ce se crease de-a lungul timpului. Ideologia diferită şi dezacordul dintre ele duce la apariţia unui real dialog, în care fiecare caută să dovedească adevărul celor susţinute, folosind o gamă largă de strategii şi metode. „În această

[11]Eminescu, *Opere*, p.110.

polemică celebră, care a angajat cele două partide ale României ultimelor decenii ale secolului trecut, un temperament s-a salvat prin genialitate, o iluzie s-a întărit prin tenacitate. Eminescu a biruit prin patosul unei credinţe, C. A. Rosetti prin perseverenţa unei ideologii. Unul s-a ridicat deasupra partidului pe care îl reprezenta, altul a făcut ca partidul său să triumfe prin sine."[12]

Eminescu şi C. A. Rosetti şi-au opus pe lângă ideologie şi discursuri diferite. În acest dialog, de cele mai multe ori conflictual, există două strategii discursive diferite: una îndreptată spre modelele trecutului, o alta îndreptată spre viitor, spre modernizare; una care accentuează dimensiunea poetică a limbii, alta care merge pe dimensiunea pragmatică a ei.

Articolele eminesciene accentuează dimensiunea poetică a limbii, iar strategia discursivă vizează folosirea trecutului ca model pentru prezentul nemulţumitor, degradant. De aceea, în interiorul textului publicistic, Eminescu foloseşte o varietate de tehnici, majoritatea având la bază comparaţia. Prin utilizarea comparaţiei Eminescu converteşte "cuvântul în imagine şi construieşte un univers specific, rezultantă complexă a lumii imaginare cu lumea rolului"[13] stăpân îmbogăţit semantic, iar Eminescu îl orientează în direcţia intenţionată de la bun început. Astfel "jurnalistului îi reuşeşte un tur de forţă: o răsturnare de funcţie, graţie căreia *adevărul* însuşi este silit să se dovedească verosimil."[14] Cu toate acestea, Eminescu este tributar şi cititorilor pe care-i are în vedere. Niciodată Eminescu nu uită că se adresează unor cititori care au contact zi de zi cu realităţile vremii. De aici orientarea către cititor şi poate şi virulenta polemică cu C. A. Rosetti.

De cealaltă parte, ziarul *Românul* şi C. A. Rosetti sunt mult mai ancoraţi în prezent şi merg pe dimensiunea pragmatică a limbii. În cazul lor, cititorul este cu mult mai important şi de aceea apare mereu implicat sau măcar subînţeles în textul publicistic. Întrebările retorice care apar într – un număr mare şi se succed într - un ritm alert.

Răspunsurile mai mult presupuse sau subînţelese decât clar şi precis formulate, toate acestea presupun implicarea cititorului, persuadarea sa prin apelul la capacitatea lui de judecată, la inteligenţa lui şi prin inducerea ideii că-i stă în putere să facă o alegere, fie ea politică, fie de partea cui se situează în polemica cu adversarii.

Polemica dintre cei doi jurnalişti relevă şi tehnici de argumentare diferite. Eminescu este omul detaliului, este cel care îşi construieşte textul după un plan bine stabilit, are strategii variate (demonstaţie, teatralitate, povestire, recurgerea la surse etc.); C. A. Rosetti pare să nu aibă un plan dinainte stabilit, iar modelul întâlnit este cel retoric; el pare a fi oratorul care se adresează unui public variat şi care foloseşte diferite tehnici pentru a se insinua în mintea receptorului: ba îl bombardează cu întrebări la care aproappe nu are timp să-şi răspundă, ba îi răspunde acestuia cât se poate de clar, în funcţie de intenţia sa şi de ceea ce trebuie subliniat.

Uneori blamaţi, alteori negaţi, Eminescu şi C. A. Rosetti sunt, pentru secolul al XIX-lea două figuri marcante ale publicisticii româneşti. Disputa dintre ei, cunoscută în epocă, are rolul de a scoate la iveală moduri diferite de a privi realităţile vremii şi de a le da expresie. Unul este adeptul liniei conservatoare şi al argumentării cu scopul de a convinge, celălalt este

[12] Bucur, *C. A. Rosetti*, p. 392.
[13] D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, p. 268, [= Irimia, *Limbajul*], Editura Junimea, Iaşi, 1979.
[14] Monica Spiridon , *Eminescu. O anatomie a elocvenţei,* p. 51, [= Spiridon, *Eminescu*], Editura Minerva, Bucureşti, 2004.

adeptul direcţiei liberale şi al argumentării cu scopul de a persuada. De aici, strategii argumentative diferite care duc la convingerea şi persuadarea cititorului şi care vor fi utilizate şi perfecţionate ulterior de jurnalişti. În acelaşi timp, Eminescu şi Rosetti par a fi şi primii care deschid un nou drum în publicistica românească, un nou tip de discurs publicistic, bazat pe dialogul între două ideologii, între două doctrine.

BIBLIOGRAFIE

Eminescu, Mihai, *Opere*, volumul IX, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei, Bucureşti, 1980.

Eminescu, Mihai, *Opere*, volumul X, Editura Academiei, Bucureşti, 1989.

Românul, 1877, 1878.

Baciu, Rodica – Magdalena, *Conştiinţă critică şi viziune tragică în publicistica eminesciană*, Editura Universitaria, Craiova, 2005.

Bucur, Marin, *C. A. Rosetti la ziarul Românul,* în *Revista de istorie şi teorie literară,* nr. 2, Tomul 16, Editura Academiei.

Bucur, Marin, *C. A. Rosetti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iaşi. 1979.

Spiridon, Monica, *Eminescu. O anatomie a elocvenţei,* Editura Minerva, Bucureşti, 2004

FEMEIA ORIENTALÃ ÎN OPERA MARTHEI BIBESCU

Drd. Lavinia ŞERBU
Uniersitatea. UAIC Iaşi

Accepţia termenului de „Orient" in opera Marthei Bibescu are ca scop o abordare tematicã ,apoi teoreticã a acestui concept. In sprijinul sãu intervine femeia orientalã care joacã un rol esenţial in special in cartea intitulatã „Cele opt raiuri", în care figurii femenine îi sunt atribuite valenţe pozitive, aceasta nemaifiind văzutã ca o victimã în societatea in care aceasta trãieşte. Vãlul, elementul definitoriu al femeii musulmane nu va mai trimite la non-identitate sau neutralitate, ci la libertatea de a acţiona dincolo de mascã. Astfel EA devine o prelungire a exotismului spaţial, aceste trãsãturi fiind puse in valoare prin măiestria descrierilor pe care numai Martha Bibescu le poate realiza.

***Cuvinte – cheie** : Orient, femeia musulmana jurnal intim, cãlãtorie, poeticitate.*

" Atotputernicul a creat douã lucruri pentru fericirea bãrbaţilor: femeile şi parfumurile. Mahomed[1]"

Imaginea femeii orientale a fost un subiect de interes sporit timp de multe secole si abordat de către scriitori iluştri , dintre care amintim pe Gérard de Nerval sau Gustave Flaubert. In continuarea acestei idei, dar din altã perspectivã decât cea pur ficţionalã vine si opera lui Edward W. Saïd[2], *L'orientalisme* care sustine ca cei doi autori depăşesc orientalismul tradiţional. Nerval „gustã" Orientul focalizând în special pe femeia din *Voyage en Orient*[3], in timp ce pentru Flaubert în *Salammbô*[4], imaginea sexualităţii este cea pusã in discuţie. Iar daca am dezvolta aceasta idee, am observa ca în mentalitatea occidentalã, acest spaţiu este atribuit experienţelor sexuale. Iniţiatã de însuşi Flaubert, aceastã temã a devenit foarte popularã tocmai datoritã mărcilor care au consacrat-o: dansul inconfundabil, condiţia femeii, haremul.

Ceea ce ne captează atenţia in opera bibescianã este absenţa acestei sexualitãţi. Din contrã, autoarea elogiază femeia persanã în particular şi pe cea musulmanã în general. Iar pentru a le exprima frumuseţea ea se serveşte de versuri ale cânturilor cavalereşti pe care ea le aude la Rescht, primul „Rai" văzut dintre cele opt.

Martha Bibescu practica un tip de scriiturã – mărturie, o literaturã de cãlãtorie în care surprinde veritabilul dar atribuindu-i valenţe insolite. Printre aspectele care ne atrage atenţia este si citarea repetatã a lui Flaubert in opera sa, cu paragrafe din *La Tentation de Saint Antoine,* însã fãrã a păstra imaginile panoramice oferite de autor in operele sale. Martha Bibescu va prefera mai degrabă cadrele „faţã in faţã", descrierile uşor de imaginat pentru cã

[1]Principesa Martha Bibescu, *Cele opt raiuri*, Editura pentru literatura si arta , Bucuresti, 1946,p. 135.
[2] Edward W. Saïd[2], *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident, chap. Pèlerins et pèlerinages anglais et français* – Nerval et Flaubert, Seuil, Paris, 2005,p. 136.
[3] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Gallimard, Paris, 1978.
[4] Gustave Flaubet, *Salammbô,* Paris, Ed. De Cluny, 1937.

ele presupun o lateralitate (Orient – Occident) despre care Hamon[5] vorbeşte in cartea sa. In cazul romancierei putem vorbi despre felul in care aceasta „ştie" sã observe, respectiv „vrea" sã observe ceea ce urmează sã descrie subiectiv. Personaje sau spaţii, acestea vor fi prezentate cititorului in amănunt pentru a ne asigura parca verosimilitudinea lor.

Analizând familia orientalã, scriitoarea face apel la mijloace literare variate printre care descrierea ocupã primul loc de altfel ca în întreaga sa creaţie. Remarcãm spre exemplu cã ea condamnã puterea supremã a bărbatului musulman, refuzându-i rangul de prinţ, numindu-l „fiul regelui, un copil debil", care este urmat de „*cele trei prinţese ale sale*". Atitudinea sa este una extrem de actualã ca statutul femeii musulmane în sine, în ciuda faptului cã vorbim despre o situaţie petrecutã la început de secol XX când astfel de problematizări nu erau puse incã in discuţie. De altfel, portretul fizic al personajelor masculine este rezumat la remarci scurte şi adesea ironice, în timp ce figura femininã este atent descrisa, iar capacitatea romancierei de a explica aceasta frumuseţe naturalã are un puternic caracter vizual, ea pare atât de realã incât cititorul şi-o poate imagina cu uşurinţã : „*Niciunul din cele trei chipuri nu este fardat si carnea lor palidã le serveşte strălucirii ochilor splendizi[…]",* (C.O.R.,p. 19).

Pentru prima data femeia occidentala se găseşte in faţa femeilor orientale şi surprinzător, simţim o finã invidie din partea acestora tocmai pentru cã ele sunt puse in situaţia de a-şi înţelege mai bine ca niciodată condiţia. Insa cea care se declarã cuceritã de către şarmul lor este insãşi autoarea care face tot posibilul sã le câştige prietenia prin limbajul non verbal, fãcând apel la privire. Vom observa de-a lungul lecturării cã astfel de abordări sunt frecvente. Respectarea statutului şi refuzul criticării lor din perspectiva unui european educat în cu totul altã manierã, sunt aspecte prezente in opera bibescianã.

Pe de altã parte, Claude Anet, însoţitorul Marthei în acest voiaj în Persia (Iranul de astăzi), in una din cărţile sale[6], face distincţia clarã şi obiectivã între femeile prostituate. El va spune cã acestea fie sunt cãsãtorite, fie sunt prostituate. In cazul femeilor casnice, acestea nu au permisiunea de a participa la reuniunile soţilor care *„ işi servesc plăcerile şi vinul intre ei* (F.P., p. 12)". Din contrã, cele care nu au un statut demn in societatea musulmanã, prostituatele, însoţesc societatea masculinã. Autorul ne face sa înţelegem cã acest comportament este unul cât se poate de normal, acceptat si ascultat de către toatã lumea. Conform normelor societãţii in care trăim şi am fost educaţi, am avea tendinţa de a-i judeca : femeia măritatã ar fi pusã intr-o situaţie incomodã, chiar umilitoare. Dar situaţia este inversã: printr-o astfel de atitudine bărbaţii musulmani fac diferenţa intre femeile demne de respect şi cele de moravuri uşoare. Opera lui Anet (scrisã tot la persoana intâi ca si cea bibescianã) scoate la iveala conduita unui popor necunoscut pânã in acel moment.

Cartea Marthei Bibescu este de fapt un jurnal in care ea işi pune întrebări, ia notiţe in fiecare zi despre câte un personaj, o scenã sau un peisaj şi in care implicã intr-un fel sau altul cititorul faţã de care se aratã foarte grijulie. Ea va fi incã de la început conştientã cã acest jurnal nu-i va aparţine, ci îl va impărtãşi lumii, de aceea va acorda mare atenţie explicaţiilor. Acesta va deveni parcã martor la aceste episoade datoritã clarităţii şi coerenţei scriiturii ca mai apoi sa devinã confesorul scriitoarei ; opera include adesea cititorul in acţiune prin întrebările care sunt aparent retorice.

[5] Philippe Hamon, *La description littéraire*, chap. « Le regard descripteur », éd. Macula, Paris, 1991, p. 87.
[6] Claude Anet, *Feuilles persanes*, chap. "*La route de Mazandéran* », éd. Bernard Grasset, Paris, 1924.

In ceea ce priveşte personajele, observăm la ea respectul pentru femeile musulmane si pentru capacitatea lor de a se supune. Femeia occidentalã se aratã uimitã de răbdarea de care acestea dau dovadã. Sentimentul de compasiune şi cel de admiratie se confundã realizând un agreabil tablou unde se regăsesc atât portretul moral cat şi portretul fizic al acestei lumi. De altfel, romanciera evidenţiază vestimentaţia femeii persane punând-o pe aceasta in antitezã cu femeia orientalã si subliniind faptul cã prima este mult mai riguroasã si mai sobrã; in plus, ea merge dincolo de funcţia sa de a acoperi corpul şi i se recunoaşte marele avantaj de creare a egalitãţii între clasele sociale. Iesind pe strada femeile nu se disting si astfel au libertatea de a acţiona intr-o lume plinã de constrângeri. Deodată, non- identitatea şi neutralizarea personajului nu mai sunt drame, ci modalitãţi prin care li se permite unor femei sã fie ele. Putem de asemenea considera ca este o tehnicã de tip „trompe l'oeil" din punct de vedere teatral pentru cel care este pus in postura de observator (occidental). Scopul poate fi unul protector dar şi incitant întrucât ţinuta lasă doar ochii la vedere.

Scriitoarea face in câteva pasaje ale cărţii o criticã lejerã vizavi de acest popor pe care îl găseşte prea serios şi care transformã femeile intr-un fel de umbre întunecate printre care aceasta se simte rătăcitã. Ea subliniază faptul cã intr- o comunitate fizicul transmite emoţii puternice iar impactul vizual are un rol definitoriu. In conceptia sa vãlul are o dublã semnificaţie; îl acceptã ca făcând parte din costumul oriental, comparând femeia cu o actriţă a cărei mascã nu cade niciodată in faţa societãţii, iar apoi ii acuzã non-culoarea : mereu neagrã. Opinia sa, tipic occidentalã, scoate in evidenţã dorinţa impetuoasã de a fi diferitã prin accesorii. Ea se aratã chiar contrariatã cu privire la femeile bogate din aceastã ţarã care aleg aceeaşi egalitate, „doliu etern". Aceastã expresie exprimã compasiunea dar si frustrarea pe care autoarea le simte vizavi de aceste femei. Nu e de neglijat faptul ca aceasta replica vine din partea unei femei care începuse sã cunoascã succesul in saloanele pariziene datorita talentului sau, frumuseţii evidente şi a ţinutelor de marcã, intr-un cuvânt datoritã capacitãţii dar şi posibilitãţii de se diferenţia de masã. Practic, in aceastã carte vedem faţã in faţã femeile a douã lumi complet diferite care se admirã si se criticã reciproc.

Un exemplu al acestui decalaj este simbolistica vãlului prezentatã de către A. Gheerbrandt si J. Chevalier ca „intermediar şi nu ca obstacol intre cel care îl poartã şi lume. Ascunzând, el invitã la descoperire. El este cunoaşterea ascunsã sau revelatã"[7]. In ceea ce priveşte culoarea neagrã, aceasta nu este perceputa ca fiind marca a doliului (ca in cazul lui Flaubert), avand un aspect rece sau negativ ca in Occident. La popoarele orientale, negrul reprezintă viaţa latenta, fertilitatea, originea. Dicţionarul de simboluri o supranumeşte culoarea „nisip"[8]care desemnează prudenţa, înţelepciunea şi puterea. Pentru musulmani este culoarea divina si nu cea a confuziei pe care o menţionam mai sus, a dezordinii sau a neantului.

In aceasta lume, pe lângã admiraţia romancierei faţã de femei, regăsim şi frumuseţea copilului persan care se raportează mereu la mamã. Printr-o descriere minuţioasã, Martha Bibescu ii explicã cititorului cã micuţul este oglinda, copia fidelã a celei căreia i-a dat viaţã. El este un fel de mărturie vie a ceea ce mama sa ascunde dincolo de vãl: *„ […] ele se consolează un pic cu frumuseţea copiilor. Sprâncenele ca nişte antene de fluture, paloarea*

[7] Alain Gheerbrandt si Jean Chevalier, Dictionar de simboluri, vol. III, ed.Artemis, 1997 , p. 431.
[8] Alain Gheerbrandt si Jean Chevalier,op cit. ed. cit., vol. II,p. 337.

iasomiei micilor figuri, ochii de umbrã si repaos relevã inocent splendoarea mamelor", (C.O.R., P. 88). Maniera de a descrie prospeţimea chipurilor infantile se raportează mereu la cele doua mari pasiuni ale scriitoarei: flora si fauna. Şi aici putem ghici gustul sãu pentru tot ce este natural, autentic.

In antitezã cu aceste figuri candide apare imaginea unei micuţe dansatoare, numitã sugestiv Antigona si care prin instinctul sãu de tragedianã cât şi prin şiretenia de care dã dovadã, o uimeşte pe scriitoare. Chiar dacã aceasta precizează ca nu ii apreciază deloc interesul pentru material, Martha Bibescu o descrie atent evitând astfel ca tonalitatea sa ironicã sa fie peiorativa in ochii cititorului. Insã ea va recunoaşte cã este un amestec precoce de copilărie si maturitate, sugerând astfel destinul sãu implacabil de viitoare prostituatã.

Tot pe teritoriul persan, ea va regăsi un personaj considerat liant intre Orient si Occident, o figurã femininã jumătate englezoaicã, jumătate israelitã, dar care din punct de vedere psihic si fizic aparţine culturii orientale. Ea ne este prezentatã ca având discrete trãsãturi vestimentare europene, astfel cã este singura femeie din oraş care poarta o pălărie, dar care niciodată ca toate celelalte, nu a depăşit zidurile Isaphanului, unde s-a născut si unde va muri. In vocea sa scriitoarea reuşeşte sa vadă regretul de a nu putea sã-şi cunoască si celelalte origini, ea simţindu-se „*prea bătrâna ca sa mai catadicsească sa mai schimbe continentul",* (C.O.R., p. 113).

Pe parcursul lecturii noastre, ne putem da seama cu uşurinţă de ataşamentul care există intre Martha Bibescu si acest popor. Curioasã sa vadă tot, romanciera adora sa hoinărească pentru a surprinde persoanele obişnuite cu ocupaţiile lor cotidiene, cu bucuriile si grijile de fiecare zi. Cu o măiestrie recunoscutã, ea surprinde tablouri de tip „scene de bazar", discuţii in grãdinã carora le atribuie valenţe nebănuite prin lirismul acela de nuanţă , fãrã a cădea insã in acel exotism banal prin descrieri plictisitoare. De aceea preferã sa explice totul înainte sã evoce. Astfel, cititorul va lectura cu mare plăcere fiecare paginã si va avea lejeritatea de a-şi imagina lucrul explicat datoritã puternicului impact vizual ce caracterizează întreaga opera bibesciana.

Bibliografie

Opere ale Marthei Bibescu

Cele opt raiuri, Editura pentru literatura si arta , Bucuresti, 1946
Les huit paradis, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1908.
Isvor, le pays des saules, Paris, Plon, 1923.
Feuilles de calendrier, Paris, Plon, 1939.
Échanges avec Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1972.
Anet Claude, *Feuilles persanes*, Paris, Plon, 1947.

Bibliografie generalã

Alain Gheerbrandt si Jean Chevalier, Dictionar de simboluri, editura Artemis, 1997.
Albérès, R.M. *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.
Adan, Jean – Michel, et Petitjean, André, *Le texte descriptif*, (*Poétique historique et linguistique textuelle*), Nathan Université, Paris, 2005.
Diesbach, Ghislain, *La Princesse Bibesco – la dernière orchidée*, Perrin, Paris ,1986.

Flaubert, Gustave, *Salammbô,* Paris, Ed. de Cluny, 1937.
Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului , Cartea I* , Editura Univers, Bucuresti, 1977.
Jourdain, Am, *La Perse ou le tableau de l'histoire, du gouvernement, de la religion, des mœurs et des coutumes de cet Empire,* Ferra Libraire, Rue des Grands – Augustin, nr. 11, Paris, 1961.
Hamon, Philippe, *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
Nerval, Gérard, *Voyage en Orient*, éd. Gallimard, Paris, 1978.
Sutherland, Christine, *Fascinanta Martha Bibescu si lumea ei*, Vivaldi, Bucuresti, 2005.
Saïd, W., Edward ,*L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris,l 2005.

FEMINITATEA – COMPLEMENTARITATE ŞI/SAU CONTRADICŢIE. GLOSE PE MARGINEA TEXTELOR EXEGETICE ALE LUI VASILE LOVINESCU

Drd. Mariana ANTON
Universitatea "Dunărea de Jos" Galaţi

Analiza personajului feminin în basmul cult, al lui Ion Creangă mai cu seamă, reprezintă în viziunea lui Vasile Lovinescu un veritabil mijloc de radiografiere a complexităţii. Coagulând semnificaţii numeroase, feminitatea este înainte de toate necesara cale de accedere către „Marile" şi „Micile mistere". Pe de altă parte, prezenţa acesteia poate atrage adesea şi răsturnarea echilibrului dorit. Darul mistic şi/sau profetic se poate transforma într-o adevărată măsură a crizei identitare pe care o poate parcurge masculinul în traseul devenirii sale. La limita dintre complementaritate şi/sau contradicţie, feminitatea poate fi considerată ghid al sublimării eului.

Cuvinte cheie: *feminitate, masculin, complementaritate, alchimie spirituală, simbol, mit, tradiţie*

> *„Adevărurile cele mai înalte, imposibil de comunicat ori transmis prin orice alt mijloc, devin comunicabile sau transmisibile până la un anumit punct atunci când sunt, dacă se poate spune aşa, încorporate în simboluri care, fără îndoială, le vor disimula pentru mulţi, dar care le vor manifesta în tată strălucirea ochilor celor ce ştiu să vadă." (*René Guénon*, Simboluri ale ştiinţei sacre*[1]*)*

În mod voalat sau voit ancorat în concreteţe, autorii din toate timpurile au încercat să imprimat feminităţii îndeosebi coordonatele sensibilului, ale infefabilului feciorelnic. Este ştiut faptul că schema care articulează un astfel de portret este de cele mai multe ori o formă de reiterare a imaginii sacrale. Pură, sensibilă, candidă etc., feminitatea apare dacă nu ca proiecţie a idealităţii, cel puţin ca încercare de plasticizare a ceea ce este „fără prihană". Feminitatea vrăjeşte, amăgeşte şi adesea topeşte spiritul dornic de elucidare. In creuzetul misterului pe care îl degajă se adună şi se decantează frumuseţe, maternitate, devotament, sacrificiu etc.

Istoria (a se citi istoria începuturilor, şi/sau mitologia!) ne învaţă însă că dincolo de valenţele pozitive, care nu sunt decât un pilon al încercărilor de a elucida, de a descifra tot ceea ce ne înconjoară, putem desprinde şi trăsături la antipod.[2] In aceste condiţii, feminitate nu înseamnă numai ceea ce este imaculat, uneori dimpotrivă, chiar şi ceea ce se află la polul opus, cu toată galeria de conotaţii negative. Structurile feminităţii conjugă semnificaţii dintre

[1] René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 17

[2] Teorii privind dubla valenţă a simbolului pot fi consultate în Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Cuvânt înainte* la *Dicţionar de simboluri literare*, I, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 9-64. De asemenea, una dintre cele mai cunoscute apare la Durand, Gilbert, în *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în* arhetipologia generală, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000, p. 39. Autorul argumentează existenţa unui „izomorfism al schemelor, al arhetipurilor şi al simbolurilor în cadrul sistemelor mitice sau al constelaţiilor statice ne va duce la constatarea existenţei anumitor protocoluri normative ale reprezentărilor imaginare, bine definite şi relativ stabile, grupate în jurul schemelor originale", numite „structuri".

cele mai neaşteptate, confirmând astfel simbioza firească a contrariilor, pe linia antinomiilor masculin şi feminin, putere şi sensibiliate, moarte şi viaţă etc., dar şi „nostalgia" permanentă a dualităţii, specifice cuplului.

O astfel de viziune complexă asupra feminităţii oferă în comentariile sale Vasile Lovinescu, mai cu seamă în consideraţiile pe marginea basmelor lui Ion Creangă. Fineţea interpretativă uimeşte înainte de toate prin bogăţia documentării, autorul valorificând compartimente numeroase tangente din punct de vedere tematic: literatură, folclor, mitologie, simbologie, alchimie etc.

Limitând sfera de interes a consideraţiilor lovinesciene doar asupra comentariilor pe marginea volumului *Creangă şi Creanga de aur*[3], remarcăm două idei fundamentale care orientează afirmaţiile pe marginea feminităţii. Pe de o parte faptul că autorul punctează valenţele antinomice ale feminităţii, insistând cu precădere asupra dimensiunii negative, după cum, pe de altă parte, abordarea tematică nu exclude o veritabilă pledoarie pentru modelele creştine, pe care de altfel, oricând are prilej, le invocă, demonstrând intenţionat sau nu că „mitologiile sunt depozite de sensuri aşezate pe un teren epic de factură religioasă".[4] Lovinescu insistă pe aceste două metode de punctare a originalităţii lui Creangă, pledând pentru fineţea intelectuală a acestuia, demontând de departe asocierea numelui humuleşteanului cu „ţărăniile" atât de hulite în diferite contexte. Construieşte indirect un portret al unui superior cunoscător al simbologiei universale, dedat semnificaţiilor mitice, folclorice, antropologice chiar, stăpânite cu mare artă de scriitorul artist. Acestea însă nu constituie decât suportul necesar marii demonstraţii, căci adevărata analiză urmăreşte ancorarea băsmuitorului în seria, pe cât de restrânsă, pe atât de complexă, a scriitorilor români ce aparţin Tradiţiei, întrucât descoperă în Creangă un scriitor iniţiat. Teoria lovinesciană se deschide pe marginea acceptării existenţei în spaţiul românesc, îndeosebi la sfârşitul secolului al XIX-lea, a unei organizaţii iniţiatice de „povestaşi"[5], în care locul nu era dobândit în funcţie de talent, ci în funcţie de posibilitatea, capacitatea de a ascunde un secret, de a-l oculta.[6] Se asigura astfel o formă, cel puţin bizară pentru lumea profană, de a proteja un secret. Analiza textului lovinescian devine astfel „o hermeneutică totalizantă", un mod superior de a ne forţa mintea să gândească după alte tipare, „deranjând schemele noastre mentale încărcate de raţiuni şi prejudecăţi pozitiviste."[7]

Prin *Creangă şi creanga de aur* se afirmă pe de o parte originalitatea scriitorului-artist, maestru al povestirii, dar, pe de altă parte, se conturează şi eşafodajul unei demonstraţii de mare fineţe: teoria privind „semnele sfârşitului şi începutului unei tradiţii care, cu toate ocultările ciclice, n-a început să existe în aceste ţinuturi bântuite de furtunile şi incendiile istoriei", existenţa hiperboreeană a spaţiului cultural românesc, în fapt „un nou început în remanifestarea tradiţiei prin întoarcerea la originele ei imemoriale, hiperboreene şi atlante". [8]

[3] Lovinescu, Vasile, *Creangă şi Creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

[4] Liiceanu, Gabriel, *Om şi simbol, Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filozofia culturii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 44

[5] Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 14

[6] Acuzaţia de masonerie care planează asupra biografiei lui V. Lovinescu pare a fi respinsă de cei care l-au cunoscut: „nu făceam <masonerie>, ci mai degrabă <massenie>, ca aceea a Sf. Graal, în jurul unei nevăzute mese rotunde a tradiţiei perene.", după cum aflăm la Mihăescu, Florin, *Vasile Lovinescu şi funcţiunea tradiţională*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1998, p. 16-21

[7] Cf. Spiridon, Vasile, *Analogii răsfrânte*, în *"Ateneu",* nr. 10, octombrie, 1993, p. 4

[8] Cf. Mihăescu, Florin, op.cit., p. 63

In sprijinul acestei teorii Creangă articulează două idei care presupun obligatoriu raportarea la originar, sacru, primordial în ceea ce priveşte construirea feminităţii: maleficul, care nu exclude însă valorificarea dimensiunii creştine.

Se remarcă distinctiv pentru textul exegetic propus de Vasile Lovinescu insistenţa, de tip cumul, pe marginea semnificaţiilor negative asociate feminităţii în scriitura lui Creangă. Sursa acesei viziuni este, evident, cea mitologică. Feminitatea distructivă, funestă[9], care maculează, perverteşte etc., aminteşte de Erinii/Furii la greci, care ca şi Harpiile ori Gorgonele sunt instrumentele răzbunării zeilor,[10] pedepsind pe toţi cei care încalcă legile naturii şi ale ordinii fizice sau morale. Privite din acest punct de vedere, basmele lui Creangă sunt pronunţat ancorate în dimensiunea morală, care apare nu atât ca o concluzie, cât mai degrabă ca formă de a construi un epic tezist, conform schemei basmice, după modelul: triumful binelui asupra răului.

In ceea ce priveşte raportarea la valenţele creştin-sacrale ale feminităţii, teza fălticineanului nu este nouă. Evident lectura, oricât de superficială ar fi, dacă nu trezeşte sclipiri de raportare la *Marele Cod*[11], la sensul „anagogic", măcar readuce în memorie fragmente mitologice devenite clasice, deoarece autorul pare să transforme demonstraţia într-un text dublu, graţie limbajului „kerigmatic". Din acest punct de vedere rândurile lovinesciene oferă premisele unui text dublu: la un prim nivel derulându-se consideraţiile legate de scrierea lui Creangă, iar ca suport este oferit un al doilea nivel, elevat, care se dezvăluie ca o rafinată enciclopedie mitologică, ce susţine îndeaproape ideea „societăţilor tradiţionale [ce] aveau raţiunea lor suficientă în mit"[12], autorul mişcându-se cu o inegalabilă lejeritate în lumea simbolului, indiferent de compartimentul la care acesta este raportabil, cel puţin la o primă analiză. Astfel, exegeza este una inedită. Discipolul lui Guénon, în pofida comentariilor legate de îndepărtarea de la ortodoxie[13], pare a demonstra exact contrariul în scrierile sale, întrucât, de câte ori are prilejul, nu refuză popasul în universul biblic, remarcile devenind adesea o reală lecţie de religie.[14]

Oprindu-se asupra complexităţii personajului feminin central din *Soacra cu trei nurori*, Lovinescu afirmă că există în realitate „două feţe ale feminităţii"[15] în creaţia basmică a lui Creangă. Putem distinge între o valenţă „superioară", ale cărei dominante sunt tributare în special pozitivului, marcate de predicţiune, răbdare, ingeniozitate, dragoste – aşa cum se aflăm, de pildă, în incipitul din *Povestea porcului*, când „băbuşca" realizează că „la casa fără de copii nu (...) mai este vreun Doamne-ajută!"[16] sau prin prezenţa bătrânei/Sfintei Duminici din *Povestea lui Harap-Alb*. La celălalt pol se află „feminitatea inferioară", reprezentând aspectul negativ în *Soacra cu trei nurori,* baba din *Punguţa cu doi bani*, baba şi fata ei din

[9] Pentru o bibliografie minimală Cf. http://ro.wikipedia.org/wiki/Gorgone#Feminitatea_funest.C4.83 şi Kernbach, Victor, *Dicţionarul de mitologie generală*, Editura Albatros, Bucureşti, 1995 şi Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Editura Invierea, Timişoara, 2007

[10] Cf. Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *op.cit.*, II, p. 21 şi Kernbach, Victor, *op.cit.*

[11] Frye, Northrop, *Marele Cod. Biblia şi literatura,* Editura Atlas, Bucureşti, 1999

[12] Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 7

[13] Menţionăm aici doar faptul că a fost acuzat de a se fi îndepărtat de la religia ortodoxă prin rataşarea islamică. ortodoxia, dimpotrivă a participat la slujbe ortodoxe şi inclusive înmormântarea acestuia s-a desfăşurat după ritual creştin ortodox. Cf. Aioanei, Arhim. Timotei, *Portrete în lumină: Un cărturar şi o pioasă doamnă*, în "*Lumina*", 06 iunie 2007, ediţie online: http://www.ziarullumina.ro/articole;1341;0;193;0;Portrete-in-lumina--Un-carturar-si-o-pioasa-doamna.html

[14] In acest sens, confirmare a ideilor privind circulaţia în timp a valenţelor religioase asociate feminităţii poate fi studiul lui Baldock, John, *Femeile din Biblie*, Editura Lider, Bucureşti, 2008

[15] Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 54

[16] Creangă, Ion, *Soacra cu trei nurori*, în *Poveşti. Amintiri. Povestiri,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 44

Fata babei şi a moşneagului, codoaşa din *Stan Păţitul*, mama fetei şi scroafa din *Povestea porcului* şi Talpa Iadului din *Ivan Turbincă*. Chiar şi simpla înseriere demonstrează aplecarea lui Creangă în suprinderea dimensiunii negative a feminităţii, apetenţă ce poate fi interpretată drept „necesarul golgotian”.[17]

Evident fiecare dintre aceste personaje simbolice poartă cu sine semnificaţii individualizante, prin raportare directă la trama propusă de lumea basmică.

Soacra din binecunoscutul basm simbolizează „gelozia mamei”, a unei mame „divine”[18], ce aminteşte de dimensiunea matricială a Lumilor. Ea pare a fi pe rând Gaia, ce-şi apără Titanii, dar şi „ochiul rău”, sinistru, inversul celui ciclopic, sau al înţelepciunii – ochiul celui lui Şiva. Precum cerbul din *Povestea lui Harap-Alb* ea amorţeşte feciorii şi nurorile, e însăşi Medusa, pusă la extrema nurorii celei tinere „mai şugubaţă decât cele două”[19], chemată parcă pentru a purifica miasmele, pentru a pune ordine în haosul provocat de babă. Dacă soacra nu este decât răul suprem, „coextensivă cu temelia lumilor şi a manifestării integrale, constituindu-i rădăcina tenebroasă”[20], nora aduce cu sine „trezirea gunelor”, a ielelor, „milostivelor”, cum le numeşte Tudor Pamfile.[21]

De departe însă putem observa faptul că feminitatea coroborează dimensiuni mitice articulate pe eşafodaj sacerdoţial. Această particularitate Lovinescu o consideră definitorie pentru scriitura humuleşteanului. Suntem în faţa unui „sacerdoţiu feminin deviat”[22], pe care, se pare, humuleşteanul îl preia din „lecţia” oferită de cultul Dianei, al Proserpinei sau Persefonei lui Homer. Filiera prin care Creangă preia aceste imagini este Ispirescu. Basmele culese de acesta pun în valoare dimensiunea mai puţin cunoscută a „feminităţii orgiastice” în *Cele douăsprezece fete de împărat şi Palatul fermecat* şi *Fiul vânătorului*. Analiza textului propune însă o coborâre mult mai adâncă în mit, considerându-se că sursa feminităţii care maleficiază trebuie asociată *kşatriylor*[23], locuitori din munţii Rodopi, rămaşi liberi până în vremea lui Herodot, consideraţi a fi strămoşii naţiei noastre pe traseul regentat Tradiţiei Primordiale.

Un alt exemplu de „sacerdoţiu feminin satanizat”[24] Lovinescu analizează în *Punguţa cu doi bani*. Şi aici asistăm la o „revoltă contra autorităţii spirituale supreme din această lume”, baba – „câinoasă la inimă”[25] trimiţând la „Atlantida însăşi, căzută în nemernicie”[26]. Ceea ce şochează este violentarea masculinului, copleşit şi covârşit ca în vremea Amazoanelor. Avem de-a face cu o „feminitate nocivă”, o „feminitate deviată”[27].

O imagine interesantă poate fi asociată caprei din basmul cu titlul omonim. Capra reprezintă „văduva simbolică”, amintind de portretele simbolice, articulate pe schema sacrificiului feminin: Isis, Demeter, Maica Domnului sau Iştar.[28] Auzind cele întâmplate cu

---

[17] Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 118
[18] Ibidem, 53
[19] Creangă, Ion, *Soacra cu trei nurori*, în *op.cit.*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970. p. 14
[20] Ibidem, p. 68
[21] Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român*, vol 2, Editura Vestala, Bucureşti, 2008, 87-98
[22] Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 29
[23] Miulescu, Nicolae, *Cine au fost sygnii*, în “*Noi, tracii”,* Buletin circular tracologic al Centrului de Studii istorice de la Veneţia, Anul II, nr. 14 – octombrie 1975, p. 8, ediţie online - http://www.def.ro/media/10_1975_nt_ottobre.pdf
[24] Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 102
[25] Creangă, Ion, *Punguţa cu doi bani*, în *op.cit.*, p. 27
[26] Ibidem, p. 112
[27] Ibidem, p. 94
[28] Cf. Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 82

iezii săi, aceasta nu are timp de jelit. Nu asistăm, cum ne-am fi aşteptat la o perspectivă ofelizantă, ci, dimpotrivă, ştiind că „până la Dumnezeu, sfinţii îşi ieu sufletul”[29] şi găseşte de cuviinţă să găsească repede ac de cojocul lupului. „Divina capră”, cum o numeşte Lovinescu, poate fi asociată totemului Atlantidei[30], semnificaţiile sacrificiale complexe pe care aceasta le impune coborând dincolo de istoria creştinismului, către Tradiţia Primordială, hiperboreeană. Binecunoscut este faptul că răul este adesea necesarul pilon prin care se poate proba binele. Aşa se întâmplă şi în *Fata babei şi fata moşneagului*. Avem două modele simbolice: fata cea bună, o adevărată Vestală ce însumează aici virtuţile teologale: Speranţa, Credinţa (Caritatea) şi Iubirea[31], iar cea rea o „contra Vestală” [32], care alături de babă asigură răul necesar.

Este interesant de obseservat faptul că răul este prezent în dublă ipostază feminină: fata şi baba construiesc un adevărat „sacerdoţiu parazitar”, cele două „miasme corporificate” „ţesându-şi propiul giulgiu, îmbrăcămintea Neantului”.[33] Ne întrebăm dacă nu cumva şi binele este sugerat, la un alt nivel, tot prin complementaritate. Pe de o parte avem fata moşneagului, care însumează calităţi ce o propulsează în panteonul feminităţii, simbol al însuşi Focului Sacru, Centrul Lumii, dar şi al Maicii Domnului ce-şi caută fiul, sau chiar al Şehinei, prezenţa reală a Divinităţii în lume[34], pe de altă parte, făcând paredru cu aceasta, Sfânta Duminică, cea „blândă şi îngăduitoare, [care] n-a vrut să-şi pună mintea c-o sturlubatică şi c-o leneşă de fată”[35]. Avem în faţă imaginea sacrală sublimată. Sfânta Duminică este „stăpâna Cheilor, Vieţii şi a Morţii, reprezentanta lui Dumnezeu în lumea noastră”, „imagine a inepuizabilului”[36], deţinând secretele polare, aşadar hiperboreene.

In *Povestea lui Stan Păţitul* ideea centrală se construieşte pe marginea mitului creării femeii. Naşterea acesteia este una compensatorie, pornind de la androginia adamică, justificată doar de dorinţa celui dintâi bărbat de a nu fi singur, „toate ca toate, dar urâtul îi venea de hac.” [37] Lovinescu analizează textul lui Creangă, supunându-l unei exegeze de tip alchimie spirituală, văzând în Chirică – Demiurgul , iar feminitatea – o adevărată „Pandoră”, pe marginea unei interesante analogii: „în creştinism femeia (elementul negativ) este reabilitată de Maria, dar aceasta numai după ce ’Kiriakos’ a făcut operaţiile preliminare” [38]. Prin această demonstraţie cititorul reiterează lecţia Facerii din de mitologie creştină.

Un alt exemplu de acribie analitică în sublinierea particularităţilor feminităţii se realizează în comentariul la *Povestea porcului*. Si aici nocivul este coordonata definitorie. Basmul este unul dintre cele mai pedant analizate, întrucât se pot identifica numeroase racorduri mitologice: de pildă fata de împărat e „Anima Mundi” [39], după cum „hârca de babă”- scroafa cu purcei „... în tot basmul e activă forţa feminină virulentă, deviată şi nocivă în proporţii diverse”. Inseşi apelativele acesteia, „băborniţa”, „pohoanţa de babă”, „hoanghina”, ”Talpa Iadului”[40], trimit către „rădăcina tenebroasă a lumii, *Mula Devi, Tamas* în totalitatea ei, tendinţa descendentă din *Prakriti*. Influenţa ei pulverizează sau cel puţin

[29] Creangă, Ion, *Capra cu trei iezi*, în *op.cit.,* p. 22
[30] Cf. Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 86
[31] Ibidem, p. 129-130
[32] Ibidem, p. 123
[33] Ibidem, p. 120 ş.u.
[34] Idem
[35] Creangă, Ion, *Fata babei şi fata moşneagului,* în *op.cit.,* p. 136
[36] Ibidem, p. 134
[37] Creangă, Ion, *Povestea lui Stan Păţitul*, în *op.cit.,* p. 61
[38] Lovinescu, Vasile, *op.cit.,* p. 199-201
[39] Lovinescu, Vasile, op.cit., p. 262
[40] Cf. Creangă, Ion, *Povestea porcului*, în *op.cit.,* p. 44-59

maleficiază toate stările de existenţă" etc. [41] Insă, ca în orice basm, aceasta este anulată prin mortificare, de o „feminitate transcendentă, compensatoare". Nu trebuie uitat faptul că în final, „eul feminin" porneşte către un veritabil pelerinaj către propriul Sine, justificând dependenţa omului de Principiu, în deplină Tradiţie hiperboreeană, dar şi interdependenţa om-cosmos. Din acest punct de vedere, Lovinescu analizează magistral tribulaţiile feminităţii pe „graficul celor trei gune: Exaltarea, Amploarea şi Cufundarea în abis."[42] De asemenea o atenţie deosebită acordă Lovinescu teoriei complementarităţii femininului, căutarea simbolică pe care acesta o presupune în vederea restabilirii echilibrului primordial. Ajutându-se de obiectele simbolice: furca şi cloşca cu puii de aur, în ipostaze ce amintesc de sfintele ce porneau în pelerinaj, „nenorocita drumeaţă", „străina", „zbuciumata drumeaţă" , feminitatea trebuie să asigure nevoia completitudinii masculine, liantul fiind pruncul ce aştepta să se nască, chinuindu-şi mama de patru ani, semn al nevoii parcurgerii tuturor treptelor iniţiatice. Exegeza se transformă şi aici în alchimie spirituală.

Considerat cel mai complex dintre basmele lui Creangă, „locul de întâlnire a numeroase simboluri, venind din toate orizonturile tradiţionale"[43], *Povestea lui Harap-Alb* presupune ca obligatorie raportarea la feminitate, aceasta asigurând în drumul hiperboreului necesara iniţiere. Putem considera din acest punct de vedere că simbologia acestui basm poate fi rezumată sub semnul mitului Creaţiei. Personajul parcurge un veritabil drum al Creaţiei, care presupune repetate naşteri, orientate cu sprijinul direct al feminităţii. Prezenţa acestui simbol întemeiază la nivelul textului şi, implicit al receptării sale, un „cod" conform căruia se construieşte un model de reprezentare a lumii, o „armătură susceptibilă de transmitere sub formă de mesaj"[44].

Si aici avem de-a face cu o iniţiere războinică, sacerdoţiul feminin fiind asigurat de Fata Impăratului Roş, „cumplita farmazoană". Intâlnirea sacrificială cu cea care poate fi considerată o „Mare Preoteasă atlantă"[45], Lovinescu o aşază sub semnul semnificaţiilor asociate Druideselor la Celţi, sinteză simbolică a forţelor terestre şi cosmice. Ea este deopotrivă o „Atlantidă"[46], dar la fel de bine şi o Atalantă grecească, reunind cele două mituri devine copleşitoare prin semnificaţia complexă asociată chemării către stabilirea echilibrului, necesara balanţă cerută de Tradiţia primordială, fata este cea care umple „spaţiul gol" al bărbatului, se completează dar numai trecând alături de acesta peste probele vieţii şi ale morţii[47].

Ghidajul simbolic pe care i-l oferă fata Impăratului Roş îi asigură dimensionarea spirituală, drumul către Marile Mistere, necesara „sublimarea" alchimică a lui Harap-Alb, ajutându-l să-şi păstreze ritmul vieţii în macro şi microcosmos, prin ceea ce alchimiştii numesc „*solve et coagula*". Cu ajutorul acesteia şi al Sfintei Duminici, personajul va anula distanţa dintre cer şi pământ, ţintind şi ajungând la esenţe, ca în faimosul dicton hermetic din

[41] Lovinescu, Vasile, *op.cit.*, p. 273
[42] Ibidem, p. 205-206
[43] Ibidem, p. 278
[44] Stănciulecu, Traian, *Miturile Creaţiei. Lecturi semiotice*, Editura Performantica, Iaşi, 1995, p. 20-21; Pe teoria codului religios, ca bază a tuturor simbolurilor omenirii îşi construieşte demonstraţia şi Frye, Northrop, op.cit.
[45] Lovinescu, Vasile, *op.cit.*, p 376
[46] Ibidem, p 393
[47] Utilă este în acest sens definiţia simbolică: „Ce este un bărbat? Un bărbat e un spaţiu gol: dorul după o femeie. Si ce este o femeie? Femeia este un spaţiu gol: dorul după un bărbat. Ei sunt ceea ce le lipseşte.", în Alves, Ruben A., *Cuvinte şi trup*, în *Cartea cuvintelor bune de mâncat sau Bucătăria ca parabolă teologică*, Editura Deisis, Sibiu, 2007, p. 95

Tabula Smaragdina : „ce este deasupra e la fel cu ceea ce este dedesubt [...]”[48], devenind în cele din urmă „Avatar, mâtuitor al Lumii”. Sunt propuse astfel două personaje feminine coextensive simbologiei alchimice.

Considerăm mult mai complexă şi plină de semnificaţii Bătrâna/Sfânta Duminică, cea care îl ajută pe erou să se descopere şi să se „construiască” în plan cosmologic. Pentru bunătate şi milostenie Harap-Alb va fi orientat în drumul ce va urma în „naşterile” sale, în drumul către/prin Micile Mistere. Acest fapt poate fi confirmat şi de una dintre explicaţiile pe care le oferă un exeget al operei Trismegistului. „Hobotul”/Vălul este asociat cu „simbolul Misteriilor”, cu „Veşmântul lui Isis”, cu natura spirituală a omului, pe care, pentru a-l putea ridica, trebuia să treacă peste limitele individualității[49]. Revenind la subiectul basmic, putem rezuma: personajul asistă aici la o Teofanie. Interesantă este însă valenţa sacrificială, căci, după comentariul lovinescian această Bătrână a Timpului poate reprezenta „cele trei fețe ale timpului (...), o triplă *Şakti*[50], un sacerdoțiu virginal, o triplicitate de Vestale, identică probabil (şi) cu ternarul Ielelor”.[51] De asemenea, nu este lipsită de importanţă insistenţa pe care Lovinescu o dovedeşte în descifrarea simbologiei complexe: ea poate fi în accepția hinduşilor „Manu, Intelectul cosmic, oglindire în lumea noastră a Intelectului necreat”, dar şi „Îngerul solar Mikael (...) „Acela care este ca Dumnezeu” ori „Dea Syra”- Zeiţa soare[52]. Sfânta Duminică - „cea mai mare peste toate sfintele cărora Dumnezeu le-a dat în stăpânire zilele săptămânii”[53] apare justițiară, dar şi înţeleaptă, o adevărată Sofia ce sporea nevoile sale ascetice pentru a-şi dovedi credinţa, aici semnificând cu precădere o dimensiune cosmică, „aspectul sapiențial şi moralizator”, cu „rol de reglator al activităților umane, de instanţă morală supraumană”[54]. Rolul ei mistagogic vine ca reflex direct al legăturii cu divinitatea.[55] Faptul că prima ei apariție este de „babă gârbovă de bătrânețe, care umbla după milostenie”[56], nu este decât o confirmare a dualității, „alternanță de strălucire şi de stingere, de umilință şi de măreție”[57], motiv frecvent teologic, acolo unde sfinții apar în ipostaze umile, asemenea Sfinților Vasile cel Mare, Pantelimon ori lui însuşi Iisus, demonstrând faptul că materialitatea nu decât o haină aruncată vremelnic peste spirit. De altfel Lovinescu explică nevoalat semnificația bătrânei: „Nu e o chestiune de „smerenie” în sensul religios al cuvântului; în punctul de vedere transcendent în care se află Sfânta nu mai poate fi vorba de smerenie şi de orgoliu (...) E o succesiune de eclipse şi de epifanii, a afirmări şi de negări, de plus şi de

[48] Trismegistos, Hermes Mercurius, *Tabula Smaragdina*, Editura Herald, Bucureşti, 2006, p. 20

[49] Cf. Mead, Robert-George, *Hermes Trismegistos. Gnoza şi originile scrierilor trismegiste*, Editura Herald, Bucureşti, 2007, p. 21: „In Panathenaea, renumitul Peplu, Văl, Pânză sau Veşmânt al lui Atena, zeița înțelepciunii, era purtat la înălțime precum vela unei galere; dar acesta nu era decât simbolul Misteriilor. Din punct de vedere mistic, semnifica Vălul universului fereacat cu stele,Vălul multicolor al Naturii, renumitul Văl sau Veşmânt al Lui Isis, pe care niciun muritor nu l-a ridicat, căci acel Văl era chiar natura spirituală a omului, iar pentru a-l ridica acestea trebuia să depăşească limitele individualității (...)”

[50] Principiu feminin, acea energie divină, personificată ca soție a Divinității (Brahma, Vişnu, Şiva)

[51] Cf. Lovinescu, Vasile, *op.cit.*, p. 282

[52] Ibidem, p. 287

[53] Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Editura Stiințifică, şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 452

[54] Evseev, Ivan, *op.cit.*, p. 548-549

[55] Cf. Ruşti, Doina, *Dicționar de teme şi simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002, p. 125: „(...) ea apare în miturile româneşti ca mamă a celor douăsprezece luni ale anului, aşadar ca simbol al ciclului încheiat, privilegiu descins şi din faptul că ziua de duminică este cea de-a şaptea, cea care încheie săptămâna, dar şi perioada Zidirii lumii.”

[56] Creangă, Ion, *Povestea lui Harap-Alb*,, în *op.cit.*, p. 84

[57] Lovinescu, Vasile, *op.cit.*, p. 289

minus, voite şi riguros obligatorii (...) Pomana pe care o cere e o punte caritabilă aruncată de Sfânta Duminică între cer şi Pământ”[58].

Tot în accepţie sacrală trebuie înţelasă şi semnificaţia *cuvântului*. Înțelepciunea Sfintei Duminici se ţese prin cuvântul ce trimite către sfatul începutului de lume, căci: „cuvintele sunt vehicule de prim rang ale miturilor”.[59] Când Sfânta îi rostuieşte lui Harap-Alb destinul: „Vedea-te-aş împărat!”, nu uită să invoce învățătura biblică: „De unde dai, milostivul Dumnezeu să-ți deie (...) şi mult să te înzilească (...) că mare norocire te aşteaptă.”[60] Bătrâna scrie astfel poezia destinului eroului. Tot acesta este şi momentul în care neofitul se împărtăşeşte cu valenţele acestuia, păşind către demiurgie, căci, din cuvânt s-au născut şi se nasc toate, el este „uni-Vers” [61]. Euharistic, cuvântul este poezia naşterii şi fiinţării.

Neîndoielnic, demonstraţia, făcută de Vasile Lovinescu pe marginea textelor lui Creangă, dincolo de un exemplar enciclopedism mitic, ţinteşte către conturarea unui cutremurător model arhetipal. Panoplia feminităţii luxuriante la care ne-am aştepta într-un text basmic este înlocuită cu una în care se articulează mai degrabă valori morale, cele mai multe coextensive şi complementare masculinului. Analiza atentă a textului exegetic demonstrează însă un aspect interesant, prin faptul că, adesea, chiar şi acestea sunt anulate în favoarea prefigurării unei feminităţi predominant nefaste, traumatizante. Lovinescu sesizează această apetenţă a prozatorului şi comentariile sale nu sunt decât prilej pentru demonstraţia unor astfel de structuri complexe ale feminităţii. Lectura unui astfel de text naşte firesc întrebarea, inexistentă în textul exegetic al lui Lovinescu, dacă nu cumva Creangă, cel atât de acuzat de verbiajul popular, nu a gândit, dincolo de funcţiunea tradiţională pe care o descifrăm cu uşurinţă la nivelul mesajului scriiturii sale, către o deturnare a feminităţii în favoarea estetizării, sau e doar ochiul critic lovinescian cel care împinge către coagularea unor astfel de portrete.

Bibliografie

Aioanei, Arhim. Timotei, *Portrete în lumină: Un cărturar şi o pioasă doamnă*, în “*Lumina*”, 06 iunie 2007, ediţie online: http://www.ziarullumina.ro/articole;1341;0;193;0;Portrete-in-lumina--Un-carturar-si-o-pioasa-doamna.html

Alves, Ruben A., *Cuvinte şi trup*, în *Cartea cuvintelor bune de mâncat sau Bucătăria ca parabolă teologică*, Editura Deisis, Sibiu, 2007

Baldock, John, *Femeile din Biblie*, Editura Lider, Bucureşti, 2008

Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Editura Stiinţifică, şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976

Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Cuvânt înainte* la *Dicţionar de simboluri literare*, I-III, Editura Artemis, Bucureşti, 1995

Creangă, Ion, *Poveşti. Amintiri. Povestiri,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970

Durand, Gilbert, în *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în* arhetipologia generală, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000

[58] *Idem*
[59] Kernbach, Victor, *Universul mitic al românilor*, Editura Lucman, Bucureşti, 2001, p. 189
[60] Creangă, Ion, *op. cit.*, p. 84-85
[61] Alves, Ruben A., *op.cit.*, p. 94

Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Editura Invierea, Timişoara, 2007
Frye, Northrop, *Marele Cod. Biblia şi literatura,* Editura Atlas, Bucureşti, 1999
Guénon, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008
Kernbach, Victor, *Dicţionarul de mitologie generală*, Editura Albatros, Bucureşti, 1995
Kernbach, Victor, *Universul mitic al românilor*, Editura Lucman, Bucureşti, 2001
Liiceanu, Gabriel, *Om şi simbol, Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filozofia culturii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005
Lovinescu, Vasile, *Creangă şi Creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989
Mead, Robert-George, *Hermes Trismegistos. Gnoza şi originile scrierilor trismegiste*, Editura Herald, Bucureşti, 2007
Mihăescu, Florin, *Vasile Lovinescu şi funcţiunea tradiţională*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1998
Miulescu, Nicolae, *Cine au fost sygnii*, în "*Noi, tracii",* Buletin circular tracologic al Centrului de Studii istorice de la Veneţia, Anul II, nr. 14 – octombrie 1975, ediţie online: http://www.def.ro/media/10_1975_nt_ottobre.pdf
Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român*, vol 2, Editura Vestala, Bucureşti, 2008
Ruşti, Doina, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002
Spiridon, Vasile*, Analogii răsfrânte*, în *"Ateneu",* nr. 10, octombrie, 1993
Stănciulecu, Traian, *Miturile Creaţiei. Lecturi semiotice*, Editura Performantica, Iaşi, 1995
Trismegistos, Hermes Mercurius, *Tabula Smaragdina*, Editura Herald, Bucureşti, 2006
http://ro.wikipedia.org/wiki/Gorgone#Feminitatea_funest.C4.83

Lector univ.drd. Lia Faur Florica
Universitatea de Vest „Vasile Goldiş" Arad

Camil Petrescu îşi deleagă personajele să relateze în scris experienţa existenţială, asumându-şi astfel scrisul la persoana întâi. Cunoaşterea de sine nu poate avea loc decât în limitele scrisului, care poate fi nelimitat sau limitat, atât cât permite autorul. Personajele sale vorbesc despre ele însele, prin scrisori, atitudine, dar, în acelaşi timp, realizează „o dezbrăcare" caracteristică păpuşilor „Matrioşka". În acest caz, autorul dispare încet, iar procesul ia forma unei diviziuni asemănătoare celei celulare, în care o celulă dă naştere altei celule cu individualitate proprie. În urma acestui proces, celula mamă dispare definitiv.

Este bine cunoscută promovarea *autenticităţii* ca politică a romanului la Camil Petrescu. Lăsând în urmă o întreagă tradiţie etică a *autenticităţii,* de la Montaigne la Balzac, Camil Petrescu exersează o sincronizare cu ştiinţele vremii sale, după cum remarcă în *Noua structură şi opera lui Marcel Proust.*

Cine este Camil Petrescu? Fred Vasilescu, Ştefan Gheorghidiu, Ladima sau Doamna T., după formla „Madame Bovary, c'est moi!" Toate aceste personaje au trăsăturile sale de analiză, finețe, rafinament, cultură, orgoliu, dar niciunul nu este Camil Petrescu, însă toate poartă marca lui. George Călinescu afirmă în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*:

„Eroii lui […] au toţi repeziciunea discursului şi tonul acela tipic de iritaţie care sînt ale autorului însuşi în scris, încât toţi sub felurite veşminte par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întâia. Stilul lui Camil Petrescu zugrăveşte prin ritmica lui pe un singur erou, pe acela care observă şi analizează."[1]

Pentru doza de *autenticitate,* personajul este supus metodei cunoscute de a exprima „în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţa lui şi a celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie."[2], principiu mărturisit de autor în *Teze şi antiteze*. El urmăreşte aici şi teoria lui Husserl, conform căreia este necesar să facem abstracţie de lumea exterioară şi să ne închipuim că există doar gândirea şi fluxul conştiinţei.

În timp, *autenticitatea* s-a definit prin cele trei părţi distincte: ca sinceritate (sens etic), originalitate (sens obiectiv) şi originaritate (sensul filozofic), astfel Camil Petrescu îşi construieşte noul său roman, bazat pe „dosare de existenţă", pe „procese-verbale" care să ofere credibilitate maximă, nu fără un oarecare artificiu însă. Autorul nu este etic, ba dimpotrivă, o minte pe doamna T., promiţându-i discreţie, iar mai târziu îşi recunoaşte acest demers:

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941, p. 743
[2] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Prefaţă şi tabel cronologic de Constantin Cubleşan, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 6

Autorul recurge din nou la o şiretenie cu Fred Vasilescu spunându-i că poate ar scrie el romanul pe care acesta îl are în minte, dar are nevoie de el scris, nu povestit. Comportamentul celui care doreşte să pună, cu orice preţ, pe hârtie „viaţa trăită" este când moral, când imoral. Seamănă cu un detectiv, de altfel Ovid S. Crohmălniceanu remarcă afinităţi cu romanul poliţist sau cu Gide şi ale sale *L'Affaire Radureau* şi *La Sequestrée de Poitiers* (1930)[3]. Actul confesiv, mărturisirea ca atare, are un caracter poliţienesc pentru că ea nu e liberă, spontană şi directă, ci impusă, în diferite scopuri.

Un spirit detectivist manifestă în tot ceea ce întreprinde pentru a realiza „dosarul de existenţe", îl determină pe Fred să scrie, nu atât pentru a afla despre el, ci despre relaţia lui cu doamna T.:

„Dacă m-am convins că într-adevăr D. nu forma nici pe departe centrul preocupărilor corespondentei mele, n-aş putea tăgădui că acel enigmatic X nu îmi aţâţa curiozitatea într-un mod aproape de neîngăduit. Cu scuza vagă a unui interes scriitoricesc, nu m-am lăsat până când, nu numai că l-am identificat, dar l-am cunoscut personal, ba încă, după cum se vede curând am devenit şi prieteni."[4]

La fel procedează şi în momentul când Fred i-o arată pe Emilia. Toate demersurile sale nu sunt fără ecou, astfel că se reinventează pe sine ca autor. Iese pe scenă pentru a crea un eveniment, pentru a se umple de glorie. Fără intervenţiile sale, alcătuirea „dosarului de existenţe" nu ar fi posibilă, fără „note de subsol" şi „epilog". Demersul lui Camil Petrescu seamănă, pe alocuri, cu cel al romanului poliţist. Chiar dacă în *Modalitatea şi tehnica romanului poliţist*, scriitorul face o pledoarie împotriva acestui tip de roman, motivând că este o „întoarcere la exerciţii puerile, la dificultăţi sporite nu din condiţia obiectivă, ci prin precaritatea intelectuală a cetitorului" [5] şi are dreptate, însă în *Patul lui Procust* el se foloseşte de anumite tehnici specifice acestui tip de roman pentru a ţine un permanent suspans. Atunci când lucrurile par a se ambiguiza, intervine în notele de subsol pentru a nu se uita că el, romancierul, are cheia cazurilor aduse în cercetare. Pentru a-l salva pe cititor de mediocritatea care îl ameninţă într-un scenariu poliţist, îi lasă perspectiva unui martor care, uneori, suferă din lipsă de probe.

Tehnica celor două serii întretăiate, cum numeşte Camil întretăierile de planuri, se regăsesc şi în romanul său, fără a avea acurateţea previzibilă a celei din celălalt tip de roman. Doamna T. declanşează acţiunea, prin ea ajungem la Fred, prin Fred la Emilia şi Ladima, ca să ne întoarcem din nou la doamna T., beneficiara averii acestui atlet care este Fred. O prima serie se referă la povestea dintre doamna T. – Fred, întretăiată de cea a lui Ladima – Emilia. Fred are legături şi cu Emilia şi cu Ladima, doamna T. îl cunoaşte şi pe Fred şi pe Ladima. D. este confundat adesea, chiar şi de critici, cu Ladima, având aceleaşi trăsături fizice şi morale, pe alocuri. Aşadar, schema narativă de factură poliţistă nu îi este cu totul străină lui Camil Petrescu.

Perspectivă dublă de a privi personajul este o altă caracteristică a scrisului lui Camil Petrescu ce conferă curiozitate şi vitalitate chiar şi acolo unde nu se petrece o acţiune. Influenţat de abordările „noului roman" de analiză, cu ascendenţă în romanul dostoievskian,

[3] Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 192

[4] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 32

[5] Camil Petrescu, în *Teze şi antiteze,* Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Aurel Petrescu, Editura Minerva, Bucureşti, p. 54

unde „personajele trăiesc drama morală în interior”[6], Camil Petrescu scrie un roman de factură proustiană, dar în manieră proprie, care nu invită cititorul la o pătrundere leneşă în straturile memoriei involuntare, ci îl determină să găsească răspunsuri la poveştile pe care le provoacă prin curiozitatea sa. În abordarea lui Proust, latura morală este ignorată, el estetizează moravurile cunoscând împlinirea în partea artistică.

Dana Dumitriu radiografiază fenomenul „romanului de analiză” şi extrage câteva trăsături care-l caracterizează: „romanul de analiză încearcă elucidarea unei sensibilităţi, surprinderea unei coerenţe în comportamentul afectiv, explicitarea dinlăuntrul fenomenelor psihice a personalităţii eroului. […] nu reprezintă un personaj în evoluţie, impresia de mişcare venind din procesul introspecţiei sau mai exact că *personajul nu evoluează din punct de vedere psihic, ci doar în cunoaşterea de către autor sau de către sine însuşi a structurii sale sufleteşti.* El nu se modifică în sine, ci îşi modifică doar cunoaşterea de sine.”[7]

Camil Petrescu îşi deleagă personajele să relateze în scris experienţa existenţială, asumându-şi astfel scrisul la persoana întâi. Cunoaşterea de sine nu poate avea loc decât în limitele scrisului, care poate fi nelimitat sau limitat, atât cât permite autorul. Formula scrisului la persoana întâi nu este inovată de Proust, cum lasă să se înţeleagă, ea a fost folosită în multe scrieri cunoscute, *Gulliver, Suferinţele tânărului Werther, Adolescentul, Moby Dick.*

Cum ar fi *Patul lui Procust* cu personaje într-un cuplu triunghiular: Fred-Emilia-Ladima sau Fred-Emilia-Doamna T., sau Fred-Doamna T.-Ladima, sau Ladima-Emilia-Doamna T., unde relaţiile s-ar baza pe bârfă şi compromis? Sunt câteva scenarii clasice unde intriga este cunoscută, de genul „el, ea şi celălalt”, „el, ea şi cealaltă”. În aceste scrieri se urmăreşte relaţia cauză-efect, iar personajele sunt incapabile de a prevedea finalul, chiar dacă acesta este evident. În romanul de analiză, autorul le oferă personajelor sale terapia scrisului prin care cunoaşterea de sine se modifică, iar cititorului i se oferă un joc de măşti, care se descoperă din când în când una pe alta.

Camil Petrescu nu face eforturi să aducă noutăţi cititorilor săi, să dramatizeze scenelele, ci mai degrabă se comportă ca un psihanalist şef care îşi coordonează discipolii în „ştiinţa cunoaşterii adâncimilor”. Fred, căruia îi lipseşte o literă din nume pentru a fi un posibil Freud, stă tolănit el însuşi în pat şi caută să descifreze atitudini, gesturi, comportamente ale persoanelor pe care le cunoaşte. Îi place mai mult să facă asta decât să facă dragoste cu Emilia, dialogul său cu ea fiind unul de necesitate. Necesitate pentru că este asemenea autorului care nu iubeşte realitatea ce ar trebui să-l inspire, ci analiza însăşi a realităţii.

Malraux spunea despre pictori că sunt nişte oameni care nu iubesc realitatea, ci pictura însăşi. Până la urmă „Un paysage quelconque est un état de l’âme.”, cum spune un alt pictor.[8] Inexistenţa profundă a fiinţei ar duce la inutilitatea poveştii.

Personajele lui Camil Petrescu sunt aplecate spre scris, spre lectură. Dacă ne întoarcem la legendă, Procust încerca să-i încadreze, pe toţi cei care-i treceau pragul, după propriile măsuri, Procust înseamnă „cel care întinde” , aşadar încerca să-i mărească, mai mult decât să-i micşoreze, altfel ar fi purtat un cu totul alt nume.

---

[6] Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 16

[7] Dana Dumitriu, op. cit., p. 23

[8]Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, 31 octobre 1852, Citatul provine din *Dictionnaire des Citations françaises*, Ed. Larousse, Paris, 200, p. 11.

Autorul face cam acelaşi lucru cu personajele sale, le ajută să-şi croiască o personalitate unele prin altele, „să se întindă" la nivelul său. Dar nu să-l depăşească, şi de aceea el este un fin mânuitor de marionete. După Chevalier şi Gheerbrant, „(Procust, n.r.) reprezintă pervertirea idealului transformat în conformism. Este simbol al acestei tiranii etice şi intelectuale exercitate de persoanele care nu suportă şi nu tolerează acţiunile şi judecăţile celorlalţi decât cu condiţia ca ele să fie conforme propriilor criterii."[9]

Îşi construieşte sistemul după care vor funcţiona, experimentând în mers, după cum remarcă şi George Călinescu:

„Camil Petrescu rămâne o inteligenţă mereu în căutare de sisteme artistice, unul dintre acei scriitori mai puţin înfăptuiţi poate, dar care încântă în perpetuitate spiritele delicate. Nu este al doilea ori al treilea în literatură, ci unicul pe un drum lăturalnic, într-o junglă virgină, în care nu intră decât pionierii."[10]

În Patul lui Procust, autorul îi îndeamnă să scrie pe Fred şi pe Doamna T., Ladima este el însuşi scriitor, dar scrie şi pentru că petrece prea puţin timp cu Emilia. Îi place să stea de vorbă cu Emilia, să asculte, el are uneori rolul autorului, acela de a asculta. Ceea ce aude (n.n.de la Emilia) nu îi creează revelaţia unui început de roman. Emilia deţine scrisorile lui Ladima şi este obiectul iubirii, astfel împărtăşite, fără de care cititorul nu ar afla niciodată cine a fost el cu adevărat. În acelaşi timp, ea foloseşte scrisorile lui Ladima şi ca o formă de şantaj pentru amanţii care îi trec pragul. Le arată ca a fost „unul care a iubit-o mult". La fel procedează şi cu Fred Vasilescu atunci când acestuia îi piere interesul.

Doamna T. îl prezintă pe D., ca pe un personaj aparent şters, „cu ochii tulburi şi gura informă, uscată ca o smochină"[11], dar care primeşte strălucire pentru că ea va scrie despre el. Scrisul ei este condus tot de autor pentru că, altfel, ea nu s-ar încadra în regimentul scriitorilor. Este aleasă, printre altele, şi pentru că avea „pe deasupra, un comerţ, la propriu şi la figurat, intens cu arta şi cetitul"[12].

Fiecare personaj face o terapie prin scris. Doamna T. se mărturiseşte autorului prin cele trei scrisori, de ce are nevoie să o facă? Poate ca să scape de amintirile care o năpădesc, să-şi justifice trăirile şi pentru că a dat peste un bun ascultător care nu îi pune întrebări, ci îi îngăduie să povestească. După „lungi convorbiri, după-amiaza între trei şi cinci, în refugiul acela cu mobilier geometric şi lăcuit de la <<Arta decorativă>>"[13], Doamna T. scrie.

Fred scrie tot la îndemnul autorului, el este personajul cu rolul cel mai important, ales de autor să psihanalizeze în permanenţă şi să desăvârşească opera. El este pilonul de legătură cu toţi ceilalţi şi este un mic magician în a înşela percepţia cititorului. Nu fără propriul sacrificiu însă. Cititorul nu va afla niciodată taina lui Fred sau, daca va dori să o afle, va trebui să devină un fel de detectiv care produce scenarii. În finalul romanului, Autorul se întreaba:

„Dealtfel, când e un acord aproape unanim asupra relativităţii spaţiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut." Şi sporeşte misterul: Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, aşa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului."[14]

---

[9] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicţionar de simboluri*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 757
[10] G. Călinescu, op. cit., p. 661
[11] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 7
[12] Idem, p. 3
[13] Idem, p. 4
[14] Idem, p. 363

Personajele din romanele lui Camil Petrescu vorbesc despre ele însele, prin scrisori, atitudine, dar, în acelaşi timp, realizează „o dezbrăcare" caracteristică păpuşilor „Matrioşka". Păpuşa cea mare este autorul, pe care, la prima vedere, suntem tentaţi a-l substitui personajelor sale, dar pe măsură ce le descoperim, constatăm, cu surpriză, că fiecare are o personalitate distinctă, care o sfâşie pe cea a autorului. În acest caz, autorul dispare încet, iar procesul ia forma unei diviziuni asemănătoare celei celulare, în care o celulă dă naştere altei celule cu individualitate proprie. În urma acestui proces, celula mamă dispare definitiv.

Ovid Crohmălniceanu, citându-i pe Genette şi Glotz, face distincţia dintre „povestire" şi „discurs" în opera lui Camil Petrescu şi alegerea fericită a discursului care „poate încorpora fără nici o dificultate povestirea, adică relatarea depersonalizată, alcătuită din enunţuri obiective."[15]

Sorin Alexandrescu analizează, pornind de la ideea lui Greimas, că „în planul discursului, personajul poate fi analizat în planul profund al structurii textului, ca o combinaţie de seme" şi propune în *Analyse structurelle des personnage et conflits dans le roman Patul lui Procust de Camil Petrescu.*[16], un *arbre sémique* al romanului, cu tabele şi construcţii geometrice din care s-ar putea extrage raporturile dintre personaje :

„Ces dernières rélations de commutabilité démontrent que Ladima et Fred, en tant que personnages sociaux, sont complètement différents. En politique, ainsi que dans leurs vies privées, les deux personnages se comportent d'après deux codes totalement différens."

Este respectat *principiul autenticităţii*, dar pentru o dinamică a discursului, povestitorul nu-şi expune doar propria interioritate, ci şi pe cea a celorlalte personaje. „Discursul" lui Gheorghidiu se încadrează în perspectiva unică, pe când în *Patul lui Procust* are loc o spargere a perspectivei. Aşadar, Camil Petrescu nu respectă tiparele proustiene, ci porneşte de la ele, şi ajunge să-şi creeze propriul tipar petrescian. Autorul se strecoară printre personaje şi trăieşte senzaţiile acestora.

Ştefan Gheorghidiu îşi începe discursul la persoana I în chiar primele rânduri ale romanului, dar faptul că scrie se înţelege abia la pagina 130:

„Astăzi, când le *scriu* pe hârtie , îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine, că nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât şirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aştri în necuprins, căci singura existenţă reală e aceea a conştiinţei. Şi, în organizarea şi ierarhia conştiinţei mele, femeia mea era mai vie şi mai reală decât stelele distrugător de uriaşe, al căror nume nu-l ştiu."[17]

Întregul citat surprinde rolul femeii ca element determinant al tuturor stărilor interioare ale lui Gheorghidiu în „singura existenţă reală, cea a conştiinţei" în care el trăieşte dureros de lucid. Orice mişcare bruscă în sentimentele lui are efectul unui cataclism cosmic care răstoarnă totul, părelnic, fără putinţa de a reveni. Eul său este în centrul naraţiunii, o condiţie a ionicului în care se încadrează acest roman.

În comparaţie cu statutul personajelor din *Patul lui Procust,* naratorul din *Ultima noapte* lasă loc de ambiguităţi, scrisul său nefiind adresat cuiva, iar „ionicul pretinde, în

[15] Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 189

[16]Sorin Alexandrescu, „Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman Patul lui Procust de Camil Petrescu", în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1969, p. 222

[17] Camil Petrescu*, Ultima noapte…,* op. cit., p. 130

sprijinul verosimilităţii, un răspuns la cel puţin trei întrebări: de ce scrie naratorul? când scrie? ce formă dă naraţiunii? Fapt semnificativ: la nici una din aceste întrebări, *Ultima noapte* nu conţine un răspuns clar."[18]

Ovid S. Crohmălniceanu oferă un răspuns plauzibil primei întrebări: „De ce scrie Ştefan Gheorghidiu? Ca să înţeleagă cum a fost cu putinţă să iubească o femeie până a fi în stare să facă o crimă din cauza ei şi apoi, deodată, aceeaşi persoană să-i devină indiferentă. E o problemă capitală de lămurit, pentru cine are ambiţie să trăiască sub regimul luciditătii, să-şi cunoască ultimul ascunziş sufletesc, să aducă toate motivaţiile actelor sale în lumina conştiinţei."[19]

Citind cu atenţie, s-ar părea că Gheorghidiu începe să-şi noteze în aşa-zisul jurnal în momentul concentrării la Dâmbovicioara. El devine scriitor pe măsură ce scrie şi este exact tipul de scriitor agreat de Camil Petrescu, „fără stil", dar care preferă, asemenea, Doamnei T., „să trăiască" [20] timpul în durată bergsoniană.

Actul creaţiei la care se supune este un act de sacrificiu, iar, în final, nu poţi şti din ce iese istovit, dintr-o mare iubire sau dintr-un mare act creator: „Actul creator ca act de instituire a *ordinii* în marea diversitate haotică a senzaţiilor şi <<ideilor>> scriitorului nu rămâne fără urmări asupra fiinţei şi existenţei acestuia."[21] Într-un fel, momentul în care hotărăşte să scrie este un „pact cu diavolul" precum la Adrian Leverkühn. Gheorghidiu e cuprins de febră şi scrie cu o pasiune năucitoare pentru a-şi învinge boala sufletească. Scrisul său ia o formă terapeutică cum ar spune Tudor Vianu [22] „Am scris această lucrare - […] – în epoca de mari încercări morale de la finele anului 1940 şi începutul lui 1941, când totul se clătina în jurul meu, ameninţând să mă îngroape sub dărâmături. Cartea mea a fost încercarea de a-mi reorganiza certitudinile şi de a-mi consolida temeliile. A fost, într-un fel oarecare, o cură terapeutică, din care am ieşit cu sănătatea refăcută."

Terapeutic este scrisul şi pentru Camil Petrescu, după cum declară, ştiut fiind faptul că biografia lui se împleteşte adesea cu cea a personajului său, Ştefan Gheorghidiu. Travaliul pentru *Ultima noapte…* este descris de autor în postfaţa romanului său, douăzeci şi cinci de ani mai târziu:

„A fost o ardere continuă, mistuitoare, în care rândurile se chemau unele pe altele, fără nici un răgaz, sfârşită, după luni şi luni de trudă a condeiului, odată cu căderea ultimelor frunze în băltoacele ploilor de toamnă, lăsându-l pe autor bolnav în pat pentru multă vreme."[23]

Aşadar, transpunerea în pielea personajului său l-a secătuit pe autor pentru că el face un exerciţiu de dedublare. În *Patul lui Procust* se prezintă pe sine ca pe un personaj-„compère", termenul îi aparţine lui N. Manolescu, pentru a-şi susţine reprezentaţia. Şi să nu uităm că acest roman a urmat *Ultimei nopţi…* unde Ştefan Gheorghidiu scrie el însuşi un roman, cum bine observa Nicolae Manolescu:

„Căci, în fond, eroul şi naratorul aceasta face: nu doar îşi povesteşte iubirea răvăşită de gelozie, dar o aşterne pe hârtie, cum să zic, cu mâna lui. E un <<romancier>> virtual."[24]

---

[18] N. Manolescu, op. cit., p. 364
[19] Ovid S. Crohmălniceanu, „Naratologie cu Camil Petrescu ", în op. cit., p. 181
[20] C.Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 5 (ghilimele îi aparţin autorului.)
[21] Lucian Raicu, *Reflecţii asupra spiritului creator* , Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 226
[22] Apud Lucian Raicu, op. cit., p. 45
[23] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Prefaţă de Nicolae Manolescu, ,în postfaţă *Cuvânt după un sfert de veac (1955),* scris de autor pentru ediţia romanului, apărut la E.S.L.A, Bucureşti, 1955
[24] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 665

Dacă despre prima parte a romanului, Camil Petrescu mărturiseşte că este o „fabulaţie" referindu-se la faptul că el nu era căsătorit la acea vreme, dar nu şi infirmând că eroul avea aceleaşi convingeri ca şi ale sale, partea a doua a romanului *Ultima noapte…* este jurnalul mărturisit al autorului care trebuia să strige nişte adevăruri trăite de el în timpul războiului.

Limbajul lui Ştefan Gheorghidiu are mult umor, în prima parte a romanului, mai ales când este dispus să schimbe oboseala în „joc şi destindere".[25]

Este îndrăgostit şi se exprimă folosindu-se de comparaţii, cu intensitatea pasiunii: „Cu formele ei calde şi vii, era ca o bucurie a serii."[26], „Îşi răsucea mijlocul, se vânzolea opintindu-se în călcâie, făcând ca o punte arcuită din trupul ei oferit tot unui zenit al voluptăţii, vădind goală, floarea de mătase palidă din mijloc, în lumina cristalină crudă a lămpii."[27]

Se remarcă atenţia sporită pentru proprietatea cuvintelor. Gheorghidiu are un limbaj „spălat" şi ni-l putem închipui vorbind într-o curăţenie deplină a termenilor. Această observaţie se remarcă în momentele în care explică febril proprietatea cuvântului „gafă" şi „imbecilitate". Îşi apără cuvintele cu patima omului de ştiinţă pentru „gândacii lui". Camil Petrescu accentuează într-un eseu despre „Limba literară"[28] importanţa proprietăţii expresiei „ca o calitate indispensabilă artistului adevărat şi omului de ştiinţă în sensul superior al cuvântului".

Glumeşte adesea cu Ela, o tratează cu gingăşie, dar nu aflăm niciodată cum vorbeşte ea, decât prin felul lui de a relata. El se exprimă fermecător, dar, în acelaşi timp, se întrevede obsesia de a fi unic în toate ideile pe care le emite, de a-şi domina partenera de discuţie. Se ştie că Ela terminase „filologia", aşadar, să fi trecut prin şcoală ca o ignorantă a oricărei activităţi intelectuale? Uneori, lui îi scapă câte-o mărturisire care îi contrazice afirmaţiile, că în tot ce face sau spune ea, se ascunde un gând vinovat.

Astfel, Ela îi sugerează să nu mai poarte „cărţi în buzunarele hainei" sau să-şi comande două costume noi „căci hainele, dacă le porţi cu rândul, se păstrează mai bine…[…]". Gheorghidiu suferă la gândul de a-i fi inferior femeii sale sau altui bărbat, ceea ce se şi întâmplă cu G., care este un mai bun dansator decât el. Ce se ştie cu certitudine e că Gheorghidiu este un foarte bun scriitor. Un fel de martor al vieţii sale şi al soţiei căreia nu-i dă dreptul să se exprime, ba chiar ne-o prezintă într-o lumină care nu o avantajează, ceea ce îl determină pe cititor să-i caute calităţile absente.

Nicolae Manolescu îl numeşte „narator necreditabil (ca în Justiţie, acel martor care ar fi soţul gelos) "[29] care sporeşte enigma în loc să o dezlege. Spre deosebire de *Ultima noapte…*, în *Patul lui Procust* personajele încep să scrie, să se destăinuie, fără însă a lămuri prea mult misterul. Confesiunea lui Fred Vasilescu are un caracter lacunar, doamna T. vorbeşte în scrisorile sale despre iubirea pentru X (Fred) , iar Fred povesteşte despre legătura Emilia – Ladima. La baza scrisorilor lui Fred stă nevoia de a-şi explica sie însuşi relaţia celor doi, raportându-se la întâmplările trăite de el în perioada când Ladima îşi ducea cu greu existenţa.

[25] C. Petrescu, *Ultima noapte…,* op. cit., p. 85
[26] Idem, p. 88
[27] Idem, p. 97
[28] C.Petrescu, "Delimitări critice-<<Limba literară>>", în *Teze şi antiteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 98
[29] Nicolae Manolescu, *Istoria…*, op. cit., p. 668

Prin modelul scrisorilor, Camil Petrescu se apropie oarecum de literatura cavalerească. Scrisoarea, ca mijloc narativ, apare, mai întâi, în „romanul" grec, apoi în cel cavaleresc şi pastoral. Pornind de la o singură perspectivă narativă, romanul utilizează epistolarul (scrisorile), oferind în acest fel mai multe perspective asupra realităţii sale. El reuşeşte să-şi scrie „romanul în scrisori" într-un mod ingenios care încorporează mai multe vieţi, toate la fel de bine prezentate. Intră într-un joc al măştilor, strategie narativă a ficţiunii.

Bibliografie:

Alexandrescu, Sorin. „Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman Patul lui Procust de Camil Petrescu", în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1969.

Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, (coord.). *Dicţionar de simboluri*, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

Crohmălniceanu, Ovid S. *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

Dumitriu, Dana *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976.

Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Petrescu, Camil. *Teze şi antiteze*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Editura Curtea veche, 2009.

Raicu, Lucian. *Reflecţii asupra spiritului creator*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

*** *Dictionnaire des Citations françaises*, Ed. Larousse, Paris, 2000.

INSTANŢELE COMUNICĂRII NARATIVE ÎN NUVELELE FANTASTICE ALE LUI MIRCEA ELIADE

Drd. Mihaela-Alina TEODOR CHIRIBĂU ALBU
Universitatea „Ştefan cel Mare“, Suceava

Lucrarea identifică, pornind de la câteva modele teoretice, instanţele comunicării narative în nuvelele fatastice aparţinând lui Mircea Eliade. Am evidenţiat atât trăsăturile autorului, aşa cum apar ele în mărturisirile literare, şi ale cititorului de proză fantastică,— instanţe extratextuale, precum şi pe cele ale naratorului, naratarului şi ale personajelor — instanţe intratextuale/textuale.

Cuvinte-cheie: *comunicare narativă, instanţă, fantastic, intra/extratextual*

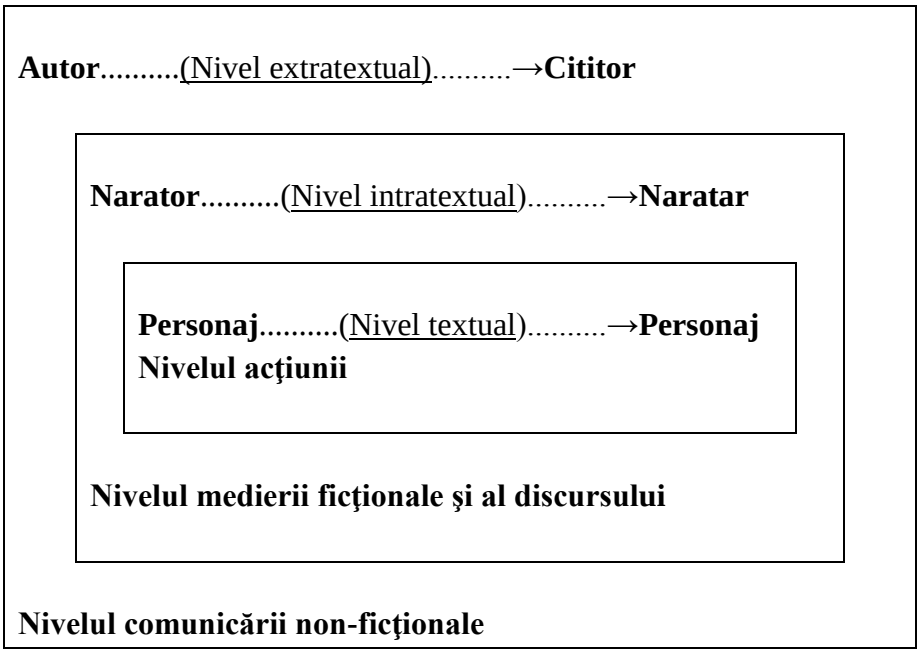
Preocupări pentru teoretizarea instanţelor comunicării literare s-au identificat încă din Antichitate de la Aristotel care a încercat să definească poetul care *„e un imitator, ca pictorul sau orice alt artist; imitaţia lui trebuie să redea lucrurile: fie cum au fost sau sunt, fie cum se spune sau par a fi, fie cum ar trebui să fie*”[1] şi să îi determine rolul: „*Datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului şi ale necesarului”*[2].

În stabilirea instanţelor comunicării narative literare, s-a folosit drept model comunicarea obişnuită, însă, în discursul narativ, instanţele comunicării sunt fictivizate. Astfel, au fost identificate mai multe nivele ale comunicării narative: **extratextual**, **intratextual şi textual**, iar fiecărui nivel îi sunt specifice anumite instanţe. Atunci când ne referim la instanţele comunicării narative literare avem în vedere autorul, cititorul, naratorul, naratarul şi personajele.

Diversitatea opiniilor pertinente despre instanţele comunicării literare, numeroasele clasificări şi subclasificări evidenţiază caracterul proteic al acestor concepte operaţionale. O scurtă trecere în revistă a instanţelor comunicării narative literare distinge funcţii specifice pentru acestea. Autorul este cel care creează o operă literară (funcţie de creaţie), naratorul are o funcţie narativă, funcţie de reprezentare, funcţia de control/ regie, dar şi o funcţie de interpretare. Personajele ca *dramatis personae* au funcţie epică, de acţiune şi funcţie de interpretare. Naratorul şi personajul sunt fiinţe de hârtie. Naratorul nu este niciodată autorul[3].

Manfred Jan consideră că la nivel extratextual există un contact comunicaţional între autor şi cititor (nivel al comunicării non-ficţionale), la nivel intratextual între narator şi naratar (nivel al medierii ficţionale şi al discursului), iar la nivel textual (nivel al acţiunii) între personaje. El propune următoarea schemă:[4]

[1] Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Ed. IRI, 1998, p. 102.
[2] *Ibidem*, p. 49.
[3] Cf. Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Bucureşti, Ed. „Univers”, 1994, p. 34.
[4] Cf. Manfred Jan, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of Poems, Plays and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, English Department, University of Cologne, http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm , 25 martie 2011. Traducerea şi adaptarea ne aparţine.



La **nivel extratextual**, nivel al comunicării non-ficţionale, distingem instanţa de emisie, autorul de proză. Autorul este cel care textualizează, fiind în acelaşi timp şi instanţă de recepţie, deoarece este primul receptor al textului său. Dar, la acelaşi nivel extratextual, identificăm adevărata instanţă de recepţie, şi anume, cititorul, care detextualizează. La **nivel intratextual**, nivel al comunicării ficţionale şi al discursului, instanţa de emisie este naratorul, vocea delegată de autor pentru a relata evenimentele, iar instanţa de recepţie este naratarul, proiecţia cititorului aşa cum apare în text. La **nivelul textual** al acţiunii, identificăm alte instanţe ale comunicării narative, şi anume, personajele.

Instanţele comunicării narative literare interelaţionează, neputând concepe existenţa uneia fără alta, însă, în acelaşi timp, au funcţionalitate specifică, aşa cum observă Wayne Booth subliniind că „*criteriile pentru opere, autori şi cititori sunt îndeaproape înrudite – atât de mult încât este imposibil să te ocupi de vreunul din ele timp mai îndelungat fără să le atingi şi pe celelalte. Cu toate acestea* [...] *ele se deosebesc tranşant unul de altul*”[5].

Interdependenţa autor – cititor a fost susţinută de Umberto Eco în lucrarea *Lector in fabula*, care afirma că a postula cooperarea cititorului nu înseamnă a altera analiza structurală cu elemente extratextuale; cititorul, ca principiu activ al interpretării, face parte din cadrul generativ al textului însuşi[6]. **Cititorul** e un „detectiv”, în căutarea unui sens mai mult sau mai puţin pierdut/ascuns în text sau în afara textului, în viaţa scriitorului. Miza muncii literare este de a nu mai face din cititor un simplu consumator, ci un producător de text. Rolul lui e de a identifica codurile la care opera literară face apel, de a dezvălui acele mijloace prin care textul încearcă să controleze răspunsul faţă de el, permiţându-ne în calitate de cititori să participăm la procesul de construcţie textuală.

Teoreticienii au identificat numeroase tipuri de autori şi cititori. Pe lângă autorul empiric, concret, cel care instituie o lume prin imagini artistice, selectează, combină, nuanţează limbajul pentru a oferi o altă imagine a realităţii şi cel care îl plăsmuieşte pe narator, dar inventează şi acţiunea, Umberto Eco introduce noţiunea de *„autor model”*:

[5] Wayne C. Booth, *Retorica romanului* (trad. rom.), Bucureşti, Ed. „Univers”, 1976, p. 68.
[6] Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperare interpretativă în textele narative* (trad. rom.), Bucureşti, Ed. „Univers”, 1991, p. 28.

„Autorul model e o voce care vorbeşte afectuos (sau imperios, sau cu viclenie) cu noi, şi care ne vrea alături de el, şi vocea asta se manifestă ca strategie narativă, ca ansamblu de instrucţiuni ce ne sunt distribuite la fiece pas şi de care trebuie să ascultăm atunci cînd ne hotărîm să ne comportăm ca nişte cititori-model"[7].

O altă instanţă narativă o constituie instanţa de recepţie. La nivel extratextual „[...] *autorul se adresează unui cititor, ascultător virtual, celuilalt,* ***tu****-ului, a cărui imagine intervine activ în procesul discursiv*"[8]. Conceptul de „*ascultător virtual*" este sinonim cu cel de „*cititor ideal*", „*cititor implicit*", „*cititor virtual*" sau „*metacititor*", consideră Umberto Eco. Criticul introduce şi conceptul de „*cititor model*" care nu se suprapune însă cu „*cititorul empiric*": „*Cititorul empiric poate citi în multe feluri şi nu există nici o lege care să-i impună cum anume să citească* [...]. *Cititorul model este un cititor-tip pe care textul nu numai că îl prevede ca pe un colaborator, dar pe care şi caută să-l creeze*"[9]. „[...] *Cititorul model* [...] *este un ansamblu de instrucţiuni textuale care se manifestă în suprafaţa textului chiar sub formă de afirmaţii sau de alte semnale* [...], *nu figurează numai ca cineva care cooperează şi interacţionează cu textul* [...], *se naşte o dată cu textul. Creat împreună cu textul, închis în el, acesta se bucură de atâta libertate câtă îi permite textul*"[10].

Orice univers diegetic se lasă construit de cititor-ascultător pornind de la ceea ce se spune explicit, dar şi de la ceea ce este presupus implicit de text. Umberto Eco vorbeşte, în ***Lector in fabula***, de „*cooperare textuală*", făcută să umple golurile, să completeze elipsele oricărui enunţ[11].

Jaap Lintvelt, aplicând o concepţie pragmatică discursului ficţional, distinge între **instanţe literare abstracte** (autor abstract, cititor abstract), **instanţe literare concrete** (autor concret şi un cititor concret) şi **instanţe literare fictive** (narator, naratar, actor)[12]. Dar pe lângă aceste tipuri menţionate s-a adus în discuţie şi un autor implicit şi un cititor implicit (receptor ideal) întrucât compunându-şi opera literară, autorul concret produce în acelaşi timp o proiecţie literară despre sine însuşi, aceştia fiind incluşi în opera literară, fără a fi reprezentaţi direct, şi fără să se exprime direct şi explicit[13].

În nuvelele lui Mircea Eliade, relaţia autor – cititor obligă la un exerciţiu de tip hermeneutic, deoarece este una a provocării. Dacă un lector inocent poate gusta talentul incontestabil al prozatorului pentru a inventa **poveşti, întâmplări**, acesta este obligat prin însuşi exerciţiul lecturii la iniţiere, astfel încât finalul operei înseamnă de fapt provocarea la o nouă interpretare, la o altă lectură. Ciclul se reia la nesfârşit şi repetă în felul acesta exerciţiul iniţiatic despre care vorbeşte hermeneutica.

În repetate rânduri, şi chiar foarte insistent, **autorul Mircea Eliade** face distincţia între experienţa sa de scriitor şi cea de istoric al religiilor: „*Când eşti posedat de un subiect, viziunea interioară e, fără îndoială, hrănită cu tot ce porţi în tine, dar această viziune nu este legată de cunoaşterea intelectuală a miturilor, a riturilor şi simbolurilor. Scriind, uiţi tot ce ştii*"[14]. Scriitorul se prezintă pe sine ca un posedat de subiect, de frântura de revelaţie

---

[7] Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă* (trad. rom.), Constanţa, Ed. „Pontica", 1997, p. 23.
[8] Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar*, Bucureşti, Ed. „Minerva", 1987, p. 52.
[9] Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, *ed. cit.*, p.15.
[10] *Ibidem*, p. 25.
[11] J. M. Adam; F. Revaz, *Analiza povestirii* (trad. rom.), Bucureşti, Ed. „Institutul European", 1999, p. 34.
[12] Jaap Lintvelt, *op. cit.*, pp. 32–33.
[13] *Ibidem*, p. 25.
[14] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet* (trad. rom.), Bucureşti, Ed. „Humanitas", 2007, p. 167.

creatoare, mai ales că declară că nu a avut niciodată capacitatea de a-şi face vreun plan. Eliade a scris ficţiune dintr-o necesitate ontică, pentru a-l satisface pe omul care caută tulburat, şovăitor sau plin de speranţă, ieşirea din labirint. Acest autor oferă pretexte inepuizabile de gândire, de adâncire în apele ispititoare ale comprehensiunii, prin jocul artistic, re-creator al simbolurilor care se dezvelesc uneori puţin câte puţin, niciodată pe de-a-ntregul.

Autorul Mircea Eliade oferă cheia pentru interpretarea şi mai ales înţelegerea nuvelelor sale fantastice: „*Este prezentarea unui Univers nou, inedit, cu legile lui proprii, şi această prezentare constituie un act de creaţie, nu numai în înţelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest univers, învăţând să-l cunoşti, savurându-l – ţi se <u>revelează</u> ceva.*"[15]. Aşadar e mult mai aproape de intenţia autorului o interpretare care justifică **funcţia revelatorie a nuvelelor sale fantastice**, care propun cititorului o nouă modalitate de a înţelege lumea şi care-l provoacă la un alt fel de receptare decât fusese obişnuit, conducându-l astfel printr-un labirint iniţiatic.

Nuvela fantastică eliadescă e în fapt o invitaţie pe care autorul o face cititorului pentru a deschide un „dialog"; atrăgându-l în spaţiul semnificant, orientându-i receptarea, punându-l în situaţia de a se interoga pornind de la text, lectorul va încerca să surprindă semnificaţia fenomenelor pe care universul narativ i le oferă. Lectura impusă de nuvela fantastică devine asemănătoare unei anchete întreprinse pe urmele personajului sau pornind de la reprezentările din text. Angajându-se într-un act de construire a sensului, cititorul va parcurge aventurile eroului, se va lăsa antrenat în dilemele pe care le propune textul, va regăsi antinomiile, contradicţiile, rolurile ce-i sunt rezervate, prin intermediul naratarului, şi în final va trebui să interpreteze pornind de la caracterul nonconcluziv al naraţiunii. O foarte interesantă calificare a autorului Mircea Eliade o face Ioan Petru Culianu: „*Mircea Eliade nu se oferă: se derobează; el nu spune: sugerează. Spre a încerca să-i înţelegi opera, nu e suficient să-i extragi ideile, adică ceea ce se manifestă prin excelenţă fiindcă i s-a imprimat voinţa de a fi manifest; trebuie sa ai pasiunea ocultului şi răbdarea alchimistului*"[16].

Eliade nu creează pentru un cititor comod sau comun, ci se adresează unui cititor dispus să pornească alături de el în această aventură a descoperirii de sine şi de celălalt, o aventură a înţelegerii lumii în care trăieşte.

La **nivel intratextual**, instanţele comunicării narative sunt **naratorul**, atât extradiegetic, cât şi intradiegetic, şi **naratarul**, instanţa de recepţie care „*constituie un releu între narator şi lector, autor şi lector*"[17].

Naratorul de text fantastic îndeplineşte funcţia de emiţător dedublat: cooperează cu receptorul în măsura în care îi oferă acestuia un minimum necesar de informaţie, dar îl abandonează voit în momentele cheie ale naraţiunii, când intenţia sa narativă nu mai corespunde, voit, cu aşteptările lectorului, căci scopul său fundamental, impus de natura textului, nu este de a-i furniza certitudini cititorului, ci de a-i stârni acestuia curiozitatea şi confuzia.

Dacă în textele non-fantastice, naratorul conturează o lume mimetică, pentru înţelegerea şi interpretarea căreia cititorul apelează la parametrii universului său de referinţă, în textul fantastic, naratorul dobândeşte un ascendent deoarece postulează un nou univers, pentru decodarea căruia abilităţile deţinute în mod obişnuit de lector sunt insuficiente.

---

[15] Mircea Eliade, *Jurnal. I*, Bucureşti, Ed. „Humanitas", 1993.
[16] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Iaşi, Ed. POLIROM, 2004, p. 172.
[17] Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar*, Bucureşti, Ed. „Minerva", 1987, p. 53.

Când întâmplările narate frapează prin caracterul lor neverosimil, prin trasgresiunile pe care le realizează în raport cu lumea experienţei, discursul este încredinţat **naratorului-martor**. Acesta păstrează o poziţie de neutralitate, de raţionalitate, constituind în cadrul naraţiunii „persoana" căreia i se poate acorda tot creditul, deoarece nu se înşală în legătură cu ceea ce a văzut. Jean Bellemin-Noël numeşte acestă funcţie **narator-releu** şi o consideră specifică fantasticului, deoarece „*este un factor de autentificare a ficţiunii*"[18]. Ipostaza de martor nu poate fi însă păstrată până la final, deoarece acesta e antrenat şi el în vârtejul întâmplărilor, ca în nuvela *Secretul doctorului Hőnigberger*. Cercetând biblioteca doctorului Zerlendi, specialist în istoria medicinei, pasionat de indianistică, naratorul descoperă jurnalul acestuia, redactat în limba română însă cu litere sanscrite. Prin intermediul jurnalului, descifrat şi comentat de narator, descoperim etapele surprinzătoare ale iniţierii în practicile yoga şi aflăm că „dispariţia" sa reprezintă atingerea capacităţii de a se face nevăzut celorlalţi, pătrunzând în tărâmul Shambalei. În raport cu acest plan epic, naratorul se află în ipostaza de martor avizat care confirmă autenticitatea experienţelor şi calităţilor extraordinare ale doctorului Zerlendi. Atunci când încearcă să restituie jurnalul, pe care forţat de împrejurări îl luase acasă, naratorul nu reuşeşte. Le întâlneşte după câteva luni pe d-na Zerlendi şi fiica acesteia, dar nu mai e recunoscut, biblioteca e risipită, iar naratorul se vede implicat într-o „*uluitoare întâmplare*", al cărei tâlc mărturiseşte că nu-l va dezvălui.

În *Nopţi la Serampore*, evenimentele sunt narate de un **narator-protagonist** participant împreună cu prietenii săi la întâmplări stranii ce dau naştere interogaţiei: „*Ce vrajă necurată ne luase la toţi minţile şi ne pironise acolo, atâta timp* ...?". Naraţiunea fantastică e astfel orientată spre descrierea unor stări, atitudini, gânduri ale personajului principal, care urmăresc să înregistreze surpriza, deruta resimţită datorită producerii, de multe ori neaşteptate, a unui fapt extraordianr, imprevizibil, incomprehensibil.

O un alt tip de narator identificabil în nuvela fantastică îl constituie **naratorul extradiegetic**, care „*recurge la o bogată informaţie pe care o comunică cititorului, neimpunându-şi nicio restricţie*"[19].

Din punctul de vedere al actualizării **naratarului** la nivel intratextual, una dintre nuvelele reprezentative este *Pe strada Mântuleasa*. Naraţiunea se desfăşoară la persoana a treia, dar, după primele momente, releul narării e trecut unui narator reprezentat, Zaharia Fărâmă, care va relata istoriile, pentru a fi preluat de acelaşi narator nereprezentat când vor fi notate reacţiile lui Fărâmă în timpul anchetei la care e supus sau reacţiile diferiţilor lectori, auditori, interpreţi ai întâmplărilor scrise sau povestite de Fărâmă. Spre deosebire de situaţia tradiţională de narare, în care naratorul, bucurându-se de respectul ascultătorilor săi, le împărtăşeşte o anumită experienţă, povesteşte lucruri extraordinare, menite să-i iniţieze în tainele lumii, în nuvela lui Eliade ascultătorii nu mai sunt conduşi de aceleaşi principii, ci îşi asumă un rol activ, intervenind în dirijarea actului narativ, impunând anumite cerinţe, abreviind sau oprind povestirea atunci când li se pare că acesta se abate, este digresivă în raport cu aşteptările lor „*naratarul joacă în textele fantastice rolul unui **exemplum**, în sensul că prin intermediul lui se induce un anumit mod de a reacţiona şi interpreta evenimentele*"[20].

Ioan Vultur afirmă că, într-o anumită măsură, în spaţiul naraţiunii homodiegetice, naratorul ajunge la identificarea cu naratarul deoarece „*el povesteşte împins de nevoia de a*

[18] *Apud* Ioan Vultur, *op.cit.*, p. 44.
[19] *Ibidem*, p. 51.
[20] Ioan Vultur, *op.cit.*, p. 56.

înţelege retrospectiv ceea ce în momentul producerii i s-a părut incredibil şi ininteligibil, refuzându-se logicii comune, trimiţând la o altă logică şi o altă ordine"[21].

La nivel textual, nivel al acţiunii, instanţele comunicării sunt **personajele.** Clasa personajelor aparţinând nuvelelor fantastice este destul de numeroasă şi eterogenă.

Existenţa a două universuri, natura dublă a naraţiunii fantastice, ca îmbinare de lumi distincte impun o nouă categorie de personaje – **personajele-racord** „*personaje prin intermediul cărora se face trecerea de la o lume la alta în interiorul naraţiunii fantastice*"[22].

Personajul-racord poate fi şi narator (*Nopţi la Serampore*, *Secretul doctorului Hönigberger*) sau se limitează la a participa la acţiune, neavând de-a face cu procesul de producere a textului (*La ţigănci*, *Douăsprezece mii de capete de vite*).

Pe lângă principala funcţie pe care o îndeplinesc personajele-racord, aceea de **a face translaţia** între cele două universuri, unanim îndeplinită, acestora li se mai pot atribui alte câteva funcţii variabile, deduse din natura relaţiilor personaj – evenimente, personaj – receptor, personaj – semnificaţia textului.

Pe axa personaj – evenimente se manifestă funcţia **diegetică** a personajului-racord, care presupune natura sa de agent, de participant activ la evenimente. Funcţia diegetică dinamizează natura personajului-racord, ni-l înfăţişează în continuă mişcare şi în diverse ipostaze.

Relaţia personaj – cititor determină activizarea unei alte funcţii, aceea de **generare şi întreţinere** a ezitării. Acest tip de funcţie va fi reprezentat gradat în nuvela fantastică, în raport cu rolul de narator sau de simplu participant la evenimente pe care personajul-racord şi-l asumă în text. În cazul personajului-racord narator, gradul de cooperare între personaj şi cititor tinde spre maximum, de aceea ne putem aştepta la un grad la fel de mare de ezitare. Între ezitarea personajului şi ezitarea resimţită de receptor există un raport direct proporţional. Deoarece funcţia de generare şi întreţinere a ezitării reprezintă o condiţie a încadrării unui text în categoria nuvelei fantastice, dacă personajul-racord nu actualizează această funcţie, naratorul introduce în text indicii care să inducă deruta receptorului.

Raportul dintre personajul-racord şi semnificaţia textului conduce spre funcţia de **decodare şi interpretare**. Personajul-racord care experimentează evenimentele este întotdeauna tentat, la revenirea în universul iniţial să identifice în derularea acestora o cauzalitate logică, şi de aceea caută, aproape întotdeauna, explicaţii. Personajul-racord al naraţiunii heterodiegetice nu participă la procesul decodării decât în măsura în care intenţionează să-şi lămurească anumite necunoscute ale aventurii sale, decodarea propriu-zisă aparţinând naratorului şi cititorului.

Personajele-racord sunt esenţiale în arhitectura nuvelei fantastice deoarece, în lipsa lor, universurile existente ar părea dispersate; ele joacă un rol important în procesul de corelare a sub-structurilor narative.

Eugen Simion, în *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii,* clasifică personajele elaideşti din nuvelele fantastice în funcţie de atitudinea lor în faţa misterului, a mitului: „**cei care ştiu, dar nu spun**" şi „**cei care nu cred",** adică agenţii istoriei profane, reprezentanţii spiritului îngust, raţionalist**.** Fostul marinar Beldiman (*Ghicitor în pietre*), băiatul „găsit" Brânduş din *Fata căpitanului*, Dumitru şi Dr. Martin (*O fotografie veche de 14 ani*), chiar Gavrilescu din

[21] *Ibidem*.
[22] Ileana Ruxandra Popescu, *Proza fantastică românească. Structuri narative şi conversaţionale*, Piteşti, Editura „Paralela 45", 2005, p. 62.

La ţigănci intră în prima categorie. Agripina, căpitanul Lopată, grupul monden din *Ghicitor în pietre*, intelectualii snobi şi existenţialişti din *O fotografie veche de 14 ani* sau martorii perplecşi ai lui Iancu Gore constituie familia celor care nu cred în astfel de parascovenii, mofturi, superstiţii.

Ioan Petru Culianu face o distincţie tipologică fundamentală: „*tipologia iniţiatică cunoaşte două forme specifice, care circulă sub numele tehnice de „căutare*" (***the quest***) şi „*chemare*" (***the call***). *Căutarea presupune un subiect activ care îşi dă silinţa să aprofundeze experienţa şamanică şi necesită iniţiere*; „*chemarea*"*, în schimb, presupune un subiect pasiv, care suportă, uneori involuntar, alegerea unor entităţi supranaturale*"[23]. Criticul distinge trei etape fundamentale în cadrul naraţiunilor fantastice ale scriitorului. Astfel, primele povestiri alcătuiesc „ciclul indian", în care există **un personaj iniţiat**, adică „un specialist al sacrului", un personaj de tip „quest". Cel de-al doilea ciclu al creaţiei se caracterizează prin „irupţia fantasticului în cotidian". De data aceasta, locul specialistului este luat de „**idiot",** personaj de tip „call", individ sărac cu duhul. Nuvele precum *Douăsprezece mii de capete de vite* sau *La ţigănci* dezvăluie o nouă modalitate prin care sacrul se dezvăluie în lumea modernă. Cel de-al treilea ciclu narativ este denumit „ciclul spectacolului şi al criptografiei" şi începe cu naraţiunea *Uniforme de general*, la care se adaugă *Incognito la Buchenwald*, *Les Trois Grâces*, *Pelerina*, *Tinereţe fără de tinereţe*, *Dayan*. Autorul *Pergamentului diafan* este de părere că „ciclul spectacolului" diferă radical de „ciclul savantului" şi de cel al „idiotului", el răspunzând unei intenţii „de «recuperare» a tuturor celor ce suferă, a conştiinţelor în derivă".

Personaje de tip „quest" apar încă de la începuturile prozei fantastice eliadeşti. Primul dintre ele poate fi **Andronic** din *Şarpele*, definit de Eugen Simion ca având „*o construcţie armonioasă*" în care „*acţiunea se strânge ingenios în jurul unui mister bine pregătit. Şarpele este, repet, o frumoasă poveste în care erosul, magia, simbolul, feericul se întâlnesc graţie unei bune tehnici de a organiza surpriza*"[24]. Nuvela tratează tematic eterna tentativă de reiterare a cuplului originar şi reprezintă una din cele mai bune scrieri eliadeşti după părerea criticilor. Deşi scriitorul avertizase asupra faptului că nimic din erudiţia sa nu trecuse conştient în text, e evidentă filiaţia cu simbolismul folcloric al şarpelui, cu semnificaţiile sale erotice şi iniţiatice.

Agent al sacrului, Andronic, apare aproape de nicăieri în grupul petrecăreţilor mic-burghezi – deci agenţi ai condiţiei umane limitate –, exercitând o fascinaţie complexă asupra tuturor. E din ce în ce mai evident că personajul are o istorie personală tulbure şi o experienţă a timpului diferită de cea a oamenilor obişnuiţi („*Mie nu mi se pare că am trăit odată, de mult, o altă viaţă. Eu simt că am trăit aici, încontinuu, de la începuturile mănăstirii...*"). Andronic este personajul tipic pentru Mircea Eliade, ce rupe structurile realului şi provoacă pe indivizii modeşti spiritualiceşte să intre într-o experienţă care le revelează destinul. Pentru Dorina, este agentul iniţierii, care soseşte la momentul hotărât de către destin, pentru ceilalţi, este hierofania care demonstrează cât de limitată şi ternă este existenţa lor plină de automatisme şi aşteptări frustrate. Prezenţa sa magică este dată de vieţuirea continuă în orizontul magic al pădurii, în care pune la cale jocul iniţierii şi al rătăcirii iniţiatice.

Hierofanii, paradoxuri temporale, deghizări şi irecognoscibilitate, mitul paradisului şi al tinereţii veşnice, condiţia umană proto- şi postistorică, acestea ar fi cadrele în care se ţes

[23] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade, ed. cit.*, p. 77.
[24] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 120.

naraţiunile eliadeşti în care vieţuiesc personaje care ilustrează acea atitudine ontologică a „căutării".

Anti-eroul/ personajul de tip „call" reprezintă o tipologie interesantă, singulară în peisajul literaturii române interbelice. Acesta este o întruchipare perfectă a scindării de sine, a crizei omului modern, care trăieşte într-o lume total – aparent – desacralizată. Eugen Simion remarcă, în articolul dedicat lui M. Eliade din *Dicţionarul general al literaturii române*, editat de Editura Academiei, faptul că scriitorul creează o tipologie memorabilă. Caracteristica acestor personaje este aceea că, deşi intraţi fără voie în situaţii anormale, cred cu încăpăţânare în normalitatea, în coerenţa existenţei. Gavrilescu nu are deloc sentimentul că şi-a părăsit de mulţi ani casa, Iancu Gore nu observă discontinuităţile existenţei, credinţa lui este că totul are o logică şi o determinare. „*Ei suferă de o misterioasă amnezie.* [...] *Modul personajelor de a se apăra în faţa invaziei de semne ale existenţei paradoxale, anormale, este fabulaţia. A povesti (a imagina) este un verb esenţial în opera lui Eliade. El înseamnă cel puţin două lucruri: a prelungi într-o existenţă profană întâmplările mari narate de mituri şi a apăra individul de ceea ce Eliade numeşte teroarea istoriei*"[25].

Personajului comun i se întâmplă întotdeauna ceva (*„o încurcătură teribilă"*), care-l duce în alt loc şi în alt timp, ceva care-i marchează destinul, schimbă sensul unei existenţe de regulă mediocre. Este proba iniţiatică pe care eroul o trăieşte de cele mai multe ori fără să-şi dea seama. „*Momentul capital al nuvelei este acela în care individul ia act, printr-un accident, de existenţa unui univers ascuns, moştenit ca datele genetice. El înţelege ce se întâmplă cu el, dar nu cunoaşte ce anume, nu înţelege până la capăt.* [...] *cititorul este acela care se încarcă de semne, ca un acumulator de maşină, pe măsură ce le primeşte din text. El (lectorul transformat fără să ştie într-un veritabil hermeneut) trăieşte acest nemaipomenit sentiment că în noi şi dincolo de noi este o altă realitate, un univers paralel în care trăiesc simbolurile*"[26].

Una dintre cele mai reuşite ipostazieri a personajului de tip „call", ilustrare perfectă a individului modern, a cărui conştiinţă e golită de orice apetenţă pentru sacru este **Gavrilescu** din nuvela *La ţigănci.* Figură cenuşie, modestă şi condamnată la stereotipie existenţială, personajul pare să-şi trăiască viaţa maşinal, abulic, sedat, ca şi când el însuşi ar fi proiecţia visului propriu. Nimic din trăsăturile sale nu justifică aventura pe care o va trăi şi pe care nu o va înţelege nici măcar în final, aventură pe care nu o caută, ci îi este impusă de destin.

Practic, nuvelele fantastice ale lui Mircea Eliade se doresc o continuă rescriere a unor modele mitice. Lumea imaginată este o lume plină, o lume cu o identitate clar formulată, întotdeauna raportată la Realitate, care este chiar Evenimentul insolit ce intervine cu o surprinzătoare naturaleţe într-o existenţă oarecare, schimbându-i traseul şi finalitatea

.

Bibliografie:

Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Ed. IRI, 1998

Adam, J.M.; Revaz, F., *Analiza povestirii* (trad. rom.), Iaşi, Editura „Institutul European", 1999.

[25] Eugen Simion, „Eliade, Mircea ", în, *Dicţionarul general al literaturii române*. S/T (coord. gen. Eugen Simion), Bucureşti, Ed. „Univers Enciclopedic", 2005, pp. 26–27.
[26] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 166.

Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, prefaţă la vol. Mircea Eliade, *La ţigănci şi alte povestiri*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.
Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Ed. IRI, 1998.
Booth, Wayne C., *Retorica romanului* (trad. rom.), Bucureşti, Editura „Univers", 1976.
Culianu, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, Iaşi, Editura „Polirom", 2004.
Dan, Sergiu Pavel, *Feţele fantasticului. Delimitări, clasificări, analize*, Piteşti, Editura „Paralela 45".
Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperare interpretativă în textele narative* (trad. rom.), Bucureşti, Editura „Univers", 1991.
Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă* (trad. rom.), Constanţa, Editura „Pontica", 1997.
Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Bucureşti, Editura „Humanitas", 2007.
Eliade, Mircea, *Jurnal*, I – II, Bucureşti, Editura „Humanitas", 1993.
Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Bucureşti, Editura „Univers", 1994.
Manfred Jan, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of Poems, Plays and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, English Department, University of Cologne, http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm
Popescu, Ileana Ruxandra, *Proza fantastică românească. Structuri narative şi conversaţionale*, Piteşti, Editura „Paralela 45", 2005.
Simion, Eugen, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Bucureşti, Editura „Demiurg", 1995.
Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*, Iaşi, Editura „Junimea", 2006.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, II, Bucureşti, Editura „Cartea Românească", 1984
Vultur, Ioan, *Naraţiune şi imaginar*, Bucureşti, Editura „Minerva", 1987.

ELEMENTE DE MODERNITATE ÎN CONCEPŢIA DOINAŞIANĂ DESPRE TRADUCERE

Drd. Maria CHEŢAN
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

Conceptul de traducere la Ştefan Aug. Doinaş exprimă două realităţi distincte, corespunzând ipostazei auctoriale de eseist şi interpret: creaţie literară pe de o parte (denumită de el traducere imaginară), iar pe de altă parte, traducere, însemnând interpretarea propriu-zisă dintr-o limbă în alta.

Perspectiva lui Ştefan Aug. Doinaş asupra traducerii este rezultatul unei opera întinse, a propriei sale experienţe de mai bine de o jumătate de secol în domeniu. Traducătorul a fost dublat, din fericire, de un poet înzestrat şi de un lucid teoretician al fenomenului poetic în general, astfel încât a putut să se ocupe de traducere pornind de la un material examinat.

Ideile sale despre traducere rămân relevante şi îşi demonstrează modernitatea şi când (sau mai cu seamă când) sunt comparate cu conceptele pe care alţi teoreticieni le folosesc în arta traducerii.

Cuvinte-cheie: *modernitate, traducere, ipostază auctorială, creaţie literară*

Poetul, eseistul şi traducătorul Ştefan Aug. Doinaş sunt doar faţetele consubstanţiale ale aceluiaşi creator proteic „al cărui scris îmbină neîncetat frenezia conceptuală şi tonul măsurat, echidistant."[1]

Alcătuind o culegere de traduceri (*Atlas de sunete fundamentale*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1988), în care a adunat nu capodoperele liricii universale, aşa cum intenţionase iniţial (proiect grandios, abandonat din cauza anvergurii lui, ce ar fi presupus, poate, un întreg colectiv), ci doar „sunete fundamentale", adică voci lirice puternic individualizate şi imediat recognoscibile, Ştefan Aug. Doinaş realizează în acelaşi timp, în postfaţă, şi o sinteză a ideilor sale despre traducere.

Arătând, din capul locului, că nu a dorit să elaboreze o teorie generală a traducerii, autorul îşi prezintă observaţiile sub forma unor fragmente a căror unitate este asigurată tocmai de practica sa îndelungată de traducător (conform propriilor mărturisiri, Doinaş a început să traducă poezie pe la vârsta de 18 ani). Postfaţa *Atlasului de sunete fundamentale*, intitulată *Despre traducerea fidelă a poeziei***,** indică posibilele tipuri de trădări ce pândesc activitatea de traducere, mai ales atunci când aceasta este, în mod exclusiv, urmare a unei lecturi estetice: mai întâi e vorba despre trădarea sunetului inconfundabil, unic, al versurilor, prin trecerea din registrul fonic general al limbii-sursă în limba traducătorului, apoi despre trădarea oricăruia dintre elementele care formează expresia literară (semnificantul în defavoarea semnificaţiei şi invers), precum şi despre trădarea spiritului epocii în care a fost creat textul original, deoarece orice traducere a unei opere din trecut trebuie să respecte rigori asemănătoare cu acelea ale unei lucrări de „restaurare a unui monument vechi."[2]

[1] Iulian Boldea, *Eseistica lui Ştefan Aug. Doinaş*, în *România literară*, nr. 25 /2009.
[2] Ştefan Aug. Doinaş, *Atlas de sunete fundamentale*, p. 542.

Concluzia lui Doinaş ar fi că *lectura estetică*, pentru un traducător, reprezintă doar un moment de tranziţie, o etapă, care se cere completată cu *lectura hermeneutică* şi *lectura genetică.* Lectura hermeneutică presupune o avansare dinspre lectura contemplativă înspre aceea operativă, specifică traducerii propriu-zise, lucrările de exegeză ale operei fiind auxiliare de nepreţuit în acest context. Lectura pentru de-codificarea şi pentru pătrunderea în adâncimea unui text, cum este aceea hermeneutică, nu trebuie să fie urmată nicidecum, spune autorul, de o sărăcire a sensurilor operei literare de tradus: <<În această lumină, traducerea nu este *una* din lecturile posibile ale originalului, ci – ca fidelă re-producere a contextului verbal în „grosimea " structurilor sale – le precedă şi le garantează *pe toate.* >>[3] În mod cert, traducătorul nu are permisiunea de a interveni în textul de tradus în sensul decriptării acestuia, ci trebuie să acţioneze pentru conservarea bogăţiei lui semantice, cerinţa traducerii de calitate fiind ca „o tălmăcire să nu fie cu nimic mai clară, dar nici mai plată decât originalul."[4]

Lectura *genetică* a operei de tradus constituie o altă premisă importantă a unei traduceri reuşite, consideră autorul *Atlasului de sunete fundamentale*; prin acest demers, Doinaş înţelege „vedere şi comprehensiune *dinlăuntru* a originalului"[5], adică o investigare a modalităţii în care s-a născut opera literară, o identificare a criteriilor care au condus la instaurarea unei creaţii, pentru descoperirea „alchimiei" poetice, a modului secret în care s-a produs, acest aspect având o importanţă majoră pentru traducătorul care, cunoscându-l, ar putea re-face în acest fel traseul originalului într-o altă limbă. Lectura genetică include şi celelalte două tipuri de lecturi, cea estetică şi cea hermeneutică, punctul ei final fiind reprezentat de re – producerea unui text în altă limbă, element care nu înseamnă simpla repetare mecanică , ci o altă operă artistică : <<Traducătorul e chemat să re – facă „obiectul estetic" nu din afară, ci din dinlăuntru: să parcurgă, adică, pas cu pas, drumul parcurs de poetul pe care-l traduce: să repete, în spaţiul de cultură al limbii sale, efortul făcut de autor în spaţiul de cultură al limbii lui, adică să îşi însuşească un anume *poiein.*>>[6] În concluzie, fără să fie „nici interpretare, nici parafrazare, nici meta-limbaj"[7], traducerea trebuie să refacă în ţesătura, în materialul lingvistic străin, originalul, în aşa fel încât claritatea sau obscuritatea textului să rămână nealterate, singura fidelitate necesară fiind respectarea *poieinului* autorului tradus, acest tip de fidelitate garantându-le pe toate celelalte şi implicând, în acelaşi timp, posibilitatea lecturilor plurale.

Ideea fidelităţii faţă de original se regăseşte în multe texte doinaşiene, unul dintre acestea fiind şi articolul *Cum am tradus Faust* din volumul *Eseuri* (Ed. Eminescu, 1996).

Apar aici şi alte consideraţii referitoare la actul traducerii cum este aceea că „o bună traducere de poezie în româneşte trebuie să fie o bună poezie românească"[8], adică nivelul calitativ al traducerii trebuie să încerce a fi cât mai aproape de nivelul originalului sau că traducerea trebuie să aibă în vedere faptul că ea face o trecere „dintr-o poezie naţională într-o altă poezie naţională"[9], şi că ceea ce se traduce reprezintă un tot realizat între semnificaţii ideatice şi expresia verbală, adică este necesară respectarea esteticii originalului.

[3] Ibidem, p. 545.
[4] Ibidem, p. 547.
[5] Ibidem, p. 548.
[6] Ibidem, p. 556.
[7] Ibidem.
[8] Ştefan Aug. Doinaş, *Eseuri*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1996, p. 400.
[9] Ibidem.

Altă calitate a actului traducerii ar fi „trezirea, în structurile creatoare ale limbii române, a unor valenţe poetice care dormitau”[10], iar dacă traducătorul nu are la dispoziţie mijloacele poetice necesare în experienţa poetică naţională, acesta trebuie să fie capabil a le crea el însuşi.

Al cincilea principiu enunţat de Ştefan Aug. Doinaş se referă la faptul că o traducere autentică reprezintă „repetarea creatoare a unei experienţe poetice, datată istoric şi localizată geografic în alt timp şi în alt loc”[11]. Distanţa în timp a traducerii în raport cu originalul este văzută de Doinaş ca fiind benefică prin aportul de orizont cultural pe care îl primeşte opera tradusă. Viaţa estetică postumă a unei capodopere nu poate fi concepută în afara exegezei operei literare în cauză; traducătorul nu poate înţelege complexitatea unei structuri doar printr-o lectură individuală, ci trebuie să aibă în vedere lecturile diverse realizate în timp de către comentatori.

Fidelitatea faţă de original este absolut necesară şi imixtiunile nu sunt permise, explică Doinaş în acelaşi articol; fiindcă dacă la lectură traducătorul înţelege un text ambiguu, el nu trebuie să-l decripteze la traducere: „lectura ajutată de exegeză este o hermeneutică, dar traducerea, pe baza aceleiaşi exegeze, trebuie să rămână o creaţie”[12].

În cartea de interviuri *Templul memoriei. Ştefan Aug. Doinaş în dialog cu Emil Şimăndan,* apărută în 1998, autorul *Mistreţului cu colţi de argint* revine asupra unor idei şi teme legate de traducere, arătând că aceasta nu este, în mod evident, o translaţie mecanică a semnificaţiilor, ci că ea trebuie să fie mai curând *re-creare* de sens în interiorul altei limbi, subordonată unui ansamblu estetic, scriitorul susţinându-şi ideile prin câteva exemple.

Astfel, referindu-se la traducerea unor poezii cu formă fixă, Doinaş arată că sunt deosebiri majore între sonetele scrise de Dante, Petrarca sau Michelangelo, chiar dacă toate au fost scrise în limba italiană; cu atât mai mult sunt diferite aşadar sonetele scrise în limbi diferite (germană şi în engleză), aparţinând unor autori diferiţi (Goethe şi Shakespeare). Diferenţierile merg şi mai departe, Ştefan Aug. Doinaş arătând că traducătorul trebuie să fie înzestrat cu talentul de a simţi sunetul specific al sonetului şi de a-l putea reda, astfel încât, aceeaşi persoană, traducând sonete aparţinând unor creatori diferiţi, să nu le facă să semene între ele.

O condiţie pentru a sesiza specificul fiecărei opere literare este *pătrunderea* în intimitatea *laboratorului poetic al autorului* şi aceasta seamănă cu o *re-facere* a traseului poetic urmat de scriitorul însuşi (Ştefan Aug. Doinaş exemplifică acest aspect prin textul în care E. A. Poe explică felul cum a scris poemul *Corbul*).

Un alt aspect important de care traducătorul trebuie să ţină cont este că poezia este o *ars combinatoria:* „Orice cuvânt are o dimensiune ideatică şi emoţională; are o dimensiune imagistică şi are o dimensiune sonoră. Or, există poeţi care pun accentul pe una dintre dimensiunile amintite, ori fac combinaţii între acestea.”[13]

Pasiunea de explorator şi dorinţa de a reda „carnaţia” poemului sunt necesare traducătorului care trebuie să reconstituie atât *lumea sonoră* (Poe afirma că orice poem este o *construcţie în auz*), cât şi *lumea ideatică* (începând cu suprarealismul, accentul cade pe imagine, arată autorul Doinaş).

---

[10] Ibidem.
[11] Ibidem, p. 401.
[12] Ibidem., p. 402.
[13] *Templul memoriei. Ştefan Aug. Doinaş în dialog cu Emil Şimăndan*, Fundaţia Culturală „Ioan Slavici”, Arad, 1998, p. 35.

Într-un interviu cu Daniel Cristea Enache, apărut în *Adevărul literar şi artistic,*[14] Ştefan Aug. Doinaş face următoarea afirmaţie: „Arghezi şi Blaga sunt traducători slabi, deoarece puternica personalitate a fiecăruia îi obligă să fie ei înşişi chiar şi atunci când ar trebui să fie... celălalt." Nu trebuie să înţelegem din aceste cuvinte că Doinaş subapreciază în vreun fel valoarea scriitorilor amintiţi, mai ales în condiţiile în care declară, inclusiv în articolul amintit, că pentru sine, Lucian Blaga a reprezentat un model în multe privinţe. În alt context (e vorba de articolul din *Eseuri,* intitulat *Cum am tradus Faust),* autorul face o apreciere de ansamblu referitoare la calităţile traducerii blagiene, în care evidenţiază şi meritele certe ale acesteia: „Fericita consonanţă spirituală între Goethe şi Blaga şi – până la urmă – marile realizări (fragmentare, ce-i drept) ale traducerii blagiene se sprijină tocmai pe această practică similară a celor doi poeţi: şi pentru unul, şi pentru altul, poezia filozofică este, în expresia sa verbală, extrem de concretă, iar poetica ei implicită se arată mereu a fi hrănită de o gândire analogică, refuzând dezvoltările discursive, poposind şi desfătându-se într-un imagism colorat al contrastelor reale, urmărind polarităţile existenţei şi – dincolo de ele tiparul adânc genuin al lucrurilor, fenomenul originar."[15] În mod cert, multe dintre condiţiile unei bune traduceri erau îndeplinite, traducătorul fiind el însuşi un mare poet şi având şi un tip de gândire asemănător cu al modelului pe care îl traducea, o gândire care operează cu simboluri, preocupată de lumea obârşiilor şi transpunând conceptele în forme poetice. Însă până unde a reuşit traducătorul Blaga să respecte originalul şi de unde amprenta sa personală a început să se simtă, cât anume este „trădare", acesta e un aspect asupra căruia Doinaş va reveni în mai multe rânduri.

Traducerea pune şi o problemă de o natură specială, ţinând poate şi de structura intimă, de personalitatea umană, o problemă de „acomodare" a traducătorului cu modelul literar, de „pliere" a acestuia pe structurile textului de bază. În acest context, Doinaş vorbeşte despre un model extrem de interesant, acela *al cameleonului*: „Cât despre faptul de a traduce poeţi cu care nu eşti structural înrudit, aş vrea să spun doar atât: a traduce poezie înseamnă – simplu şi vulgar vorbind – a scrie versuri *à la manière de...* acest fapt presupune un anumit tip de înzestrare: capacitatea de *a imita verbal* pe altul. Un bun traducător dispune de un fel de vocaţie parodică sau cameleonică: putinţa de a lua, firesc, culoarea (de a împrumuta modul de expresie poetică) originalului pe care „se aşează". A transforma în bun al limbii tale un original aparţinând altei limbi, altei culturi – iată în ce constă talentul de a traduce versuri."[16]

Ideile despre traducere ale lui Doinaş rămân actuale şi îşi demonstrează modernitatea şi când (sau în special când) sunt comparate cu conceptele cu care operează alţi teoreticieni ai actului traducerii.

Ne vom referi în continuare la posibile asocieri între unele concepte cu care operează Paul Ricoeur, cunoscut traducător, hermeneut, fenomenolog şi interpret al Bibliei, în cartea *Despre traducere* (Ed. Polirom, 2005) şi conceptele utilizate de către Doinaş de-a lungul timpului, în eseurile, articolele şi interviurile menţionate.

Având în vedere că fiecare limbă are propria modalitate de a organiza şi de a vedea lumea, iar, în traducere, textul de plecare şi cel de sosire nu se vor suprapune, actul de

[14] *Adevărul literar şi artistic,* nr.582 / 28 august 2001, interviu cu Daniel Cristea -Enache: *Pe mine, umbra pe care o aruncă asupra mea orice mare poet mă luminează.*
[15] Ştefan Aug. Doinaş, *Eseuri,* p. 405.
[16] *Adevărul literar şi artistic,* nr.582 / 28 august 2001, interviu cu Daniel Cristea -Enache: *Pe mine, umbra pe care o aruncă asupra mea orice mare poet mă luminează.*

traducere fiind imperfect prin definiţie, Paul Ricoeur arată că momentul acceptării acestei evidenţe echivalează cu un *doliu*, formulă împrumutată din lexicul psihanalitic: „Or, la originea plăcerii de a traduce se află tocmai doliul după traducerea absolută.[…]Mărturisind şi asumând ireductibilitatea perechii alcătuite de propriu şi străin, traducătorul îşi află recompensa în recunoaşterea statutului dialogic de nedepăşit al actului traducerii, ca orizont raţional al dorinţei de a traduce."[17] Arătând aşadar că actul traducerii este „replica dată dispersării şi confuziei de la Babel"[18], Paul Ricoeur reia probleme generale ale acestei discipline, vorbind despre *prezumţia de nontraductibilitate, identitatea culturală a unui popor, bilingvii culturali sau mediatorii, plajele de intraductibilitate, polisemia şi contextul, uniunea sens-sonoritate* (*în cazul poeziei*) etc. Dintre conceptele aparte cu care operează Paul Ricoeur, enumerăm doar câteva ce vor avea, parţial, relevanţă pentru ideile pe care vrem să le susţinem referitor la modernitatea conceptelor doinaşiene despre traducere, printre care acelea *de lucrare a doliului, pierdere şi câştig, lucrarea amintirii, rolul evenimentelor fondatoare, modelul schimbului de memorii, ospitalitatea limbajului, străinul, cititorul şi formele rezistenţei la traducere*.

În mod surprinzător (sau poate foarte firesc!) am regăsit corespondenţe între unele idei cu care operează Paul Ricoeur şi consideraţii făcute de Ştefan Aug. Doinaş în eseurile şi articolele sale despre traducere, acest aspect evidenţiind în opinia noastră actualitatea conceptelor doinaşiene despre traducere. În acest sens, vom încerca să evidenţiem unele similitudini, dacă nu conceptuale, cel puţin de viziune, între cei doi teoreticieni ai traducerii.

Un concept inovator pe care l-am întâlnit în lucrarea *Despre traducere*, acela al *schimbului de memorii*, este definit de către Paul Ricoeur în felul următor: „A comunica, în planul spre care ne-a condus deja îndeletnicirea traducerii cu a sa artă a transferului şi etica ospitalităţii lingvistice, impune un pas suplimentar, constând în a asuma, la nivelul imaginaţiei şi cu bunăvoinţă, istoria celuilalt prin intermediul propriilor povestiri despre viaţă".[19] Considerăm că acest model al *schimbului de memorii* îşi are corespondentul în imaginea *calului troian* şi în conceptul de *traducere imaginară* pe care le regăsim în consideraţiile doinaşiene despre traducere: „Traducerea imaginară arată, cum nu se poate mai sugestiv, că nu traducem dintr-o limbă în alta, ci dintr-o cultură în alta..."[20] şi „A traduce poezie înseamnă a crea condiţiile propice pentru ca un inefabil străin – pe care geniul limbii proprii n-avea cum să-l ivească de la sine – să pătrundă, oarecum pe nesimţite, în spaţiul tău cultural."[21] Dacă schimbul de memorii este văzut de Paul Ricoeur ca un element *consecutiv* actului traducerii, un pas ulterior aşadar către comunicare reală între populaţii, Doinaş arată că o traducere autentică *presupune* acest gest al trecerii graniţei lingvistice cu arme şi bagaje în tabăra celuilalt, un gest implicit aşadar.

Există aspecte comune şi generale pentru problematica traducerii, care sunt arătate atât de către filozoful francez Paul Ricoeur, cât şi de către scriitorul român; astfel, un aspect care delimitează tranşant la traducere zonele beletristicii (poezia şi proza), arătând că poezia impune „dificultatea majoră a uniunii inseparabile dintre sens şi sonoritate, dintre semnificat şi semnificant"[22] este evidenţiat şi de Doinaş într-unul din interviurile acordate lui Emil

[17] Paul Ricoeur, *Despre traducere*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005, p. 74.
[18] Ibidem, p. 130.
[19] Ibidem , p. 52.
[20] Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974., p. 266.
[21] Ibidem, p. 267.
[22] Paul Ricoeur, *Despre traducere*, p. 69.

Şimăndan în *Templul memoriei...*[23], atunci când vorbeşte despre cele două laturi, *carnea diafană* sau *pulpa cuvintelor* pe de o parte şi *construcţia în auz* pe de altă parte (cum îi place autorului să numească partea sonoră, citându-l pe E. A. Poe).

Un alt aspect, referitor la relaţia dintre cititor, autor şi traducător, la medierea apropierii primilor doi prin intermediul limbajului, este ceea ce Paul Ricoeur numeşte, atât de elegant, *ospitalitatea limbajului*: „Să-l călăuzeşti pe cititor către autor, să-l călăuzeşti pe autor către cititor, cu riscul de a sluji şi a trăda doi stăpâni, înseamnă să practici ceea ce îmi place să numesc *ospitalitatea limbajului."*[24] Această dialectică a apropierii se regăseşte în cuvintele cu care Doinaş arată că munca traducătorului trebuie să o egaleze într-un anume sens, pe aceea a autorului, adică primul are de dus aceeaşi bătălie cu limba-gazdă, precum a purtat-o însuşi autorul cu limba-sursă în care a fost creată opera tradusă. Astfel, spune Doinaş, traducătorul este dator „să repete în spaţiul de cultură al limbii sale, efortul făcut de autor în spaţiul de cultură al limbii lui..."[25]Atât Paul Ricoeur, cât şi scriitorul român evidenţiază aşadar acelaşi rol de mediator pe care este dator să îl joace traducătorul, el făcând posibilă comunicarea autentică în spaţii de cultură diferite, ca într-un veritabil joc de oglinzi imperfecte dar seducătoare.

Un alt aspect, ideea *plajelor de intraductibilitate* circumscrie, la Paul Ricoeur, acea zonă în care rezistenţa la traducere îmbracă forme ce schimbă tălmăcirea într-o adevărată aventură: „Textul este presărat cu plaje de intraductibilitate ce transformă traducerea într-o dramă, iar speranţa într-o traducere bună, într-un pariu. Din acest punct de vedere, traducerea operelor poetice a pus în cel mai înalt grad minţile la încercare..."[26] Această idee este semnalată de către Doinaş încă din anul 1974, când, în eseul *Trădare şi fidelitate***,** scriitorul român vorbeşte despre „enclavele lingvistice ireductibile, cuvinte preţioase sau rare"[27] ce reprezintă un fel de heraldică a unor autori şi care uneori nu au echivalent lingvistic în limba-gazdă. Subliniind veridicitatea acestor afirmaţii, şi alţi traducători actuali afirmă, în acelaşi spirit, că limba este conservatoare şi unele structuri ale ei devin aproape intraductibile, iar vorbitorii le resimt ca pe nişte „legitimări obscure ale eului etnic".[28]

Chiar dacă a stabilit care sunt punctele esenţiale pentru ca un traducător să manifeste fidelitate faţă de textul tradus, Doinaş ştie foarte bine că gândul traducerii perfecte este o utopie, că orice scriere este un unicat, iar ceea ce se poate crea în spaţiul unei alte limbi este nu o dublură, ci doar un *ecou*: „Nu există traducere adevărată decît atunci cînd, prin intermediul unei personalităţi creatoare, geniul unei limbi preia, şi reia pe cont propriu, o iniţiativă a spiritului uman: nu elementul necategorial al unei opere (aceasta, fiind un unicat, e limpede că nu poate fi reprodusă), ci ecoul ei, semnul sonor inconfundabil, vibraţia eterului cultural care-i atestă prezenţa ca o biruinţă asupra timpului."[29] Utilizând concepte din psihanaliză, Paul Ricoeur scrie şi el despre acest aspect pe care îl numeşte *lucrarea doliului* şi pe care îl defineşte în felul următor: „[...] lucrarea doliului îşi află echivalentul în traductologie, aducându-i o amară, însă preţioasă compensare. O voi rezuma într-un singur cuvânt: renunţarea la idealul traducerii perfecte. Doar această renunţare îngăduie să suporţi, ca

[23] *Templul memoriei. Ştefan Aug. Doinaş în dialog cu Emil Şimăndan*, Fundaţia Culturală „Ioan Slavici", Arad, 1998, p. 35.
[24] Paul Ricoeur, op. cit., p. 92.
[25] Ştefan Aug. Doinaş, *Atlas de sunete fundamentale*, p. 556.
[26] Paul Ricoeur, op.cit., p. 68.
[27] Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, p. 265.
[28] Irina Petraş, *Fragmente despre traducere*, în revista *Vatra,* 8-9, nr. 473-474, 2010, Târgu-Mureş, p. 43.
[29] Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, p. 267.

pe o deficienţă acceptată, imposibilitatea enunţată mai sus, aceea de a fi slugă la doi stăpâni: autorul şi cititorul."[30] Ideea comună care apare la autorii citaţi este aceea a imposibilităţii de găsi echivalentul perfect al unei opere prin activitatea de traducere, această opinie fiind reflectată în conceptele de „operă-unicat" şi „traducere-ecou" (la Doinaş) şi „lucrare a doliului" (la filozoful francez).

Există în istoria traducerii, arată Paul Ricoeur, forme ale dezideratului unei tălmăciri perfecte, utopii în definitiv, dar tentante tocmai din această pricină, un fel de iluzie a omnitraducerii: „…visul de a alcătui o bibliotecă totală, ce ar constitui prin acumulare Cartea, acea reţea ramificată la infinit şi formată din traducerile tuturor operelor în toate limbile, cristalizându-se într-un soi de bibliotecă universală …"[31]

Traducătorul român conturează şi el un asemenea spaţiu virtual; fiindcă piatra, bronzul ori culoarea sunt limbaje universale, iar capodoperele artelor plastice constituie, în totalitate, un fel de „muzeu imaginar", Doinaş imaginează prin corespondenţă un alt asemenea loc, literar de această dată: „[…] traducerile formează, la rândul lor, locul geometric verbal în care marile valori literare, şi îndeosebi poetice, ale umanităţii izbutesc să vorbească fiecărui popor în limba lui particulară, transgresând barierele lingvistice."[32] Imaginarul spaţiu verbal al traducerilor ar trebui să îndeplinească, în viziunea doinaşiană, sarcina de a face posibilă comunicarea poparelor prin intermediul artei şi de a demonstra, în mod indirect, că atâta timp cât Dante sau Goethe îşi găsesc în graiul nostru traduceri memorabile, înseamnă că şi valori ale literaturii noastre naţionale, cum sunt Eminescu, Blaga, Arghezi sau Barbu pot sta alături de cele ale literaturii universale prin traduceri de mare calitate.

Părerile lui Ştefan Aug. Doinaş despre actul traducerii sunt rezultatul unei îndelungate munci, al experienţei proprii de o jumătate de secol în acest domeniu. Traducătorul a fost dublat, din fericire, de un înzestrat poet şi de un teoretician lucid al fenomenului poetic în general, astfel încât el a putut să abordeze problematica traducerii din interior.

Parcă autoportretizându-se, în repetate rânduri, Doinaş a definit condiţia unui autentic traducător, arătând că acesta trebuie să fie atât un bilingv cultural, cât şi un artist în adevăratul sens al cuvântului, capabil să sesizeze valoarea unui produs estetic verbal, dar şi să producă el însuşi, în spaţiul altei limbi, o formă artistică nouă prin traducerea realizată: „Acest poet-traducător trebuie să posede, întâi de toate, o vie şi activă conştiinţă a materialităţii limbajului; apoi, să aibă un înnăscut simţ instrumental şi o remarcabilă capacitate mimetică."[33] Această capacitate a traducătorului de a se adapta, de a se plia pe structura textului de tradus, de a imita verbal pe altul, mai este numită de către Doinaş „vocaţie cameleonică"[34]. Ar fi total eronat însă a crede că autorul acordă un credit nelimitat acestei înzestrări native de a versifica în maniera scriitorului tradus. Pe lângă sensibilitatea artistică şi capacitatea de a produce text, traducătorul mai trebuie să fie capabil a face anumite tipuri de lectură (estetică, hermeneutică şi genetică) care să îi faciliteze accesul spre straturile profunde ale operei de tradus.

[30] Paul Ricoeur, op.cit., pp.71-72.
[31] Ibidem, pp. 72-73.
[32] Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, p. 262.
[33] Ştefan Aug. Doinaş, *Atlas de sunete fundamentale*, p. 556.
[34] *Pe mine, umbra pe care o aruncă asupra mea orice mare poet mă luminează*, interviu cu Daniel Cristea-Enache, în *Adevărul literar şi artistic*, nr.582 / 28 august 2001.

Dintre termenii utilizaţi de Doinaş pentru a teoretiza actul traducerii, unii se regăsesc ca atare şi în lucrările altor specialişti în domeniu, cum ar fi de exemplu aceia de ,,câştig" şi ,,pierdere", dar cel mai frecvent apare o terminologie proprie, acest lucru datorându-se, probabil, faptului că traducătorul a fost dublat, în permanenţă, de un creator autentic. Foarte cunoscute sunt conceptele sale de ,,trădare" şi ,,fidelitate", traducerea ca ,,re-creare" a operei sau ,,traducerea imaginară", acestea din urmă funcţionând deja ca un fel de heraldică pentru autor. Mai puţin cunoscuţi sunt alţi termeni, care sunt însă înzestraţi cu o deosebită capacitate plastică şi evocatoare, cum ar fi *modelul calului troian, al păsării în colivie, modelul cameleonului* sau *locul geometric verbal al traducerilor*, termeni utilizaţi de autor pentru a plasticiza conceptele utilizate.

Am încercat să demonstrăm că între termenii utilizaţi de Doinaş şi cei folosiţi de alţi teoreticieni moderni ai traducerii (Paul Ricoeur) se pot găsi echivalenţe, mulţi dintre aceştia denumind de fapt aceleaşi noţiuni. Prin abordarea diacronică a celor mai cunoscute texte doinaşiene despre traducere am urmărit să observăm dacă, în timp, apar schimbări semnificative în concepţia autorului şi am concluziona că, de la primele texte la ultimele, există o deplină coerenţă şi unitate de opinii, observându-se poate doar o îmbogăţire a acestora, precum şi o mai tranşantă precizare a opiniilor în unele situaţii (ca de exemplu afirmaţiile din 2001, din interviul cu Daniel Cristea Enache, apărut în *Adevărul literar şi artistic,* referitoare la calităţile de traducători ale lui Arghezi şi Blaga). Putem aşadar afirma că Doinaş este nu numai unul dintre cei mai reprezentativi poeţi români ai perioadei postbelice, ci şi unul dintre cei mai înzestraţi traducători, iar din articolele ori eseurile prin care teoretizează actul traducerii reiese modernitatea concepţiilor sale. Convins că doar cultura este cea care legitimează existenţa unui poet autentic, scriitorul extinde această viziune şi asupra traducerilor, în care vede o posibilitate de a arunca punţi de comunicare între popoare, în sensul în care şi Paul Ricoeur sublinia că "Traducerea este medierea dintre pluralitatea culturilor şi unitatea umanităţii."[35] Având conştiinţa imposibilităţii realizării traducerii perfecte, Doinaş arată că traducătorul trebuie să fie un bilingv cultural şi o personalitate creatoare în acelaşi timp, capabil de a manifesta fidelitate faţă de textul tradus, dar înzestrat şi cu suficient simţ artistic, astfel încât traducerea să nu fie cu nimic mai prejos decât originalul şi schimbul dintr-o cultură în alta să poată avea loc cu adevărat, iar traducerea respectivă să poată fi aşezată în "locul geometric verbal" al valorilor literare universale.

Bibliografie

a. Bibliografia operei

Atlas de sunete fundamentale, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1988

Eseuri, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1996

Orfeu şi tentaţia realului, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974

4. *Pe mine, umbra pe care o aruncă asupra mea orice poet mare mă luminează.* , interviu cu Daniel Cristea Enache în *Adevărul literar şi artistic*, nr.528/28, aug. 2001

Templul memoriei. Ştefan Aug. Doinaş în dialog cu Emil Şimăndan, Fundaţia Culturală ,,Ioan Slavici", Arad, 1998

[35] Paul Ricoeur, op. cit., p. 130.

b. Bibliografie critică

Bantaş, Andrei; Croitoru Elena, *Didactica traducerii*, Ed. Teora, Bucureşti, 1999
Boldea, Iulian, *Eseistica lui Ştefan Aug. Doinaş*, în *România literară*, nr 25/26.06.2009
Bulgăr, Gh., *Cultură şi limbaj*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1986
Castellanos, Antonio Morillo, *Teoretic, globalizarea este un factor care favorizează meseria noastră*, dialog cu Mariana Gorczyca în Revista *Vatra*, 8-9, nr. 473-474, Târgu-Mureş, 2010
Eco, Umberto, *În căutarea limbii perfecte*, Traducere din limba italiană de Dragoş Cojocaru, Ed. Polirom, Iaşi, 2002
Flămând, Dinu, *Poezia în limbă <<străină>>,* în Revista *Vatra*, 8-9, nr. 473-474, Târgu-Mureş, 2010
Han, Bianca, *Traducerea: Comunicare, controverse, globalizare culturală*, Teză de doctorat, Cond.ştiinţific prof. univ. dr. Iulian Boldea , Tg. Mureş, 2010.
Petraş, Irina, *Fragmente despre traducere*, în Revista *Vatra*, 8-9, nr. 473-474, Târgu-Mureş, 2010
Ricoeur, Paul, *Despre traducere*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005

„ACKNOWLEDGEMENT: This paper is partly supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU 80641".

MESAJ, IMAGINAR, CREATIVITATE, REFLEXII ALE IMAGINARULUI LINGVISTIC ÎN DISCURSUL JURNALISTIC

Drd. Cristina OBREJA
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

Creativitatea lingvistică, norma(ele) şi abaterea de la normă(e), concepte lingvistice intrate de curând sub lupa cercetătorilor, determină o studiere mai profundă şi din perspectivă jurnalistică. Pornind de la teoriile lansate de cercetători asupra imaginarului lingvistic, ne-am propus, în lucrarea de faţă, să scoatem la lumină stilul lingvistic gazetăresc, având la bază o serie de articole publicate în revistele pamfletare Academia Caţavencu *şi* Plai cu boi*, în care rezidă o tendinţă spre agresivitate şi vulgaritate lingvistică, manifestate creativ printr-un limbaj care sfidează legile lingvisticii. Atracţia spre inedit, spre abatere de la normele lingvistice, spre ironizare şi violenţă verbală, bazată pe principiul conform căruia fiecare locutor vorbeşte propria sa limbă, se manifestă prin metaforizare, argou, inventare de cuvinte, toate purtând masca oralităţii, marcând dinamica limbii, progresul şi permanenta reînnoire lingvistică.*

Cuvinte-cheie: *mesaj, imaginar, creativitate, discurs jurnalistic*

I. Introducere, conceptualizare

Conceptul de imaginar lingvistic, privit ca raportul dintre subiectul vorbitor şi limbă, a fost introdus în domeniul lingvisticii de către Anne-Marie Houdebine-Gravaud. Ideea centrală prezentată de teoria imaginarului lingvistic are la bază principiul conform căruia fiecare locutor vorbeşte propria sa limbă.

Tip jurnalistic analitic, editorialul impune o nouă direcţie de cercetare lingvistică, din perspectivă imagistică. Fenomenul editorialistic datează din secolul al XIX-lea, cunoscând o ascensiune mai pregnantă după căderea comunismului, moment în care s-a pus un accent deosebit pe libertatea de expresie şi de manifestare lingvistică, precum şi pe dreptul la informare. Imagistica discursivă editorialistică îşi face loc din ce în ce mai pregnant în presă, acordându-şi dreptul la cenzură. Pentru ilustrarea acestor teorii am alcătuit un corpus de studiu din articole de presă selecţionate din revistele pamfletare *Academia Caţavencu* şi *Plai cu boi*, ediţia electronică, pe care le-am considerat reprezentative pentru acest tip de cercetare lingvistică.

II. Etimologie. Naşterea cuvintelor şi a sensului prin discurs.

Marius Sala afirmă, în lucrarea sa, *101 cuvinte moştenite, împrumutate şi create*, că, în lipsa unor elemente clare care să ateste etimologia cuvintelor, lingviştii „apelează des la explicaţii de felul lui « creaţie expresivă ».”[1] Aceste *creaţii expresive* ale discursului pamfletar se nasc, trăiesc şi mor[2] o dată cu obiectul pe care îl desemnează sau cu referentul lor. Tot referitor la *naşterea cuvintelor*, există o corelaţie bazată pe necesitate lingvistică, deoarece „cuvintele apar când este nevoie de ele.”[3] De asemenea, punând în oglindă două limbi romanice surori, româna şi franceza, Marius Sala susţine că „deosebirile dintre forma unui

[1] Marius Sala, *101 cuvinte moştenite, împrumutate şi create*, Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 23
[2] Termene utilizate de Marius Sala („viaţa cuvintelor").
[3] Sextil Puşcariu in Marius Sala, *op. cit*. p. 34

cuvânt în franceză şi cea a cuvântului echivalent din română se explică prin faptul că în cele două limbi-surori au funcţionat reguli de transformări fonetice diferite. Aceste reguli, numite *legi fonetice*, sunt foarte stricte."[4] Stricteţea acestor legi şi norme lingvistice nu îi pune însă în dificultate pe gazetari, ci dimpotrivă, îi îndeamnă la creativitate, la libertatea de utilizare a cuvântului ca instrument de manifestare discursivă.

> „*Nu trebuie să fii lingvist ca să-ţi dai seama că în orice limbă, pe lângă cuvintele moştenite din limba-mamă (latina, în cazul limbii române), mai există şi altele, care sunt fie create în limba respectivă prin mijloace interne de formare a cuvintelor (derivare cu prefixe sau/şi sufixe, compunere din cuvinte deja existente, etc.), fie dobândite prin mijloace externe, adică prin împrumut. Creaţiile interne, prima sursă de îmbogăţire a vocabularului unei limbi, sunt foarte numeroase datorită faptului că limba funcţionează ca un organism viu, ca o structură care se modifică în timp. (...) există în limbă şi cuvinte virtuale, care pot apărea oricând*."[5]

Naşterea cuvintelor, creaţia lingvistică şi creaţia semantică i-au incitat pe cercetătorii din domeniul ştiinţelor limbii prin ponderabilitatea manifestărilor langagiare. Cu atât este mai incitant studiul limbii actuale, din punctul de vedere al imaginarului creator (de cuvinte, sens şi mesaj), cu cât limba, aflată în plin proces de îmbogăţire şi actualizare, manifestă un dinamism tranzitoriu, interdomenial şi interlangagiar. Domeniile de interes imagistic ale editorialiştilor se învârt de cele mai multe ori în sfera politicului şi implicit a vieţii sociale. De aici şi avalanşa terminologică specifică, marcată prin libertatea de utilizare a cuvântului.

În procesul lingvistic creator, „vorbitorii vor căuta să elimine polisemia, mai ales când diferenţierea semantică se referă la nuanţe de sens."[6] Prin urmare, creaţia lingvistică presupune „o remodelare a structurii lexico-semantice."[7] Şi imaginarul lingvistic mediatic se supune oarecum ideii că „aceste fenomene sunt, de cele mai multe ori, produsul, inovaţia vorbirii unei singure persoane, ulterior fiind acceptate (n.r. sau nu) de ceilalţi membri ai comunităţii."[8] Gradul de acceptabilitate lingvistică a producţiilor langagiare jurnalistice este relativ cu numărul cititorilor de presă, în general şi a tipului de presă, în particular. Deseori acceptarea creaţiilor lingvistice se produce involuntar, în măsura în care un sens sau o nuanţă de sens nu poate fi redată decât prin forme lingvistice din limbajul colocvial, prin argou sau prin regionalisme.

III. Dinamism[9] şi imaginar lingvistic (normă vs creativitate)

Societatea în plină ascensiune antrenează dinamica limbii într-o evoluţie ireversibilă. Aflată sub influenţa factorilor externi, limba îşi manifestă caracterul adaptabilităţii şi al modelării, în funcţie de necesităţile vorbitorilor. Dacă în secolul al XIX-lea se manifesta o

[4] Marius Sala, *op. cit.*, p.28
[5] *Ibidem*, p. 34
[6] *Ibidem*, p. 49
[7] *Ibidem*
[8] Marius Sala, *op. cit.*, p.49
[9] *Dinamism lingvistic*, construcţie lingvistică proprie, legată semantic de conceptul de *dinamică a limbii* şi derivată din acesta, face referire la capacitatea limbii de modelare şi de adaptare, în funcţie de necesităţile expresive ale locutorilor. Iar dacă limba este un „organism viu", aceasta se regenerează în permanenţă, marcând evoluţia proprie printr-o capacitate dinamică de reînnoire şi remodelare.

predilecţie pentru franţuzisme, fiind folosite mai ales în înalta societate şi dorind a exprima un grad ridicat de cultură (sau de snobism), începând cu evoluţia tehnologică şi mediatică, invadarea anglicismelor (americanismelor, mai bine spus) reflectă o preponderenţă a limbii române de asimilare şi chiar de înlocuire a unor termeni, manifestată la toate nivelurile şi registrele de limbă. Acest fenomen, numit de Marius Sala „avalanşă de americanisme din *romgleză*", este catalogat drept „unică justificare a snobismului."[10] Trebuie remarcat faptul că limba română este, din acest punct de vedere, foarte permeabilă, locutorii favorizând înlocuirea unor cuvinte deja consacrate în limbă, cu termeni mai „cool", poate şi din dorinţa de identificare lingvistică cu vorbitorii de limbi occidentale. Imaginarul utilizatorilor de anglicisme este însă scăzut, preponderenţa adaptabilităţii scrierii la pronunţia autohtonă rămânând la stadiul de utopie lingvistică.

Mijloacele de informare în masă contribuie, în mod deosebit, la progresia acestui fenomen, editorialul devenind un fel de dicţionar explicativ al evenimentelor, în termeni actualizaţi, din punctul de vedere al formei, conţinutului şi statutului lor în limbă, cu ajutorul cărora editorialistul, dând frâu liber imaginarului, reuşeşte să transforme informaţia în alegorie.

Manifestări ale imaginarului lingvistic sunt întâlnite şi în literatură, în special în cea interbelică, unde mărcile oralităţii populare îşi arogă dreptul la existenţă. Lipsa cunoştinţelor lingvistice ale personajelor din acea perioadă determină o abatere de la normă sau crearea unei norme proprii, nescrise, pe fondul necesităţilor lingvistice ale vorbitorilor. În cartea sa, *L'imaginaire linguistique francophone*, Sanda-Maria Ardeleanu ne vorbeşte despre imaginarul lingvistic al personajelor de gradul al doilea ale lui Marin Preda, făcând referire la „imaginarul lingvistic al subiectului vorbitor."[11] Este ştiut faptul că, în cazul literaturii, nu personajul este cel care vorbeşte; acesta este doar un mesager, un purtător al cuvântului scriitorului care, la rândul său, este reprezentantul unei societăţi, al unei epoci şi al unei clase sociale. Limbajul ţăranului român din perioada interbelică rămâne un subiect de studiu preferat de lingvişti contemporani, căci până la urmă, ceea ce se manifestă dincolo de normă şi care fuzionează într-o oarecare măsură cu creativitatea, marchează graniţa dintre limbajul academic şi vulgaritate (limbaj comun, neelevat). Aceste elemente distinctive dintre vorbitori sunt numite de Anne-Marie Houdebine-Gravaud „trăsături arhaice" care funcţionează ca „embleme", ca „indici" lingvistico-sociali.

Cercetătorii din domeniul lingvisticii fac distincţia dintre normă şi creativitate, norma fiind privită ca „regulă de bază", în timp ce creaţia reprezintă o abatere de la normă, între cele două concepte existând o notă de complementaritate şi de reciprocitate. Cunoscând un proces de transformare şi îmbogăţire lingvistică continuă, sub influenţa factorilor diverşi, imaginarul lingvistic al locutorului intervine în discursul său, dând astfel noi forme, noi sensuri, unor structuri lingvistice, creând anumite efecte stilistice cu caracter tranzitoriu.

Cercetările Ruxandrei Cesereanu asupra imaginarului lingvistic al românilor, au dezvăluit o preponderenţă gazetărească pentru limbajul pamfletar, satirizant. Aceasta vorbeşte despre Eminescu, gazetar la *Timpul*, în ale cărui articole poetul uzează de un limbaj violent, impregnat cu elemente satirice, xenofobe şi antisemite: „El [Eminescu] admite că a folosit « espresiile cele mai tari cu putinţă » în scop emoţional, pentru a mişca publicul cititor. Îşi justifică pana « înmuiată în fiere » şi « estraordinara asprime » verbală, datorită corupţiei

[10] Marius Sala, *op. cit*., p. 51
[11] Sanda-Maria Ardeleanu, *L'imaginaire linguistique francophone*, casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2006, p. 55

politice şi decăderii din România. În această situaţie-limită, crede el, « rolul scriitorului ar trebui să-nceteze şi să-nceapă rolul călăului. »”[12] Nu ştim cu exactitate dacă tonul violent gazetăresc, îndreptat mai ales împotriva anumitor formaţiuni politice, a fost dat de Eminescu, însă în prezent, această manifestare lingvistică pamfletar-ironică este des întâlnită, chiar specifică editorialiştilor. Nuanţele de limbaj agresiv evidenţiază un imaginar împins către o extremă lingvistică, manifestată prin cuvânt. De aici şi forţa ilocuţionară pe care o capătă cuvântul, o forţă metaforică, constructiv-distructivă.

IV. Moduri de manifestare lingvistică. Marcări ai imaginarului lingvistic.

La nivelul conţinuturilor şi formelor lingvistice imaginare există conexiuni şi concordanţe de ordin fonetic (formal), semantic (de conţinut), funcţional (fondul principal lexical), geografic (împrumuturi), semantico-onomasiologic, istorico-social, care oferă locutorului cadrul propice dezvoltării imaginarului lingvistic propriu şi posibilitatea accederii la creaţiile imagistice deja consacrate.

Imagistica discursivă, pe care ne-o oferă textele editorialistice selecţionate pentru analiza noastră, îşi propune transmiterea unui mesaj colectiv, persuasiv. Pornind de la ideea că orice discurs public marchează, dintr-o perspectivă pragmatică, „intenţia locutorului de a-l influenţa pe celălalt” (Benveniste), construirea mesajului încalcă deseori normele lingvistice admisibile, plecând de la metaforizarea în relatare şi ajungând până la vulgarizare şi trivial. Astfel, competenţa lingvistică a emiţătorului îşi dezvăluie caracterul implicit şi mizează pe interrelaţionarea cu cititorul, prin respectarea sau încălcarea anumitor reguli discursive.

Ca modalităţi prin care se manifestă imaginarul lingvistic al editorialiştilor întâlnim, de regulă, metaforele, arhaismele (cuvintele învechite sau ieşite din uz), injuriile şi chiar inventarea unor cuvinte pornind de la o rădăcină existentă deja, precum şi folosirea excesivă a unor termeni familiari, argotici, în scopul nuanţarii semantice.

IV.1. Metafora, marcă a imaginarului lingvistic violent

Conform teoriei că „sistemul nostru conceptual obişnuit, pe baza căruia gândim şi acţionăm, are o natură fundamental metaforică”[13], în mass-media aceasta capătă noi valenţe expresive, având un rol pregnant în construirea imaginii realităţii politice şi sociale. Astfel, metafora devine parte existenţială şi existenţa însăşi devine o metaforă.

Mecanismele după care sunt construite metaforele reflectă un mod de gândire, un imaginar sustras din capacitatea intelectuală, perceptivă şi de relaţionare, din care rezultă îmbinări de cuvinte cu sensuri simbolice, reprezentări ale unui limbaj nuanţat, expresie a unei realităţi. Pentru ilustrarea acestor teorii am cules din textele corpusului nostru exemple, sperăm noi, elocvente, care să ofere o imagine de ansamblu asupra imaginarului metaforic editorialistic.

Ideea de combativitate, întâlnită în articolele supuse prezentei analize, marchează trecerea de la imaginarul propriu asupra realităţii (evidenţiat prin construcţia enunţiativă *„fosta cantină a oraşului [...]* ***trântită*** *de-a dreapta străzii principale”*- metaforă personificatoare depreciativă), către un imaginar lingvistic agresiv, prin utilizarea, într-un context diferit, a unor termeni de război, sau prin „îmblânzirea” vizuală adusă de existenţa

[12] Ruxandra Cesereanu, *Imaginarul violent al românilor*, Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 15
[13] George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphor we live by*, The University of Chicago, Press, Chicago&London, 1980, p. 3

unui lăcaş de cult: *„Priveliştea e acum **îmblânzită** de o biserică din apropiere.”* Sensul metaforic al sintagmei *„frumosul stil arhitectonic I.V. Stalin”* sugerează agresivitatea imaginii asupra viziunii generale, o viziune ironică, depreciativă îndreptată împotriva unui vechi sistem.

Imaginarul lingvistic popular, arhaic, pus în valoare prin limbaj publicistic, este marcat prin metafora *„afară crăpau pietrele de frig”,* sintagmă des întâlnită în limbajul familiar, care are menirea de a evidenţia starea meteorologică extremă, întruchipând o realitate glaciară, imobilă. Etimologia acestei sintagme poate avea caracter realistic (fenomenul îngheţ determină dilatarea pietrelor şi implicit crăparea acestora), prin contragerea sensului literal în sens metaforic.

În enunţul *„domnul Boc a ţâşnit din ceaţa autobuzelor cu drept de vot, dându-se rănit de parcă douăşpe mii de cauciucuri l-ar fi călcat pe-o bătătură închipuită”,* pleiada de construcţii lingvistice marchează, prin imagistica reinterpretării faptelor şi prin retribuirea de sensuri unor relatări, o agresivitate faţă de un personaj din sfera politicului. Redactarea poartă marca oralităţii discursive („douăşpe”) şi populare („a călca pe bătătură”), segregând sensul literal, printr-o imagistică disjunctivă.

Editorialistul, emiţător al discursului publicistic, afirmă că *„ardelenii pedelişti n-au în dotare scule cu care să meşterească o şmecherie cu ghivent regăţeană”* care să se ridice la înălţimea aşteptărilor *„şmecheraşului de port constănţean*” (Traian Băsescu), defăimând astfel, atât ideologia politică cât şi pe cei care fac parte din ea. Referirea la o profesie pe care referentul a practicat-o înainte ca acesta să îmbrăţişeze cariera politică este, din punct de vedere lingvistic, o producţie imagistică argotică, aproape vulgară („şmecheraş de port” fiind format după modelul nenormat încă „băiat de cartier” sau „băiat de băiat”).

Epitetele metaforice personificatoare, *„haine inteligente”, „micuţa bruxelleză”* (Elena Băsescu), *„cometa blondă”* (Elena Udrea) care *„i-a sucit minţile şi i-a defectat radarul tătucului său”* (Traian Băsescu), *„mioare pedeliste”* şi *„mâncători germani de urdă”* dezumanizează referenţii şi personifică obiecte („haine inteligente”), îmbinarea poetică de cuvinte menţinând violenţa verbală şi creând o imagine astrală, teatrală, sumbră. Asocierile de termeni cu sensuri opuse marchează trecerea din sfera lingvistică normată, în sfera depravării lingvistice.

Ideea de luptă este menţinută şi în exemplul următor: *„o voce de tunet o va trimite înapoi pe băncile şcolii, să se lupte în continuare cu acordul dintre subiect şi predicat”* (referentul fiind Elena Băsescu). Lipsa tactului şi antrenului discursiv al „micuţei bruxelleze”, catalogată ca fiind mai puţin inteligentă decât hainele pe care le poartă, o face pe fiica preşedintelui ţinta ironiilor jurnaliştilor, în demersurile lor pamfletare şi ironizante.

O imagine care menţine acelaşi registru lingvistic ne prezintă şi exemplele următoare: *„o metodă sigură şi ieftină de a convinge papagalul occidental să vină şi să ne ciugulească bomboane agricole din palmă”, „tătucul Băsescu bâzâind ca albinuţa prin supermarket”, „când nu abuzează de cărucior, abuzează de tricolor, pe care are obiceiul a-l giugiuli doar în secuime, să-l doară la pipotă pe Marko Bela când preşedintele clipeşte cu subînţelesuri adânci, cu un ochi spre slănina ardelenească şi cu celălalt spre făina măcinată la moara naţionalistă a lui Vadim.”* Prin metaforizarea elementelor din domeniul agricol şi alimentar, jurnalistul transpune o realitate subiectivă, individualistă, impregnată cu comparaţii şi epitete, menite să scoată la lumină, să parodieze. Circul lingvistic creat astfel evidenţiază viciile naţiunii, ale unui popor cu un imaginar lingvistic violent, vulgar, care instigă la revoltă. Rana

naţiunii, diagnosticată lingvistic de jurnalişti, este materializată scriptic prin articole şi editoriale redactate într-un limbaj incizant. Să-i ascultăm: *„În rest perie şi domnia sa ce poate: filosofi căzuţi în transă sau tinichigii căzuţi în cap"; „Traian Băsescu a ajuns, în sfârşit, primul frizer mioritic al României"; „pe vremea când era berbecuţ al şcolii de cadeţi maritimi fost-a cu siguranţă ras şi tuns, fiindcă de frezat nu se punea problema"; „S-ar fi băgat în reactor în aplauzele oamenilor de ştiinţă să extragă rădăcina din pătrat cu patentul şi să lipească la loc nucleele atomilor cu Super Glue?"; „Pentru un preşedinte de ţară însă, postura frizerească e de bun augur, căci se apropie alegerile şi nu-i rău să exersezi pe oi înainte de-a tunde la zero o turmă de douăzeci de milioane de capete."* Potenţialul lingvistic creator al editorialistului rămâne însă un teren nebătătorit şi neexploatat îndeajuns. Asocierile de sensuri şi cuvinte creează imagini suprarealiste. Expresia celor mai profunde sentimente provoacă înşiruiri langagiare care sfidează normele, atât pe cele lingvistice cât şi pe cele etice. Panorama imagistică creată astfel abundă de sensuri.

IV.2. Injurătura, marcă a imaginarului lingvistic sau a lipsei acestuia?

Injurătura, marcă a oralităţii, este mai puţin întâlnită în presa scrisă, jurnaliştii manifestând cu precădere o afinitate pentru alte elemente prin care să-şi marcheze ura şi dezacordul. Şi totuşi ea există: *„păi, la dracu' să mai sun".* Se uzează, în mod frecvent, de invocarea divinităţii, a personajelor malefice sau a elementelor din sfera religioasă, fără ca acest lucru să aibă vreo conotaţie divină, fiind doar simple sintagme „cu valoare didactică sau afectivă: *a apuca/ prinde pe Dumnezeu de un picior, a da cu crucea peste cineva, a nu avea niciun Dumnezeu, a-i pune Dumnezeu mâna în cap, a da/ lăsa dracului pomană, a da la Maica Precista, Ducă-se dracului! Dumnezeu să-l ierte!, a se face frate cu dracul până trece puntea* etc., făcând parte din inventarul de expresii la care vorbitorii fac apel, în scop persuasiv, pentru a obţine un anumit efect prin autoritatea termenului religios."[14] Folosirea acestor termeni în articolele de presă, determină menţinerea registrului oralităţii, dând cititorului impresia vorbirii directe şi exprese.

Exprimată în mod direct, înjurătura are rolul de a pigmenta limbajul, de a expune sentimente, frustrări, de a ofensa şi de a umili. Aceste acte de limbaj, înzestrate cu forţă ilocuţionară, creează o punte de legătură cu receptorul. În cazul nostru, înjurătura care invocă diavolul (entitate malefică, mitică, provenită dintr-un imaginar religios marcat de dualitatea existenţială bine/rău), mult prea obişnuită în limbajul colocvial, evidenţiază aici o stare de nemulţumire îndreptată către subiectul abordat în discurs.

IV.3. Termenii inventaţi, alăturările inedite de cuvinte - mărci ale funcţiei imagistice a limbajului

„Cuvintele noi se importă (...) împreună cu obiectul pe care îl denumesc şi care era absent înainte", căci „vocabularul este un sistem deschis, permeabil, care permite o fluctuaţie continuă."[15] Iar dacă nevoia redării unei anumite nuanţe semantice nu se poate rezuma la cuvintele din limba autohtonă sau din alte limbi de contact, termenii se inventează.

Uneori jurnaliştii, în periplul lor imagistic langagiar, recurg la utilizarea unor cuvinte inexistente în dicţionarul explicativ al limbii române, dar care se fac inteligibile prin natura

[14] Gina Necula, *Limba de lemn împotriva imaginarului lingvistic religios în discursul literar. Expresii izgonite*, in Philologica Jassyensia, An IV, Nr. 2, 2008, p. 89
[15] Marius Sala, *op. cit*. p. 36

provenienţei lor. Găsim în articolele analizate aici câteva exemple formate de la rădăcina unor cuvinte existente în limbă, care iau naştere prin prefixare sau prin îmbinare de cuvinte din alte limbi, adaptate la ortografia autohtonă: *„munţomani”, „autobuziada”, „capot angle”* (sintagma din urmă, ne lămureşte editorialistul, este de fapt o pronunţare incorectă a unui termen franţuzesc, *chapeau anglais,* termen care desemna un produs contraceptiv).

Prin alăturări de cuvinte (*„fabulospiritul”, „juna modistă”*), jurnalistul doreşte o reinventare lingvistică de sens şi semnificaţii, prin simularea unor posibile interpretării şi prin hiperbolizarea anumitor trăsături. Evidenţa imagistică a scrierii nu are astfel cum să rămână indiferentă.

IV.4. Termenii învechiţi, preferaţi de editorialişti

Descoperim, pe măsura cercetării limbajului editorialistic, o preferinţă pentru utilizarea arhaismelor şi a cuvintelor învechite. Nuanţa laică, populistă a acestui fapt sporeşte derizoriul şi fabulosul lingvistic, într-o coloratură diafană, în care noul se împleteşte cu vechiul, în folosul (sau în detrimentul?) limbii.

Folosirea, în politica prezentului discursiv, a unor termeni învechiti, ieşiţi din uz sau care mai subzistă doar prin unele regiuni, dar care, iată, se ivesc în limbajul gazetăresc, având aceleaşi sensuri sau îmbrăcând altele noi, creează o anumită simbolistică, dă culoare stilului şi îmbogăţeşte de semnificaţii: *„taman”, „carevasăzică”, „păleşte”, „pălălaie”, „tulumbă”, „juni”, „matroz”, „zvârli”, „iacătă”, „şuţi”, „lustragiu”, „muşterii”, „pasămite”, „giugiuc”, „temenele”, „să vază”, „asemui”, „budigăi.”* În detrimentul folosirii unor termeni literari, acest limbaj are menirea de a scoate în evidenţă trăsături ale unei societăţi rămase la stadiul ei lingvistic primordial.

IV.5. Cuvintele argotice, familiare, mărci ale oralităţii

În cazul cuvintelor familiare, argotice, proprii registrului oral, imaginarul lingvistic este mult mai pregnant (*„s-o mierlească”, „o măgăoaie”, „mâncău”, „să tacă chitic”, „fomişti”, „şmecheraş”, „başbuzuci”, „terchea-berchea”, „fraierul care pune botul”, „euroi”, „teşcherea”, „bâzdâc”*).

Ca definiţie a argoului, o considerăm mai potrivită pe aceasta: „Argoul e o variantă socială a limbii, prin care un anumit număr de vorbitori îşi marchează apartenenţa la un grup sau la o comunitate « marginală » şi, implicit, diferenţierea faţă de cultura oficială şi faţă de limba standard.”[16] Acest tip de limbaj „fascinează prin exotism şi familiaritate, fiind un limbaj deopotrivă depărtat şi apropiat, al altora şi al nostru: alcătuit din cuvinte uneori misterioase, cu formă de neînţeles, dar, mai adesea, înşelătoare prin sensul neobişnuit asociat unei forme banale. În acelaşi timp, argoul e o ilustrare a posibilităţilor ludice şi estetice ale limbii; un spaţiu în care îşi manifestă creativitatea vorbitori anonimi, dotaţi cu ingeniozite şi umor.”[17]

Discursul jurnalistic actual tinde spre o familiarizare vulgară, spre o aparentă exprimare neglijentă care, prin natura ei, creează un sentiment de familiaritate şi complicitate cu cititorii. Argoul marchează pe de o parte şi dorinţa de a ieşi din şabloane. Un discurs plat, academic ar plictisi cititorul.

[16] Rodica Zafiu, *101 cuvinte argotice*, Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 15
[17] Rodica Zafiu, *op cit.*, 2010, p. 9

V. Registre de limbă: oralitate, pamfletar

Registrele de limbă, afirmă Sanda-Maria Ardeleanu în *L'imaginaire linguistique francophone*, pot da indicaţii asupra originii sociale, vârstei, profesiei, sexului locutorului,[18] făcând distincţie între termenele „nivel" de limbă, utilizat mai frecvent şi „registru", acesta din urmă având o expresivitate lingvistică mai pronunţată, fiind deci recomandat. Registrele de limbă marcante din articolele noastre diferă în funcţie de intenţionalitate, scop şi publicul-ţintă.

Remarcăm, în cadrul discursului publicistic, o amalgamare de registre. Un gen aparte, pe care îl vom numi *registru pamfletar*, din dorinţa de a încadra acest stil de limbaj într-o categorie distinctă, surprinde toate aspectele lingvistice, proprii pamfletului. Registrul pamfletar defineşte stilul lingvistic al acestei categorii discursive, dând astfel naştere unui nou gen de scriitură, aflată la graniţa dintre cult şi oralitate. Satirizarea fină sau pamfletarea directă uzează de structuri lingvistice proprii registrului oral.

Preferinţa editorialiştilor pentru oralitate, i-a determinat pe cercetători să-şi îndrepte atenţia asupra acestor preponderenţe, concluzionând astfel: „anticipăm cel puţin două răspunsuri care pot fi luate în considerare: fie se speră un câştig comunicaţional (mesajul este perturbant, deci remarcat sau, dimpotrivă, corespunde obiceiurilor lingvistice (...) ale receptorilor vizaţi); fie emiţătorii acestui tip de mesaj, ca întemeietori ai unei norme de avangardă, (...) gestionează astfel raportarea la Norma lingvistică."[19]

„Presa funcţionează ca un filtru enorm care reţine toate reziduurile rezultate din dificilul proces de îmbogăţire (...) lingvistică. Limba intră apoi într-un proces de cizelare (...). Toate aceste calităţi, o dată câştigate, se repercutează asupra limbajului gazetăresc care continuă în permanenţă să filtreze alte noi elemente."[20] În procesul filtrării lingvistice din presa scrisă se reţin anumite elemente lingvistice fără de care presa şi-ar pierde din caracterul ei oral, pamfletar, devenit blazon.

VI. Concluzii

Discursul public, de orice natură ar fi acesta, poartă cu el un mesaj, încărcat de semnificatii, care are rolul de a manipula, de a crea o punte de legătură între emiţător şi receptor. Cu cât mesajul transmis este redat printr-un limbaj familiar, apropiat de cel al receptorului, cu atât el reuşeşte să-şi atingă scopul. Manifestat prin diverse forme langagiare cu caracter oral, imaginarul lingvistic al jurnaliştilor nu cunoaşte graniţe, marcând dinamica limbii, progresul şi permanenta ei reînnoire.

Noţiunea de imaginar lingvistic este, în general, asociată cu un dublu raport între limbă, gândire şi creaţie. În această analiză succintă ne-am propus să scoatem la lumină stilul lingvistic editorialistic pamfletar. Tendinţa spre agresivitate şi vulgaritate lingvistică manifestată prin media, continuă să ia amploare, poate şi datorită faptului că lingviştii îşi îndreaptă din ce in ce mai mult atenţia asupra ei.

Atracţia spre creativitate, spre abatere de la normele lingvistice, spre ironizare şi violenţă verbală se manifestă şi în cazul cercetătorilor care doresc, poate, să se îndepărteze de

[18] „Un mecanic nu vorbeşte la fel ca un academician sau ca o prinţesă; nu vorbim la fel când avem 20, 40 sau 60 de ani; o femeie poate fi recunoscută adesea după stilul limbajului pe care îl foloseşte." (traducerea noastră din Sanda- Maria Ardeleanu, *op. cit.*, 2006, p. 82)

[19] Traducerea noastră din Sanda- Maria Ardeleanu, *op. cit.*, 2006, p. 117

[20] *Ibidem*, p. 120

un discurs prea plat sau prea rigid şi să creeze o coloratură lingvistică provocatoare. Studiul limbii, în toate formele ei, sugerează şi acceptarea academică a formelor lingvistice imagistice colocviale, pentru că, până la urmă, şi ele marchează evoluţia şi dinamica limbii.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ARDELEANU, Sanda-Maria, *L'imaginaire linguistique francophone*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2006

ARDELEANU, Sanda-Maria, *Dynamique de la langue et imaginaire linguistique*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2000

ARDELEANU, Sanda-Maria, *Mesaj şi imaginar lingvistic în discursul public*, in Limbaje şi comunicare, X_2, Creativitate, semanticitate, alteritate, CISL Suceava, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2009, pp. 235 – 239

ARDELEANU, Sanda-Maria, *Innover, inventer, transgresser - une affaire du locuteur des journaux*, in Limbaje şi comunicare IX, partea a II-a, Ed. Universităţii Suceava, 2007, pp. 118-125

ARDELEANU, Sanda-Maria, PROUET, Liliana, *La norme dans les imaginaires des langues*, in Limbaje şi Comunicare, IV, Ed. Universităţii Suceava, 2000, pp. 127-131

ARDELEANU, Sanda-Maria, *Sur l'imaginaire linguistique des roumains*, in Limbaje şi Comunicare III, Expresie şi sens, Junimea, Iaşi, 1998, pp. 33-42

ARDELEANU, Sanda-Maria, *Etude sur l'imaginaire linquistique dans Moromeţii de Marin Preda*, in Analele Universităţii „Ştefan cel Mare", Suceava, anul V, 1996, pp. 8-12

ARDELEANU, Sanda-Maria, *L'imaginaire linguistique – sa théorie*, in Analele Universităţii „Ştefan cel Mare", Suceava, anul IV, 1995, pp. 9-11

CESEREANU, Ruxandra, *Imaginarul violent al românilor*, Humanitas, Bucureşti, 2003

CESEREANU, Ruxandra, *Instrumentarul imaginar al pamfletarului. Undreaua, peria de sârmă, răzătoarea, fierăstrăul şi sculele de măcelărie ale lui Tudor Arghezi,* in Caietele Echinox, volumul 2, *Teoria şi practica imagini. 1. Imaginar cultural*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2001, pp. 194 – 202

COROI, Ioana-Crina, *La norme linguistique au commencement du XXe siècle*, in Limbaje şi comunicare IX, partea I, Ed. Universităţii Suceava, 2007, pp. 201-209

COROI, Ioana-Crina, *La créativité linguistique dans la publicité télévisée*, in Limbaje şi comunicare X2, Creativitate, semanticitate, alteritate, Ed. Demiurg, Iaşi, 2009, pp. 264-269

HOUDEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie, *Norme et normes*, in Limbaje şi Comunicare IV, Ed. Universităţii Suceava, 2000, pp. 205-211

HOUDEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie, *L'imaginaire linguistique, questions au modèle et applications actuelles*, in Limbaje şi Comunicare III, Expresie şi sens, Junimea, Iaşi, 1998, pp. 9-32

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, *Metaphor we live by*, The University of Chicago, Press Chicago&London, 1980

NECULA, Gina, *Limba de lemn împotriva imaginarului lingvistic religios în discursul literar. Expresii izgonite*, in „Philologica Jassyensia", An IV, Nr. 2, 2008, p. 87–97

SALA, Marius, *101 cuvinte moştenite, împrumutate şi create*, Humanitas, Bucureşti, 2010

ZAFIU, Rodica, *101 cuvinte argotice*, Humanitas, Bucureşti, 2010

BIBLIOGRAFIE CORPUS
Academia Caţavencu (http://www.catavencu.ro/) (consultat la 24.01.2010)
Haiti, sictir! (http://www.catavencu.ro/haiti_sictir-12261.html#Scene_1)
Paradisul Victoriei sau victoria Paradisului
(http://www.catavencu.ro/i_paradisul_i_victoriei_sau_victoria_i_paradisului_i-11897.html)
Plai cu Boi (http://www.plaicuboi.ro/) (consultat la 24.01.2010)
Autobuziada (http://www.plaicuboi.ro/autobuziada/)
Haine inteligente (http://www.plaicuboi.ro/haine-inteligente/)
Cum se va juca Traian Băsescu de-a Lăpuşneanu cu Emil Boc (http://www.plaicuboi.ro/cum-se-va-juca-traian-basescu-de-a-lapusneanu-cu-emil-boc/)
O metodă ieftină de a ne vinde ţara (http://www.plaicuboi.ro/o-metoda-ieftina-de-a-ne-vinde-tara/)
Epoca micului lustragiu (http://www.plaicuboi.ro/epoca-micului-lustragiu/)
Nea Alecu, nea Alecu (http://www.plaicuboi.ro/nea-alecu-nea-alecu/)

Notă:
Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul *"Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare",* număr de contract POSDRU/107/1.5/S/77946 cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investeşte în Oameni!

ANEXĂ
Haiti, sictir!, autor Andrei Mantog

Transmisiunile Realitatea TV din Haiti au fost dureroase. Şi din punct de vedere uman, şi jurnalistic. Materialul începea, invariabil, cu o prezentare din studio în care ni se spunea că Realitatea TV este singura televiziune din România care are un trimis special la locul marii catastrofe. S-a notat. Felicitări!

Apoi, omul din faţa televizorului căsca ochii mai atent, curios să afle de ce a trimis Realitatea un reporter în Haiti. El, omul, se aştepta ca el, reporterul, să-i dezvăluie evenimente de la faţa locului pe care nu le ştia de la agenţiile internaţionale, citate oricum de toată presa autohtonă.

Dar nu. Cristi Zărescu continua ce se începuse în studio. La orice intervenţie, ne povestea despre măreaţa iniţiativă jurnalistică a Realităţii şi, mai ales, despre cît de periculos este să te afli acum în Haiti, unde „poţi fi omorît chiar şi pentru o sticlă de apă". Acesta era doar unul din multele pericole care te pasc (sau, mă rog, îl păşteau pe reporter) la tot pasul în Haiti. De fapt, nu chiar pe el, că el avea „pază". Dar, teoretic, dacă n-ar fi fost păzit, ar fi putut s-o mierlească. Ceea ce e destul de departe de „periculos", dar în fine...

În timp ce Zărescu ne trăncănea despre infracţiunile din Haiti şi despre oamenii răi care te pîndesc după colţuri să-ţi fure apa şi mîncarea, cameramanul focaliza pe chipurile unor copii localnici care îl priveau miraţi pe reporterul terifiat. În ochii înlăcrimaţi ai copiilor, mirarea se amesteca cu speranţă, la vederea, probabil, a camerelor de luat vederi. Norocul lui Zărescu că avea pază, că altfel pun pariu că-l mîncau sălbaticii. Chiar aşa, la kilogramele lui,

cam cît credeţi că ar rezista Zărescu fără pază în Haiti? Trimiteţi răspunsurile voastre pe adresa redacţiei.

Taman cînd mă întrebam de ce nu s-a dus Tatulici în Haiti, să facă o ediţie din Stradă, şcoală şi spital, dau pe Realitatea şi ce văd? Exaaact! Teledon cu Tatulici. O iniţiativă lăudabilă, de altfel. Dar parcă după ce ai văzut teledonul ăla mare, de la americani, unde chiar a existat o mobilizare de excepţie, copierea formatului la un nivel atît de redus este uşor jenantă. Întîmplător am văzut întreaga transmisiune a MTV-ului în direct, vineri noaptea, pe National Geographic. Formatul presupunea ca vedete din showbiz-ul american să răspundă la telefoane oamenilor care făceau donaţii. Şi cînd spun „vedete" vreau să spun că le ştia şi bunică-mea. Mie nu mi s-a întîmplat să nu recunosc pe cineva, de exemplu. Şi erau peste 100! Dintre vedetele care răspuneau la telefoanele puse la dispoziţie de Realitatea TV, în schimb, o cunoşteam pe Anca Ţurcaşiu, pe Anamaria Prodan şi pe un fost domn ministru cu care mergeam într-o vreme la fotbal. Păi, la dracu' să mai sun, ca să vorbesc cu Anamaria Prodan la telefon? Mersi, dar eu dau SMS.

PS – un coleg mi-a spus că domnul reporter Zărescu nu este la prima catastrofă din carieră. Cică ar fi fost trimis şi la Sichuan în 2008, la cutremurul de acolo. Şi, intervievat pe aeroportul din Bucureşti la plecare, Cristi Zărescu s-ar fi declarat „foarte fericit" că pleacă în China. Ce să mai zicem? La mai mare!

Paradisul Victoriei sau victoria Paradisului

Dacă nu le ai cu muntele, mai ales cu Făgăraşul, e puţin probabil să fi auzit de Victoria. Oraşul Victoria. Aparent, nici o pagubă, că oricum n-a auzit nimeni de el, în afară de localnici şi de maniacii munţomani; dar, de fapt, e mare păcat pentru gurmanzi, că în Victoria se poate mânca mai bine, mai mult şi mai ieftin ca oriunde în ţara asta. Cu condiţia să nimereşti la Paradis. Prost să fii şi tot nimereşti: e fosta cantină a oraşului, o măgăoaie paralelipipedică în frumosul stil arhitectonic I.V. Stalin, trântită de-a dreapta străzii principale.

Priveliştea e acum îmblânzită de o biserică din apropiere, dar înainte de ridicarea acesteia (până în 1989, Victoria era singurul oraş fără biserică!), cantina, „magazinul universal" şi Casa Sindicatelor erau grozăveniile locului.

Acum lucrurile s-au mai civilizat, aproape ai putea confunda Victoria cu un oraş normal – asta până intri în fosta cantină, actualmente restaurantul Paradis. La parter, garderobă ca la Teatrul Naţional; urci la etaj pe o scară monumentală, proiectată probabil pentru camioane; ajuns sus, ai de ales între „salonul mic" (puţin peste 100 de metri pătraţi) şi salonul mare (care-i cât terasa La Motoare). În orice salon intri, ai parte de acelaşi meniu. Meniul de la Paradis merită în sine un studiu sociologic. Este copleşitor, imens, bulversant: te sufoci doar frunzărindu-l. Zeci de pagini. Un restaurator parizian ar muri de ruşine citind meniul ăsta: caviar, somon, midii, anghilă, caracatiţă, doradă, crap, ştiucă, nisetru, şalău, păstrăv, somn, lipan, pui de baltă, raci.

Dai pagina: preparate din porc (listă obositor de lungă). Dai de la-nceput: aperitive. Deschizi la mijloc: preparate din oaie (apoi vită, pasăre, vânat). Urmează „specialităţi", apoi „preparate de post", „salate", „garnituri", „deserturi"; meniul de băuturi este separat. Înnebuneşti, pur şi simplu. Pentru că preţurile sunt neverosimile. Nu numai că-s mult sub cele bucureştene, dar sunt mult şi sub cele româneşti în general: la Paradis, doi oameni serioşi

mănâncă şi beau cu 30 de lei până nu mai pot (hai, 40, dacă se îmbată şi exagerează cu bacşişul – care, apropo, aici nu se prea cunoaşte!). Iar porţiile sunt grotesc de mari, pe principiul „Trăieşti ca să mănânci, nu mănânci ca să trăieşti!“, dar trebuie remarcat că-n minunatul oraş Victoria (în care „trăiesc“ sub zece mii de locuitori) iarna ţine şase-şapte luni, şi e iarnă serioasă, nu jucărie! Probabil de-aia băştinaşii obişnuiesc să mănânce aşa bine. Să mănânce bine, dar mai ales să bea bine! Nu vă recomand să vă aşezaţi la masă cu ei dacă n-aveţi bătături serioase pe ficat. Eu aşa am făcut şi mi-am luat-o. Am început cu o ţuică fiartă, apoi am trecut pe vin fiert, la saramura de somn (peşte gras, trebuie „dizolvat“!).

Pe urmă m-am lăsat păcălit la o costiţă pe care n-am putut s-o dau gata, deşi sunt mare mâncău, tot cu vin fiert, dar alt soi, că aveam de unde alege şi experimenta. Afară crăpau pietrele de frig, iar eu am ieşit în tricou, să mă frec cu zăpadă să mă răcoresc (simţeam că mor de cald); am reintrat după vreo juma' de minut şi-am dat pe la toaletă. Nu m-am recunoscut în oglindă. Tipul ăla nu era în nici un caz de rasă caucaziană, era o piele-roşie rătăcită cine ştie cum în ţara Făgăraşului. Vinul, bată-l vina. A doua zi urma să plecăm de dimineaţă pe traseu, spre cabana Turnuri. Am plecat spre seară, pe traseul spre restaurantul Paradis: mai erau multe necunoscute în meniul ăla, ar fi fost şi păcat! De câte ori în viaţă ajunge omul în oraşul Victoria?!

***Autobuziada**, autor Mircea Dinescu*

La o baie comunală ce forfotea de muşterii, cineva dădu într-o zi uşa de perete strigînd din toţi bojocii: „Să iasă prostul din baie!"

Stalactitele trase în glazura clăbucilor de săpun au încremenit preţ de cîteva secunde în aburul primordial, pînă cînd o voce mieunată a destrămat misterul: „Da' de ce să ies, domnule, ce, eu n-am plătit?"

Cam asta-i povestea numită „a sări ca prostul din baie".

În loc să tacă chitic, domnul Boc a ţîşnit din ceaţa autobuzelor cu drept de vot, dîndu-se rănit de parcă douăşpe mii de cauciucuri l-ar fi călcat pe-o bătătură închipuită.

Carevasăzică, cineva strigă „Foc! Foc!" şi pompierul Boc, în loc să vină cu tulumba şi să stingă incendiul, îşi scoate băţul de chibrit de la brîu ca pe un buzdugan cu trei peceţi şi îşi păleşte în cap colegul de guvernare, provocînd o pălălaie şi mai mare, ce l-ar putea trimite în braţele întristatei sale mămici, în satul de lîngă Cluj, unde-i penurie de cosaşi.

Un lucru e cert: ardelenii pedelişti n-au în dotare scule cu care să meşterească o şmecherie cu ghivent regăţeană, de aceea în această poveste cusută cu raţă albă nu s-au ridicat la înălţimea şmecheraşului de port constănţean, care a declarat, cu seninătate, în faţa profesorilor că se consideră un bun produs al şcolii româneşti, fără să specifice dacă e vorba de şcoala de barbut sau de şcoala de „alba-neagra" absolvită cu brio la Anvers.

***Haine inteligente**, autor Mircea Dinescu*

După ce NASA a anunţat că va scoate pe piaţă un soi de haine inteligente, fiica preşedintelui Băsescu va fi supusă la o grea încercare, căci nu-i va fi uşor să demonstreze că e

mai deşteaptă decît hainele pe care le poartă. Va fi oare EBA la fel de ageră ca o bluziţă cu un IQ atît de ridicat încît e capabilă în cîteva secunde să comunice temperatura corpului şi cantitatea de zahăr din sînge datorită fibrelor ultrasensibile care în contact cu transpiraţia reacţionează mai prompt decît laborantele dintr-o policlinică românească?

Scîrbită de intelectuali, ca odinioară angajatele de la APACA ce refuzau valuta, juna modistă, ce speră să treacă voioasă pe lîngă junii alegători tractată de cometa blondă care i-a sucit minţile şi i-a defectat radarul tătucului său, va avea o mare problemă. Căci nu va trece la fel de zglobie prin faţa Cotrocenilor dacă pică examenul. Cu siguranţă Traian Băsescu va juca în final rolul mamei lui Ştefan cel Mare şi-n clipa în care EBA va zgîlţîi clanţa fugărită de başbuzucii cu drept de vot, o voce de tunet o va trimite înapoi pe băncile şcolii, să se lupte în continuare cu acordul dintre subiect şi predicat.

Cum se va juca Traian Băsescu de-a Lăpuşneanu cu Emil Boc, *autor Mircea Dinescu*

Tatăl meu, care avea într-adevar o clasă mai mult decît trenul, pentru că într-a patra îşi luase adio de la şcoală, căuta din cînd în cînd să-mi demonstreze că, în ciuda acelui accident biografic, face şi el parte din lumea intelectualilor.

Cu vreo doi ani înainte de a pleca într-un concediu fără plată, adică pe la optzeci de ani, mi-a pus o întrebare care m-a lăsat tuţ: "Bă, tu ştii cum se numea prezervativul pe vremea cînd făceam eu armata la Marină? Capot angle, bă, că nu eram nişte terchea-berchea, dacă foloseam capoate englezeşti."

Un lingvist din aceeaşi generaţie căruia i-am povestit întîmplarea m-a lămurit că în realitate chestia cu pricina se numea în franţuzeşte chapeau, adică un soi de şapcă, sau mai degrabă fes englezesc, dar marinarii noştri, în traducere liberă, îl numeau capot.

La numirea lui Emil Boc ca prim-ministru, socotind că e exagerat de zis că Băsescu îl foloseşte ca pe o manta de vreme rea, gîndii că fostul matroz îl priveşte pe subalternul său mai degrabă ca pe un fes englezesc de vreme rea pe care-l va zvîrli mulţimii înfuriate peste gardul de la Cotroceni înainte de ultima juisare ca preşedinte al României.

O metodă ieftină de a ne vinde ţara, *autor Mircea Dinescu*

Dacă pe vremuri strîngeam din buci nu cumva să vină străinii şi să ne fure ţara, iacătă, între timp ne-am relaxat cu asupra de măsură dacă în căutarea unui brand turistic pentru România ministerul condus de doamna Udrea a pus la bătaie 75 de milioane de euro.

Firmele matrimoniale specializate în măritatul babelor cocoşate şi cu neg pe nas au tresărit la asemenea sumă, ce aruncă în derizoriu cele şase milioane cheltuite pe fascinantul album cu ţărăncuţa de pe copertă, care nu iese la cosit fără Rolex la mînă şi budigăi Yves Saint Laurent.

Nici cu fabulospiritul dîmboviţean n-a ţinut figura, dacă ne gîndim că morocănoşii bulgari, fără să abuzeze de Kirill şi Metodiu, au atras pe ţărmul mării mai mulţi mîncători germani de urdă decît noi.

O metodă sigură şi ieftină de a convinge papagalul occidental să vină şi să ne ciugulească bomboane agricole din palmă contra cost ar fi ca în marile intersecţii din Roma, Sevilla, Londra sau Paris să se instaleze bannere uriaşe cu următorul îndemn: „Vreţi să vă petreceţi o vacanţă liniştită? Vă aşteptăm în România atîta vreme cît şuţii noştri de buzunare şi violatorii fără prejudecăţi sînt plecaţi în ţara dumneavoastră, la specializare!”

Epoca micului lustragiu, autor Mircea Dinescu

În ultima vreme Traian Băsescu a început să aplece metoda lustrangiului din Istanbul care văzîndu-se ignorat de muşterii recurge la următoarea stratagemă: trece grăbit prin faţa ta lăsînd să-i cadă, pasămite din neatenţie, peria de lustruit iar fraierul care pune botul şi o ridică de jos are parte de giugiuc, de temenele şi de dorinţa aprigă a păgubaşului de a-i lustrui din recunoştiinţă, gratis, pantofii.

Pînă să te dezmeticeşti te trezeşti îmbrîncit cu drag pe un scăunel uns cu cremă, lustruit cu ceară şi stropit cu apă de trandafir şi somat în final să scoţi 10 euroi de la teşcherea pentru excesul de materie primă folosită pe ilustrele tale încălţări.

Are probleme preşedintele cu micuţa bruxelleză şi cu scăderea în sondaje? Nu-i bai!

Suavitatea cu care îşi împinge căruciorul la Carrefour ca să-i cadă cîte o eugenie pe jos şi să se fotografieze cu fomiştii ca să vază poporul ce preşedinte familist şi ce mare băutor de apă plată e el va fi plătită cu vîrf şi îndesat la toamnă cînd fraierii îşi vor aminti de scena cu tătucul Băsescu bîzîind ca abinuţa prin supermarket.

Cînd nu abuzează de cărucior, abuzează de tricolor, pe care are obiceiul a-l giugiuli doar în secuime, să-l doară la pipotă pe Marko Bela cînd preşedintele clipeşte cu subînţelesuri adînci, cu un ochi spre slănina ardelenească şi cu celălalt spre făina măcinata la moara naţionalistă a lui Vadim.

În rest perie şi domnia sa ce poate: filosofi căzuţi în transă sau tinichigii căzuţi în cap.

Nea Alecu, nea Alecu, autor Mircea Dinescu

După modelul Regelui Carol şi al lui nea Nicu, Traian Băsescu a ajuns, în sfîrşit, primul frizer mioritic al României, surclasîndu-l pe oierul Gigi Becali cu brînza căruia trăieşte astăzi în concubinaj politic marele mîncător de c***t comunist Corneliu Vadim Tudor.

Bucuria preşedintelui României – care pe vremea cînd era berbecuţ al şcolii de cadeţi maritimi fost-a cu siguranţă ras şi tuns, fiindcă de frezat nu se punea problema – era cît se poate de vizibilă, căci nu-i puţin lucru s-o tunzi cu atîta dexteritate pe Bisisica în public, în aplauzele mulţimii. Mă întreb însă ce-ar fi fost dacă preşedintele României ar fi vizitat Institutul de Fizică Atomică. S-ar fi băgat în reactor în aplauzele oamenilor de ştiinţă să extragă rădăcina din pătrat cu patentul şi să lipească la loc nucleele atomilor cu Super Glue?

Pînă una-alta, le cer scuze tinerilor noştri cititori obişnuiţi mai degrabă cu internetul decît cu opera lui Marin Preda şi care nu ştiu că Bisisica e cea mai celebră oaie cu bîzdîc din literatura română. În plan politic, am putea-o asemui, dacă vreţi, cu Elena Udrea, care a surclasat-o nu doar pe doamna Mantale, ci şi pe celelalte mioare pedeliste.

Pentru un fost comandant de vas, tunderea unei oi e o inacceptabilă cădere în derizoriu. Pentru un preşedinte de ţară însă, postura frizerească e de bun augur, căci se apropie alegerile şi nu-i rău să exersezi pe oi înainte de-a tunde la zero o turmă de douăzeci de milioane de capete.

RELAŢIA METAFORICĂ DINTRE NUMELE PROPRII ŞI NUMELE COMUNE

Asist.univ.drd. Maria-Alexandrina TOMOIAGĂ
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Între numele proprii şi cele comune există asemănări şi deosebiri, atât din punct de vedere semantic, cât şi sintactic. În limba română, se constată o mare varietate de nume proprii, care îşi au originea în cele comune. Aparent, asocierea a două elemente, din clase diferite, pare imposibilă, însă, prin intermediul imaginaţiei creatoare a unor indivizi, ia naştere metafora sau metasemia.

Lucrarea abordează problema relaţiei metaforice dintre numele proprii şi cele comune din perspectiva lingvisticii integrale, dar cu referiri la semantica referenţială şi la gramaticile generative.

Cuvinte-cheie: *semantică referenţială, gramatică generativă, nume comun, nume propriu*

Numele (substantivul) propriu este circumscris în uzul lingvistic curent ca „nume care se dă unui lucru sau unei fiinţe spre a le deosebi de alte lucruri sau fiinţe din aceeaşi categorie şi care se scrie cu iniţială mare“ (v. DEX: 859). Domniţa Tomescu (1998: 20-22) distinge patru tipuri de definiţii ale numelui propriu: *a) prin ce înseamnă;b) prin ce arată; c) ce denumeşte; d) ce este numele propriu.* Pentru a sintetiza prezentarea acestor grupe de definiţii, vom ilustra doar câteva particularităţi, cum ar fi sublinierea unicităţii obiectului desemnat prin numele propriu, funcţia lui de a indica obiectele sau cea de denominaţie. În cel de-al patrulea tip de definiţii sunt cuprinse încercări de a stabili genul proxim al acestei noţiuni, prin formularea lui Ion Heliade Rădulescu (v. Tomescu, *op. cit.*), „*numele propriu este un nume*“ sau cea a lui Nicolae Bălăşescu (*ibidem*), „*o proprietate a unor lucruri sau fiinţe*“. Pentru a marca diferenţa specifică, numele propriu este opus celui comun, care „*indică elemente de acelaşi fel*“ (DEX: 205).

Limba română este foarte bogată în nume proprii care îşi au originea în nume comune. Exemplele relevante pentru expunerea de faţă sunt numele de familie care, după conţinutul lor semantic, pot fi clasificate astfel:

- etnonime: *Cazacu, Grecu, Maghiar, Rus, Sârbu, Slavu, Ungur, Turcu, Tătaru* etc*;*
- nume referitoare la starea socială: *Fugaru, Mazilu, Robu, Şerb, Ţăranu* etc;
- nume de meserii, ocupaţii, funcţii: *Blidar, Cârciumaru, Cojocaru, Coşar, Croitoru, Dascăl, Dogaru, Dulgheru, Fieraru, Lemnaru, Olaru, Popa, Preoteasa, Zidaru* etc*;*
- fitonime: *Arbore, Bujor, Busuioc, Floare, Mazăre, Trandafir, Usturoi* etc;
- zoonime: *Ariciu, Berbec, Broască, Cocoş, Coţofană, Iepure, Lupu, Mâţ, Motan, Păun, Şarpe, Ursu, Vulpe, Vultur* etc;
- nume de insecte: *Flutur*, *Muscă, Puric* etc;
- fenomene ale naturii: *Brumă, Fulger, Iarnă, Ploaie, Soare, Vântu, Vijelie* etc;
- nume care denumesc obiecte: *Bota, Butoi, Ciocan, Hârdău, Vatră* etc;
- nume de substanţe: *Argint, Cenuşă* etc.

Din perspectivă lexico-semantică, procedeul care stă la baza utilizării unui nume propriu în locul celui comun poartă denumirea de *antonomază.* Potrivit lui Gh. N. Dragomirescu (1975: 111), antonomaza este „figură [de substituţie] prin care se înlocuieşte*:*
a) un nume propriu de persoană cu unul comun (tratat ca nume propriu) sau b) un nume comun cu unul propriu (tratat ca unul comun)*, pe baza unei relaţii de interpretare cvasisinonimică*: numele (comun sau propriu) trebuie să exprime o caracterizare a celuilalt". Dorin N. Uritescu (2009: 101, s.n.) observă că, în afara funcţiei antonomazice, aceste substantive se comportă, din punct de vedere semantic, morfologic şi sintactic, ca orice substantiv comun, iar pentru a exemplifica, utilizând elemente enumerate mai sus, se poate spune: *Dascălul din copilărie m-a fascinat,* sau *Mi-e frică de şerpi.* Se poate observa astfel că, revenite la starea lor iniţială de nume comune, acestea primesc articol sau categoria gramaticală a numărului. Prin antonomaza numelui comun pentru nume propriu, se renunţă la schema sintactică originară a numelui comun, iar din punct de vedere semantic, el îşi pierde conţinutul. Trecerea de la numele comun la cel propriu se realizează, în opinia lui Dorin N. Uritescu prin selectarea unui element-cheie comun (fizic, psihic, comportamental), care devine „*etichetă*" a „*referentului-reper, prin hiperbolizare şi metaforizare*" (*op. cit.*: 217). Exemplul dat de Dorin N. Uritescu urmăreşte procedeul antonomazei într-un context jurnalistic, citând două fraze din Formula As (22/28 oct., 2002: 3): *Dădea un decret şi gata, s-a zis cu tine. Ce fericită ar fi compania să iasă Decretul din mormânt.* Prin substantivul scris cu majusculă, *Decretul*, este individualizat şi identificat Ceauşescu.

Prin exemplul preluat de la Dorin N. Uritescu am urmărit apropierea de mecanismul originar prin care substantivul comun devine substantiv propriu: între termenul A şi termenul B se produce, la un moment dat, o asociere spontană, cu toate că cei doi termeni provin din clase diferite (act oficial/persoană). În metaforă este vorba despre o *analogie* între *viziuni,* sau termeni în contiguitate referenţială, iar această relaţionare trebuie să fie *izvorâtă* din imaginaţie, Eugeniu Coşeriu denumind-o „*creaţie metaforică*" (Coşeriu 1952: passim) şi este definită ca „expresie *unitară, spontană şi imediată a unei viziuni,* a unei intuiţii poetice care poate implica *o identificare momentană a unor obiecte diferite,* sau o hiperbolizare a unui aspect particular al obiectului şi chiar identificare între contrarii" (s.n.). În completarea teoriei lui Coşeriu, profesorul Mircea Borcilă face o distincţie între metafora situată în planul vorbirii, numită „*metasemie*"*,* şi cea situată în plan textual (Borcilă 2004). Numele proprii provenite prin antonomază din numele comune sunt rezultatul unei asocieri spontane situate la nivelul vorbirii, adică al *metasemiei*.

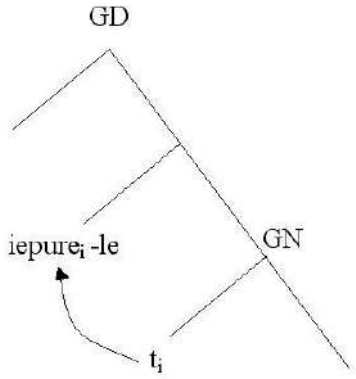
Vom detalia în cele ce urmează procedeul *metasemiei* în cazul câtorva nume proprii extrase de mai sus. *Iepure, Busuioc, Ciocan* sunt antroponime care referă direct, dar, în perspectivă diacronică, provin din nume comune. Asocierea dintre un individ din clasa umană şi altul din clasă animalieră, vegetală sau obiectuală, imposibilă „*din cauza transdomenialului*" (*ibidem*), s-a făcut spontan, nu ca mod de fiinţă, ci ca particularităţi comportamentale sau aspectuale. Această asociere a fost posibilă prin identificarea unui „*conţinut imaginar intuitiv*" în elementul *iepure,*de pildă şi transferul lui înspre *om,* la nivelul percepţiei. Spre exemplu, pe linie etimologică, o trăsătură fizică precum obrajii îmbujoraţi ai cuiva au făcut conexiunea, la nivelul imaginaţiei, cu roşul *bujorului*, astfel această culoare a trecut la nivel de percepţie către fiinţa umană purtătoare a acestei culori în obraji, fiind numită la un moment dat *Bujor*. Utilizată iniţial cu rol de poreclă, ca etichetă ataşată unei persoane, este posibil ca denumirea să fi devenit ulterior chiar numele de familie al acelei persoane.

Din perspectiva semanticii referenţiale, expresiile lingvistice sunt constituite din *sens* şi *referinţă*. Referinţa stabileşte relaţia dintre expresia lingvistică şi denotatul ei, astfel când spun *Dascăl*, mă refer la eleva mea din clasa a VIII-a, iar *Dulgheru* mă trimite la vecinul meu de la scara 4. Cele două exemple de nume proprii sunt lipsite însă de sens, adică „un nivel de reprezentare mentală situat între expresiile lingvistice şi lume" (Oltean 2006: 23). Nu acelaşi lucru se poate spune însă despre numele comune, în cazul cărora *dascăl* şi *dulgher* sunt deţinătoare de sens (*dascăl* are sensul de *profesor,* iar *dulgherul* este *un muncitor specializat în confecţionarea obiectelor din lemn*), dar şi de referinţă (dascălul meu din şcoala primară, respectiv, bunicul meu). Numele proprii au o semnificaţie ce depinde direct de referinţa care e fixată în mod convenţional, ele „nu au un conţinut descriptiv care să medieze legătura cu purtătorii lor" (*ibidem*: 25), astfel ele sunt ataşate direct referentului, sub formă de etichetă sau „cod numeric personal" (*ibidem*). Lipsa lor de sens poate fi şi explicaţia intraductibilităţii numelor proprii, drept urmare propoziţia *Dulgheru este vecinul meu* este tradusă în limba franceză: *Dulgheru est mon voisin*, nu *Le charpentier est mon voisin*, care ar fi traducerea propoziţiei *Dulgherul este vecinul meu.* În ceea ce priveşte forma numelui propriu *Dulgheru*, se impune o mică precizare în legătură cu lipsa articolului hotărât: numele proprii nu pot primi niciodată articol hotărât sau nehotărât, deoarece în momentul în care se utilizează un enunţ de tipul *He is the Shakespeare of our times* (*ibidem*), *he* este un individ descris ca fiind Shakespeare, dar nu este Shakespeare. Pe de altă parte, substantivul *Dulgheru,* la fel ca *Ursu, Sârbu* sau *Vântu* păstrează încă dovezi ale antonomazei prin care s-au transformat din nume comune în nume proprii, deoarece în limba vorbită există tendinţa de a nu pronunţa articolul hotărât *–l*.

Diferenţa dintre numele propriu şi cel comun se manifestă şi la nivel sintactic, nu doar la nivel semantic. Se propun două exemple: *Coţofană este mândru* şi *Coţofana este mândră*. Limba română are o flexiune puternică, iar în primul rând se poate observa flexiunea adjectivului care în primul exemplu este la genul masculin, iar în al doilea este la feminin, în ambele exemple el se acordă cu substantivul în poziţie de subiect, dar în cele două cazuri *Coţofană* desemnează două elemente diferite. Acordul la masculin se face cu individul designat de acest nume, iar cel la feminin se justifică prin acordul cu substantivul comun de gen feminin. Substantivelor proprii le lipseşte categoria gramaticală a genului (*Coţofană* are formă de feminin, dar desemnează un individ de sex masculin, la fel cum se poate spune *Dascăl este silitoare*, acordul la feminin justificându-se prin referirea la un individ de sex feminin). Pe de altă parte, majuscula cu care sunt scrise cele două substantive *Coţofană* şi *Coţofana* este o coincidenţă, deoarece numele comun este poziţionat la început de enunţ.

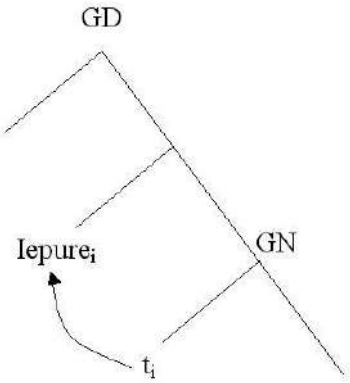
Numele comune şi cele proprii pot fi reprezentate prin arbori generativi, prin urmare vom ilustra situaţia acestor nume şi le vom traduce în limbile franceză şi engleză pentru a observa diferenţele. Exemplele care se vor folosi sunt următoarele: *Iepurele este prietenul meu, Le lapin est mon ami* şi *The rabbit is my friend*, precum şi *Iepure este prietenul meu, Lapin est mon ami* şi *Rabbit is my friend.*

Reprezentarea primului exemplu este ilustrată în figura 1. GD este abrevierea grupului determinal, deoarece numele comun *iepure* este însoţit de articolul hotărât *–le,* iar *t* provine de la *trace* (urmă), iar $_i$ reprezintă urma iniţială. Deplasarea substantivului de sub nodul nominal sub nodul determinal este posibilă, deoarece limba română are o flexiune puternică.



(figura 1)

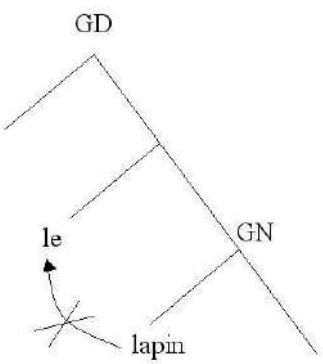
În limba română se întâmplă acelaşi lucru şi cu substantivul propriu, acesta cade sub incidenţa grupului nominal (GN), dar, fiind definit, se deplasează, pentru a cădea sub incidenţa grupului determinal (fig. 2).



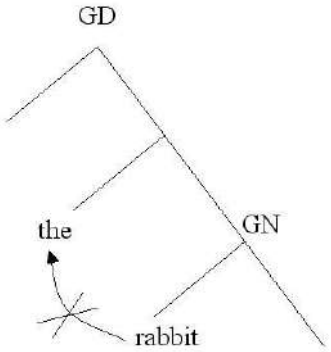
(figura 2)

Numele propriu este reprezentat diferit în forma logică şi în cea sintactică, după cum urmează: [GD[D][GN[N Iepure]]] este forma sintactică, iar în formă logică este [GD[D Iepure$_i$[GN[N t$_i$]]]], întrucât numele devenind propriu, se deplasează. Pe de altă parte, având o flexiune puternică, şi în cazul numelui comun, situaţia este similară în limba română, forma sintactică fiind [GD[D -le][GN[N iepure]]], iar cea semantică, [GD[D iepure$_i$-le[GN[N t$_i$]]]].

În cazul limbilor franceză şi engleză, unde flexiunea este mai slabă decât în limba română, situaţia este cu totul diferită în ceea ce priveşte numele comune, care descriu obiecte, dar nu se schimbă pentru numele proprii, acestea fiind elemente nedescriptive
(fig. 3, 4, 5, 6).



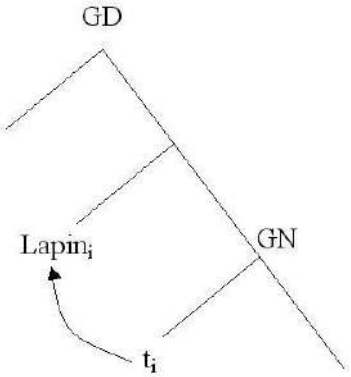
(figura 3)



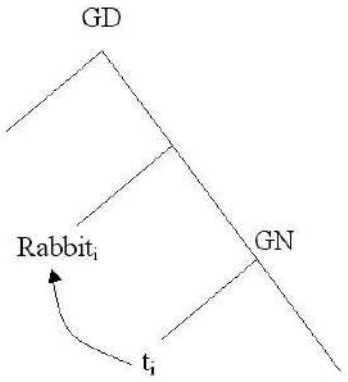
(figura 4)

După cum se poate observa în figurile 3 şi 4, numele comun în cele două limbi cu flexiune slabă nu poate fi ridicat la grupul determinal, deoarece această poziţie este deja ocupată de către *le*, respectiv *the*, articole.

Situaţia numelor proprii în limbile franceză şi engleză este însă cu totul deosebită de cea a numelor comune în aceste limbi, iar substantivul se va deplasa de sub incidenţa grupului nominal sub grupul determinal, deoarece sunt definite (fig. 5, 6).



(figura 5)



(figura 6)

Forma logică a substantivelor comune *le lapin* şi *the rabbit* este total diferită de limba română, în timp ce substantivele proprii *Lapin* şi *Rabbit* se comportă exact ca *Iepure*:

[GD[D le[GN[N lapin]]]]

[GD[D the[GN[N rabbit]]]]

[GD[D Lapin$_i$[GN[N t$_i$]]]]

[GD[D Rabbit$_i$[GN[N t$_i$]]]]

În concluzie, funcţia numelor proprii este de a *referi*, de a denota un anumit obiect, iar teoria cea mai simplă cu privire la numele proprii este că acestea sunt folosite pentru a referi, nu pentru a descrie un obiect, că un nume propriu are referinţă şi nu are sens. Pe de altă parte, în ceea ce priveşte numele proprii provenite prin antonomază de la numele comune, acestea au o origine metasemică şi nu în ultimul rând diferenţa dintre numele proprii şi cele comune poate fi observată şi studiată atât la nivel logic (semantic), cât şi la nivel sintactic, trasând perfect diferenţele dintre ele şi urmărindu-le prin traducere în limbi cu flexiune slabă.

Bibliografie

Borcilă 1981 = Borcilă & McLain (ed.), *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia.

Borcilă 1988 = Mircea Borcilă, *Eugenio Coseriu şi orizonturile lingvisticii*, în „Echinox“, XX, nr 5, p. 1, 4-5.

Borcilă 2004 = Mircea Borcilă, *Lingvistica integrală şi fundamentele metaforologiei*, în *Dacoromania*, VII-VIII, p. 47-77.

Chomsky = Noam Chomsky, *Aspecte ale tepriei sintaxei*, Bucureşti, Tipografia Bibliotecii Centrale de Stat, f.a.

Chomsky 1969 = Noam Chomsky, *Structures syntaxiques* (traducere de Michel Braudeau), Paris, Editions du Seuil.

Coşeriu 1952 = Eugeniu Coşeriu, *Creaţia metaforică în limbaj*, trad. E. Bojoga în „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară“, nr. 184-198, 1999-2001, p. 8-26.

Coseriu 2001 = Eugenio Coseriu, *L'homme et son langage*, Louvain, Editions Peeters.

Coşeriu 2009 = Eugeniu Coşeriu, *Omul şi limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii şi lingvistică generală*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza“.

Dicţionarul explicativ al limbii române (1998). Bucureşti, Univers Enciclopedic.

Dragomirescu 1975 = Gh. N Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Flaux 1991 = Nelly Flaux, *L'antonomase du nom propre ou la mémoire du réfèrent*, în „Langue française“, nr. 92, p. 26-45.

Jonasson 1991 = Kerstin Jonasson, *Les noms propres métaphoriques : construction et interprétation*, în „Langue française“, nr. 92, p. 64-81.

Kripke 2001 = Saul Kripke, *Numire şi necesitate*, (traducere de Mircea Dumitru), Bucureşti, ALL Educaţional.

Oltean 2006 = Ştefan Oltean, *Introducere în semantica referenţială*, Cluj-Napoca, Presa universitară clujeană.

Tomescu 1998 = Domniţa Tomescu, *Gramatica numelor proprii în limba română*, Bucureşti, ALL.

Uritescu 2009 = Dorin N. Uritescu, *Fascinaţia numelui*, Bucureşti, S.A.I.S.

CARACTERISTICILE DISCURSULUI DIN PERSPECTIVA MODELELOR INTEGRATOARE ŞI A LINGVISTICII INTEGRALE

Drd. Adriana-Maria ROBU
Universitatea "Alexandru Ioan Cuza" Iaşi

Discutat din perspective teoretice diverse, aflate la confluenţa lingvisticii cu psihologia, sociologia, filosofia limbajului şi teoria comunicării, termenul ***discurs*** *cunoaşte astăzi o serie de accepţii complementare şi chiar contradictorii. Demersul nostru urmăreşte precizarea elementelor de diferenţiere care vizează statutul discursului, cu referire la modelele integratoare, de sorginte semiotică, pe de o parte, şi la lingvistica integrală/coşeriană a textului, pe de altă parte. Dacă primul tip de abordare se bazează pe corelarea condiţiilor pragmatice cu elemente textuale semantico-sintactice, în cadrul unui demers inductiv care foloseşte date descriptive şi cantitative, lingvistica integrală a textului, fiind o lingvistică a sensului, urmăreşte utilizarea funcţiilor şi mijloacelor idiomatice în constituirea semnificantului textual ca expresie pentru sens. Vom urmări astfel criteriile de definire şi tipologizare a discursului/textului în viziunea celor mai importanţi reprezentanţi ai acestor direcţii, demonstrând superioritatea şi utilitatea concepţiei coşeriene în înţelegerea complexităţii discursului.*

Cuvinte-cheie: *lingvistică integrală, discurs, modele integratoare*

Diversitatea perspectivelor din care este privit astăzi **discursul** a contribuit la formularea unor opinii complementare, dar și contradictorii în ceea ce privește definirea și statutul tipologic al acestuia. Abordările din cadrul teoriei textului sau discursului urmăresc în general clasificări bazate pe situația de comunicare și structurarea clasei respective, iar ca urmare, tipurile discursive sau textuale sunt fundamentate fie pe unul din criterii, fie pe principii aflate la intersecția celor două. În ciuda faptului că tendinţa lingvisticii actuale este să descrie limbajul în totalitatea sa, se poate observa o diferenţă majoră între demersul propus de **modelele integratoare,** de factură semiotică morresiană, şi **viziunea integralistă/coşeriană** asupra limbajului, ca urmare a înscrierii epistemologice a doctrinei integraliste în paradigma antipozitivistă. Dacă orientările pozitiviste au în vedere faptul individual, considerat în materialitatea lui perceptibilă, din perspectiva relației cauzalitate și necesitate naturală, viziunea coșeriană antipozitivistă se fundamentează pe înțelegerea lingvisticii integrale ca știință a culturii, prin raportare la universaliile esențiale ale limbajului (*semanticitate, alteritate, creativitate*)[1], pornind de la cunoașterea vorbitorului și de la activitatea de vorbire. Pentru a pune în evidență relevanța concepției integraliste pentru cercetarea discursului, vom ilustra în continuare principiile teoretice pe care își construiesc cadrul epistemic cele două orientări.

Aflate sub semnul pozitivitivismului, orientările **integratoare** vizează integrarea diferitelor trăsături şi proprietăţi discursive descrise de gramaticile textului, stilistică, pragmatică, sociolingvistică, psihologie etc. Având la bază principiul adiţiei, abordarea integratoare urmărește criterii de tipologizare descriptive şi cantitative, bazate pe punerea în relaţie a unor factori externi cu factori interni, mai exact a unor condiţii pragmatice, cu

[1] Coșeriu 2009: 78.

elemente textuale semantico – sintactice. Corelarea acestor două criterii privește, pe de o parte, scopul, sau finalitatea pragmatică a textului, iar pe de altă parte, mărcile lingvistice prin care se construiește această finalitate. Practica analizei discursului arată însă că dezvoltările post – morresiene preiau superficial metoda inițiatorului, optând pentru tendința de a considera criteriul pragmatic drept supraordonat celui semantico – sintactic, datorită aplicării unei semantici referențiale și a sintaxei de tip logic – formal. Această tendință urmărește mai întâi scopul pragmatic spre care se orientează textul și apoi analiza strategiilor sintactico – semantice de construcție a textului.

Definițiile discursului pe care ni le oferă adepții modelelor integratoare relevă pluralitatea perspectivelor din care este privit conceptul, tocmai ca urmare a faptului că sunt vizați adesea factori exteriori activității de vorbire. Fiind o noțiune de bază a lingvisticii și în special a analizei discursului din ultimile decenii, **discursul** este definit de unii teoreticieni în opoziție cu fraza, cu enunțul sau cu limba, iar alți autori îl asociază cu fraza, textul și/sau contextul de enunțare.

Lingvistul É. Benveniste susține opoziția dintre **limbă** și **discurs** pornind de la dubla accepție a termenului limbă: limba ca ansamblu de semne formale constituite în clase și îmbinate în structuri și în sisteme, iar apoi limba ca manifestare în comunicarea vie. Luând ca punct de reper abordarea saussuriană a frazei, Benveniste consideră ca **fraza** nu este unitatea limbii, pentru că, o dată cu fraza, părăsim domeniul limbii ca sistem de semne și pătrundem în sfera limbii ca instrument de comunicare, având ca expresie discursul. Astfel, autorul reduce discursul la frază, considerând că fraza este unitatea discursului în măsura în care este "creaţie infinită, varietate fără limite, este însăşi viaţa limbajului în acţiune. Cu aceasta putem concluziona că odată cu ea intrăm într-un alt univers, cel al limbii văzute ca instrument de comunicare, a cărui expresie este discursul" (2000: 123). Ca urmare a acestor diferențieri, Benveniste distinge între o lingvistică a limbii ca sistem sau semiotică, a cărei unitate este semnul și o lingvistică a discursului sau semantică, având ca unitate fraza. Poziția lui Benveniste este criticată de J.-M. Adam (2008: 48) care, citându-l pe M. Focault, susține că articularea semioticului și semanticului de la Benveniste nu este suficientă, datorită faptului că „ o unitate lingv. (frază sau propoziţie) devine unitate de discurs (enunţ) numai dacă leagă acest enunţ de altele, în cadrul *interdiscursului* unei formaţiuni sociale ".

Preluând distincția lui Saussure dintre *langue* și *parole*, cu includerea frazei în sfera lui parole, nivel al activității și al inteligenței, D. Maingueneau va defini discursul, nu ca pe o realitate sau obiect concret oferit intuiției, ci drept rezultatul unei construcții care își fixează scopul în realizarea unui text, înțeles ca formă lingvistică a discursului. Totodată, Maingueneau oferă și o definiție pragmatică a discursului: "Înțelegem prin discurs, *organizările* transfrastice relevate de o tipologie articulată, emise în condiții de producere socio – istorice" (1976: 19). Tot din punct de vedere pragmatic definesc discursul Anne Reboul și J. Moeschler în opinia cărora discursul, nefiind un fenomen lingvistic, nu poate fi redus la frazele care îl compun; acesta este un fenomen pragmatic care se rezumă la suite de enunțuri. Pentru autorii amintiți, "discursul […] nu este o categorie naturală pertinentă din punct de vedere ştiinţific […]. Deci nu are nevoie de un tratament propriu şi economia ştiinţifică constă în a te rezuma la studiul funcţionării unei categorii naturale pertinente din punct de vedere ştiinţific, adică enunţul" (Moeschler& Reboul 1995: 246). Acest tip de pragmatică a enunțurilor se caracterizează printr-un reducționism evident deoarece, în

viziunea autorilor amintiți, atât discursul, redus la unitățile componente, cât și textul nu au o teorie specifică.

În ceea ce privește relația **discurs – text**, adepții modelelor integratoare analizează discursul ca ancorare într-un anumit context socio – cultural, orientat fiind de o anumită finalitate, la rândul ei determinată de rolurile pe care le îndeplinesc agenții discursivi; pe când textul apare ca o suită de fraze cu proprietăți semantice. Raportul dintre cele două aspecte, consideră Daniela Rovența – Frumușani (2005: 73), este dat de faptul că "discursul este structura profundă a textului căruia îi asigură linearizarea", iar „investigarea discursului nu este posibilă decât prin intermediul urmelor lăsate în textele - performanță". Alți analiști ai discursului, precum D. Maingueneau, privesc textul și discursul ca fiind aspecte complementare, analizate, pe de o parte, de gramatica textului din punctul de vedere al structurării (cu privire la coeziune, coerență, intenționalitate, situaționalitate etc) și de analiza discursului din perspectiva legăturii contextuale.

Ca urmare, clasificarea discursuilor în funcție de finalitatea pragmatică a condus la identificarea unor tipuri precum: *discurs publicitar, discurs politic, discurs literar, juridic, scrisoare oficială* etc., iar clasificările construite pe seama trasăturilor formale asociate unui efect de sens oferă tipuri ca: *narativ, descriptiv, argumentativ, expozitiv, informativ.* Aceste tipologizări recunosc faptul că, în realitate, textele sunt îmbinări de mai multe tipuri, în interiorul cărora se poate recunoaște un tip dominant căruia i se adaugă moduri de semnificare secundare.

Opusă analizei discursului din sfera modelelor integratoare (bazate pe adiționarea de componente), **cercetarea integrală** urmărește tratarea analitică a limbajului în toate aspectele sale: universal, istoric și individual, care derivă din natura lui fundamentală de activitate (*enérgeia*). Potrivit lui E. Coșeriu, o teorie obiectivă asupra limbajului va porni de la premiza că vorbirea este o activitate general umană înfăptuită în mod individual de reprezentanți ai unei tradiții de tehnică lingvistică, iar această activitate de vorbire poate fi considerată din trei puncte de vedere: a) ca **activitate** creatoare, b) în calitate de **cunoaștere** deja acumulată și c) ca **produs** al activității.

Puncte de vedere Niveluri	*enérgeia* **Activitate**	*dýnamis* **Cunoaștere**	*érgon* **Produs**
universal	A vorbi în general	Cunoaştere elocuţională	Totalitatea expresiilor
istoric	O limbă anume	Cunoaştere idiomatică	(O limbă anume extrasă)
individual	Discurs	Cunoaştere expresivă	Text

Coşeriu 2009: 307.

În acest cadru general al conceperii limbajului în toate formele sale, discursul și textul se plasează la nivelul individual al limbajului, nefiind considerate componente in mod real distincte ale vorbirii, deoarece acestea exprimă doar puncte de vedere diferite din care este privită activitatea de vorbire. Astfel, **discursul** este definit de Maestrul de la Tübingen ca fiind activitatea „înțeleasă ca *vorbire* și *înțelegere*, (care) nu se epuizează în procesul de realizare

mecanică sau de aplicare a unei cunoașteri deja existente. Este, cu adevărat *enérgeia*, actus, adică o activitate creatoare care se folosește de *dỳnamis*, o cunoaștere deja acumulată pentru a spune totuși ceva nou, ceva într-un fel sau altul unic; și, în măsura în care este creativ, întrucât manifestă «fapte de vorbire» în sens strict, trece dincolo de *dỳnamis* și produce o cunoaștere nouă, virtuală, de exemplu fapte care pot fi *dỳnamis* pentru alte acte de limbaj" (Coșeriu 2009: 305). Cât privește **textul**, acesta „nu este decât produsul unui act de limbaj sau al unei serii de acte de limbaj, sau și mai bine: chiar actele de limbaj ca produs care poate fi reținut în memorie, fie înregistrat și păstrat pe un suport material, înregistrat pe bandă, scris sau tipărit" (Coșeriu 2009: 305).

Așadar, termenul **discurs**, din viziunea coșeriană, face referire la aspectul procesual, iar termenul **text** are în vedere produsul activității de vorbire, încât abordarea lor simultană în cadrul lingvisticii integrale relevă clar diferențierea față de înțelegerea celor două concepte de către adepții teoriei integratoare (care studiază discursul în relație cu contextul socio – cultural, iar textul ca o suită de fraze cu proprietăți semantice). Deși cele două direcții se nasc în anii 1950, în mod evident acestea nu au aceeași origine epistemică. Ca dovadă, în cadrul modelelor de sorginte pozitivistă discursul este studiat de analiza discursului, iar textul de gramatica textului; pe când E. Coșeriu propune studierea celor două concepte de lingvistica textului. Pe urmele lingvistului integralist, complementaritatea dintre gramatica textului și analiza discursului, va fi concepută de J.-M. Adam (2008: 61-62)[2] ca relație indispensabilă deoarece „aceste două puncte de vedere complementare nu sunt separate decât din motive metodologice. […] În practica analizei textuale a discursurilor, această distincţie este chemată să se estompeze. Încă de la începutul anilor 1980, lingvistica textuală a extins observaţia faptelor cotextuale de **textură** şi de **structură** la cea a **intenţionalităţii** (axa producerii) şi a **accesibilităţii** (axa receptării-interpretării) textului, adică o evaluare a pertinenţei contextuale". Pentru J.-M. Adam, textul ca obiect abstract este analizat de gramatica transfrastică, însă din perspectiva lingvisticii textuale, ca teorie a producerii contextuale a sensului, textul este obiect concret, material, empiric. Discursul, în viziunea aceluiași autor, reclamă considerarea situației de enunțare – interacțiune „în unicitatea ei și interdiscursivitatea în care se încadrează fiecare text în parte". Prin aceasta, autorul francez se afiliază în mod evident concepției coșeriene asupra discursului/textului.

Sintetizând domeniile de cercetare ale discursului/textului, recomandate de E. Coseriu, Emma Tămâianu (2001: 33-34) amintește de trei paliere importante: **(1) lingvistica generală a textului** care se ocupă de definirea modurilor discursive și a tipurilor textuale precum și principiile de organizarea care stau la baza costruirii sensului; **(2) lingvistica textului** care vizează tipologiile textuale în funcție de specii, categorii, tipuri de texte; și **(3) analiza textuală** sub semnul căreia se descrie și interpretează fiecare text cu specificul lui. Denumirea **lingvistica textului** acoperă în general palierele (2) și (3), iar mai recent se vorbește de **analiză textuală a discursurilor** (J.-M. Adam 2008: 23).

Investigarea discursului/textului are ca punct de plecare ideea că în discurs sunt antrenate atât componenetele cunoașterii lingvistice (cunoașterea lucrurilor în general, metalimbajul, diacronia, discursul repetat, varietatea diatopică, diastratică și diafazică a limbii istorice), cât și cunoașterea extralingvistică, ambele constituindu-se în surse ale construcției

[2] J.-M. Adam preia distincția lui Eugeniu Coșeriu între „gramatica transfrastică" și „lingvistica textuală", urmând, de altfel, modelul coșerian în cadrul cercetării discursurilor, pe care o va numi „analiză textuală a discursurilor".

textului. Altfel spus, în ceea ce privește activitatea discursivă, lingvistica integrală a textului nu urmărește explicarea textului ca determinare ulterioară, dată de factori externi, ci se centrează asupra posibilităților sensului, conferite de limbaj prin funcția lui semificativă (*logos semantikos*). Semanticitatea reprezintă trăsătura constantă a limbajului, care, în plan discursiv, este determinată de finalități discursive interne. Urmând tipologia aristotelică, lingvistica integrală (Coșeriu 2002: 18-19) își asumă următoarele finalități discursive: **finalitatea științifică** (cu sursa în *logosul apofantic*), **finalitatea pragmatică** (*logos pragmatic* în funcție de care se determină eficacitatea practică) și **finalitatea poetică** (*logos poetic*). Fiecare dintre aceste finalități surprind „atitudinea", „intenția" subiectului vorbitor și chiar „relația cu interlocutorul", însă considerate ca relații interne ale subiectului vorbitor cu propria sa vorbire, nu ca procese sau orientări extrene (pragmatice). Finalitățile de acest tip reprezintă un prim nivel al formei textuale[3], **forma** fiind înțeleasă ca modalitate de construcție a sensului în funcție de care se conturează **modurile discursive** (cum ar fi *poetic* și *prozaic* în accepție humboldtiană). La un al doilea nivel al formei textuale, sunt avute în vedere sub tipurile modurilor discursive, care nu vor reflecta tipurile de discipline științifice, cu referire la modul discursiv apofantic, sau situații ale acțiunilor practice, dacă se are în vedere modul discursiv practic. De exemplu, vorbind despre finalitatea practică într-un studiu asupra discursului politic, Coșeriu susține că „discursurile orientate spre valoarea eficacității practice, în care, prin urmare, predomină funcția apelativă, există în toată viața practică, în orice tip de relații umane, de la dragoste până la comerț, de la sport până la învățământ, nu numai în viața și activitatea politică propriu-zisă. Și procedeele lingvistice (sau «retorice») sunt analoage în aceste cazuri: discursurile politice nu constituie o clasă prin forma sau structura lor lingvistică, ci numai prin conținutul lor extralingvistic" (2002: 25-26). La acest nivel se urmăresc funcțiile textuale specifice, pe care E. Coșeriu (1997: 206) le separă în: **funcții textuale implicite** (date pe baza presupozițiilor textuale), cum ar fi: *respingere, acceptare, aluzie, afirmație, exemplu, replică, constatare, ironie, opinie* etc., și **funcții textuale explicite** (independente de presupozițiile textuale) ca: *instrucțiune, îndemn, informație, rugăminte, explicație, sfat, promisiune* etc. E. Coșeriu mai precizează un criteriu de caracterizare tipologică a textelor prin **funcții textuale dialogice** (întrebare/răspuns) și **funcții textuale nondialogice**. Trebuie precizat faptul că aceste funcții textuale nu coincid cu funcții frazale, pentru că aceeași propoziție dintr-o limba poate îndeplini funcții textuale diferite (de exemplu o propoziție interogativă poate să exprime atât întrebarea, cât și îndoiala). La cel de-al treilea nivel al formei textuale este analizat **tipul textual** din perspectiva funcțiilor semantice de evocare care vizează: relațiile cu alte semne, relațiile cu semne din alte texte, relații între semne și „lucruri", relații între semne și „cunoașterea lucrurilor", precum și cadrele (*intorni*) de tipul: situativ, regional, al universului de discurs etc. (Coserio 1997: 97 -131).

Investigația noastră a urmărit câteva dintre principalele aspecte pe care le reclamă modalitatea de concepere, definire și tipologizare a discursului/textului în cadrul celor două direcții importante: cercetarea integratoare, de factură pragmatică și perspectiva lingvisticii integrale, ca lingvistica a sensului, convinși fiind de originalitatea și utilitatea înțelegerii conceptelor amintite prin metodele promovate de abordarea integralistă.

[3] O prezentare și analiză detaliată a paliereleor textual –tipologice oferă EmmaTămâianu, *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*, Cluj, Editura Clusium (pp. 91 -167).

Bibliografie:

Adam 2008: Jean-Michel Adam, *Lingvistica textuală. Introducere în analiza textuală a discursurilor*, trad . Corina Iftimia, prefaţă de Rodica Nagy, Iaşi, Institutul European.
Benveniste 2000: Émile Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, trad. Lucia Magdalena Dumitru, Bucureşti, Teora.
Cărăuşu 2008: Luminiţa Hoarţă Cărăuşu, *Teorii şi practici ale comunicării*, Iaşi, Editura Cermi.
Coserio 1997: Eugenio Coserio, *Linguistica del testo*. Introduzione a una ermeneutica del senso, Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare, Nuova Italia Scientifica, Roma.
Coşeriu 2002: Eugeniu Coşeriu, *Limbaj şi politică* în vol. *Identitatea limbii şi literaturii române în perspectiva globalizării* (editat de Ofelia Ichim & Florin-Teodor Olariu), Editura Trinitas, Iaşi.
Coşeriu 2009: Eugeniu Coşeriu, *Omul şi limbajul său. Studii de filosofie a limbajului, teorie a limbii şi lingvistică generală.* Antologie, argument şi note de Dorel Fânaru, Iaşi, Ed. Univ. „Al.I.Cuza".
Coşeriu 2000: Eugeniu Coşeriu, *Lecţii de lingvistică generală*. Traducere din limba spaniolă de Eugenia Bojoga, cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Ed. Arc, Chşinău.
Maingueneau 1976: Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthods de l'analyse du discourse. Problèmes et perspectives*, Paris, Hachette.
Moeschler & Reboul 1995: Jaques Moeschler & Anne Reboul**,** „Le dialogue n'est pas une catègorie naturelle scientifiquement pertinente", *Cahiers de linguistique française*, nr. 17, Université de Genève.
Reboul & Moeschler 1998: Anne Reboul & Jaques Moeschler *Pragmatique du discourse*, Paris, A. Colin.
Rovenţa-Frumuşani 2003: Daniela Rovenţa Frumuşani, *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze,* Bucureşti, Editura Tritonic.
Tămâianu 2001: Emma Tămâianu, *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*, Cluj, Editura Clusium.

"Cercetările au fost finanțate din Fodul Social European de către Autoritatea de Management pentru Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342]".

TEMATISM ŞI SIMBOLISM ÎN OPERA LUI JACQUES CHESSEX

Drd. Otilia-Carmen COJAN
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iaşi

Jacques Chessex, exponent al literaturii eleveţiene romande îşi înscrie opera la nivel tematic şi simbolic pe făgaşul regăsirii propriului sine. Scriitura sa preponderent autobiografică este una eliberatoare, în măsura în care doar confesându-se scriitorul reuşeşte să împace trecutul personal cu prezentul personajelor ce îi populează ficţiunile.

Tematica scrierilor sale ilustrează femeia – sursă a erotismului devastator, entitatea supremă - Dumnezeu, către care tind toate personajele sale (incluzând aici eul său interior - lupta cu propria condiţie), legătura indestructibilă a omului cu natura, moartea – sursă a reflecţiilor de natură metafizică. Dincolo de această tematică se află dorinţa nestăvilită a scriitorului de a descifra simbolistica lumii văzute şi nevăzute, de a pătrunde misterele încă nedesluşite ale umanităţii.

Cuvinte-cheie: *tematism, simbolism, sine, femeie, erotism*

Scrierile lui Jacques Chessex reprezintă produsul final al mai multor genuri şi specii literare, înscriindu-se în rândul literaturilor contemporane care se detaşează de trecut prin predispoziţia la forme noi şi la reinterpretarea unor simboluri vechi. Adesea catalogat drept scriitor baroc, Jacques Chessex se remarcă prin stilul preponderent autobiografic, printr-o oarecare violenţă în exprimare şi prin abordarea unor teme a căror frecvenţă aminteşte de ceea ce Charles Mauron numea cândva *metafore obsedante*. „Ecrire, c'est mettre en place sans cesse un jeu dans lequel celui qui écrit pense „soi", pense „je"[1], explică Jacques Chessex. Scrierea este aşadar în viziunea sa o experienţă cu precădere subiectivă, rezultat al unei introspecţii, o analiză aprofundată a structurilor intime ale sinelui. Unicul său scop este unul eliberator, în măsura în care doar împărtăşind din experienţele trecutului reuşeşte să se răscumpere. Această răscumpărare, un proces anevoios de altfel, se traduce la nivelul scrierilor sale printr-un stil considerat de mulţi ca fiind unul dur, intens, lipsit de inhibiţii sau prejudecăţi literare. Chessex a scris opere aparţinând unor genuri diferite, cuprinzând teme diferite : *Le Calviniste* (poeme) în 1983, *Jonas* în 1987 (roman), *Où vont mourir les oiseaux* (nuvelă) în 1980, *Portrait des Vaudois* (cronică) în 1969, *Le Renard qui disait non à la lune* (carte pentru copii) în 1974, *Écrits sur Ramuz* (critică literară) în 2005 sau eseuri despre pictură *Figures de la metamorphose*, 1999. Dacă ar fi să-l situăm în câmpul literaturii romande ar trebui să menţionăm tendinţa sa de a oscila între narativ şi poetic, intenţia sa de a transgresa realitatea pentru a se plasa într-o lume situată în plan metafizic, cu mult în afara lumii acesteia, fascinaţia sa pentru elementul feminin sau dorinţa disperată de a scăpa de sub dominaţia post-mortem a tatălui său, de a şterge amintirea suicidului comis de acesta. Specificul operei sale este dat de o căutare perpetuă a propriei identităţi, de o necesitate evidentă de a se reconstrui şi de a se regăsi dar şi de nevoia de a se raporta la ceilalţi, de

[1] Geneviève Bridel, *Jacques Chessex. Transcendance et transgression*, La Bibliothèque des arts, Lausanne, 2002, p. 36

curiozitatea de a afla maniera în care lumea exterioară percepe interiorul. Situându-se între trecut şi viitor, profund marcat de procesul construirii unei noi identităţi, personajul lui Chessex este unul zbuciumat, intens încercat de procese de conştiinţă şi de conflicte interioare, un personaj a cărui existenţă este deseori bulversată, intens interiorizată şi percepută ca fiind una imperfectă, neterminată, incapabilă de a atinge un alt nivel. Mişcările neregulate ale destinului personajelor sale reprezintă de fapt o ilustrare a propriului destin, scriitorul afirmând de nenumărate ori că fiecare din personajele sale reprezintă o alternativă a individualităţii sale, un alter-ego uşor modificat, dar care rămâne în esenţă acelaşi. Prin intermediul personajelor sale scriitorul reuşeşte să trăiască toate vieţile care nu i-au fost date spre a le trăi: „J'ai d'ailleurs souvent dit que les personnages de mes livres étaient titulaires de l'un des destins que je pourrais avoir"[2]

Prima arie tematică vizează elementul feminin considerat a fi unul primordial în economia de ansamblu a operei chessexiene. Femeia este privită ca fiind în acelaşi timp sursa de mântuire a bărbatului şi factorul care îi determină căderea. În viziunea lui Chessex, femeia reprezintă singura modalitate de a transcende realul, de a ajunge la o percepţie a metafizicului şi în ultimă instanţă de a se apropia de divinitate. Protagonistă a multor scene erotice, femeia scrierilor chessexiene este superioară bărbatului prin forţa cu care reuşeste, prin intermediul sexualităţii sale, să depăşească graniţele acestei lumi şi să transceandă în lumea de dincolo. Într-unul din capitolele cărţii sale *Carabas,* intitulat *Féminaire*, scriitorul mărturiseşte importanţa capitală pe care o are femeia în viaţa sa, admiţând că nu ar putea crea fără o femeie alături: „Je ne peux ni vivre ni écrire sans une femme auprès de moi. […] Une femme ainsi nourrit l'heure, porte l'existence et tout acte: sans femme je ne pourrais écrire quoi que ce soit, faire aucun projet, inventer ou refaire aucune route. C'est une absolue certitude: femme au milieu de toute vie."[3] Aşadar femeia nu reprezintă doar calea către divinitate ci şi muza creatoare, motorul care pune în mişcare mecanismul scrierii: „Voilà mon bréviaire: c'est le féminaire qui dicte et qui montre la voie. Cette merveille, et par elle l'écriture, dressée comme un chant dru contre la mort."[4]

Opera scriitorului elveţian are ca idee centrală existenţa unui mister de nedesluşit al femeii, un secret pe care mintea bărbatului nu îl poate concepe, dar în căutarea căruia se află permanent. Chessex crede în superioritatea elementului feminin, afirmând că acesta reprezintă, spre deosebire de elementul masculin, o totalitate: „[…] la différence vient de ce que la femme est une totalité, de ce que la femme est infinement supérieure à l'homme. L'homme n'est qu'une virgule dans l'eternité féminine."[5] Femeia este, în viziunea lui Chessex, o totalitate plastică, psihologică, mentală, totalitate a dorinţelor, sentimentelor şi a expresiei. Prin totalitate scriitorul înţelege desăvârşire iar prin superioritate, bogăţie. Cu alte cuvinte bărbatul nu este inferior femeii ci este sărac prin raportare la bogăţia sa. Elementul feminin apare la Chessex într-o ipostază plenară, situându-se aproape de perfecţiune. De cealaltă parte, elementul masculin este imperfect tocmai din cauza incapacităţii sale de a percepe şi de a pătrunde misterul elementului feminin. Femeia este prima sferă a lumii, centrul ei. Bărbatul încearcă să se agaţe de această sferă, să se plieze după circumferinţă sa dar nu va deveni niciodată la rândul său sferă. De aici provine, conform spuselor scriitorului, dorinţa de dominare totală a femeii pe care o resimt majoritatea bărbaţilor: „La femme est la

[2] Geneviève Bridel, *Op. Cit.,* p. 37
[3] Jacques Chessex, *Carabas,* Cahiers de la Renaissance Vaudoise, Lausanne,1971, pp.140- 142
[4] *Ibid.,* p. 149
[5] Geneviève Bridel, *Op. Cit.,* pp. 88-89

première sphère du monde, c'est le centre du monde. Dans sa pauvreté, l'homme essaie tout au plus de s'agripper, de s'ajuster à elle, mais à aucun moment de l'égaler. D'où sans doute, cette rage de dominer la femme que manifestent tant d'hommes."[6]

Totodată femeia reprezintă un instrument erotic. Erotismul la Chessex are însă o cu totul altă conotaţie. Deşi există numeroase referinţe şi trimiteri la instincte şi la animalitatea umană, erotismul rămâne singura formă ce poate da fiinţei umane iluzia autodepăşirii şi a uitării condiţiei sale de muritor. Din această perspectivă femeia reprezintă un abis fără fund în care bărbatul riscă să se piardă definitiv: „La femme est un abîme sans fond dans lequel l'homme risque de se perdre. L'ambiguïté de l'érotisme de l'écrivain est là: il faut essayer d'incorporer la femme à soi, mais éviter de sombrer en elle."[7] Personajele feminine ce populează scrierile lui Chessex reprezintă ipostaze diferite ale feminităţii, aşa cum o percepe scriitorul. Astfel în *Portrait des Vaudois*, femeia apare ca fiind centrul în jurul căruia se organizează familia, pilonul de rezistenţă al întregii societăţi romande. Femeile sunt descrise aici ca fiind mai curajoase decât bărbaţii, luptătoare, tenace, înţelepte, în stare să rişte totul pentru a reuşi. În *La Confession du Pasteur Burg* sau în *Dans la buée de ses yeux*, femeia apare ca fiind sursa unui erotism devastator, înger şi demon în acelaşi timp, element salvator dar şi declanşator de emoţii puternice care duc la pierderea echilibrului afectiv şi a raţiunii.

În viziunea scriitorului elveţian femeia este aşadar o figură intens conotată erotic, obiect al dorinţelor şi viselor bărbatului, un sprijin, un mijoc de transgresare a realităţii, o modalitate de a învinge moartea şi de a sfida uitarea. Prin intermediul femeii protagoniştii lui Chessex încearcă să se regăsească, să se cunoască şi să ajungă şi la o formă de cunoaştere a spiritualităţii şi a divinităţii. Pentru Jacques Chessex elementul feminin constituie sursa intimă a inspiraţiei sale creatoare, fapt ce se regăseşte de altfel şi la nivelul scriiturii sale, intens dominată de fraze încărcate de lirism, de o anumită tonalitate feminină şi de o atmosferă poetică.

A doua sferă tematică cuprinde divintatea şi raporturile pe care le stabileşte scriitorul, respectiv personajele sale cu aceasta: „Dieu est le sujet immanent ou explicite de mes livres, récits ou poèmes qu'il porte, inspire, suscite dans la culpabilité, le désir de lui, ou l'allégement du superflu que j'abandonne pour le mieux voir."[8] afirmă Chessex. Dumnezeu este aşadar subiectul imanent şi explicit al cărţilor sale, fiind prezent sub o formă sau alta în toate scrierile sale, reprezentând un punct de reper în cadrul existenţei personajelor. Scriitorul îşi exprimă viziunea privitoare la divinitate într-o carte intitulată *Le Désir de Dieu*, unde explică faptul că Dumnezeu este prezent în scrierile sale, în fiinţa sa, în tot ceea ce înseamnă viaţă însă admite totodată faptul că încercarea sa de a ajunge la Dumnezeu se soldează de cele mai multe ori cu un eşec. Pentru Chessex, Dumnezeu reprezintă o entitate prezentă şi în acelaşi timp absentă, un tot către care fiinţa umană tinde în imperfecţiunea sa, o tensiune, un ritm, un flux în interiorul acestei fiinţe care o face să devină ceea ce este: „Je te saisis, je ne te vois plus, je te ressens dans le discontinu et le continu, tu es pareil à une tension, un rythme, un flux qui ne cesserait d'émettre en moi une rumeur, tel son, tel écho de ce son et de cette rumeur où ta présence explique et calme les heurts du monde, le souci d'être, le regret de mon imperfection."[9]

[6] *Ibid.*, p. 90
[7] Anne Marie Jaton, *Jacques Chessex. La lumière de l'obscur*, Editions Zoé, Genève, 2001, p. 130
[8] Jacques Chessex, *Le Désir de Dieu*, Editions Grasset%Fasquelle, Paris, 2005, p. 11
[9] *Ibid.*, p. 14

Scriitorul are sentimentul nimicniciei şi al duratei mult prea scurte a existenţei umane, de unde se naşte uneori o oarecare revoltă împotriva unui Dumnezeu care este perceput de această dată ca fiind o forţă nemiloasă, nedreaptă şi responsabilă de tot răul din lume: „Dieu obscur, tu as inventé le mal. Tu as voulu, ou permis l'épaisseur sans fond du mal. Le mal fade. Le mal au goût de retour sur moi par les pires voies. O Dieu méchant, Dieu infâme, qui souilles ta création par cette folie!"[10] Demersul lui Chessex sfidează tradiţia literară şi religioasă. Nu doar că scriitorul îndrăzneşte să abordeze un subiect considerat încă tabu, dar îl şi aspectează diferit, dintr-o perspectivă considerată de altfel de mulţi critici ca fiind mult prea îndrăzneaţă. În concepţia sa, răul nu reprezintă o abatere de la cele sfinte ci este tot parte integrantă a creaţiei divine. Dumnezeu este cel care permite răul. Mai mult decât atât Chessex se declară în mod direct sau indirect împotriva ideii de dragoste necondiţionată, idee ce caracterizează de secole noţiunea de divinitate. Din punctul său de vedere, Dumnezeu, cel care iubeşte nemăsurat, fără a cere nimic în schimb, poate fi asemuit unui bolnav ce stă la soare pe o bancă, în curtea unui ospiciu: „Des milliers d'heures j'ai envié l'idiot de Dieu. Celui qui t'aime sans questionner, sans réserve, sans aucun scrupule d'adéquation à la totalité. Souvent sans rien demander pour lui-même. Ainsi est le simple, le ravi, le débile, au soleil, sur le banc de l'hospice."[11] Revolta sciitorului şi implicit cea a personajelor sale se naşte împotriva ideii conform căreia credincioşii trebuie să accepte tot ceea ce vine de la Dumnezeu, fără drept de apel, fără să-şi pună întrebări sau să încerce să schimbe într-un fel sau altul voinţa divină. Chessex simte nevoia de a cunoaşte ce înseamnă credinţa, de „a pipăi" materia din care e ţesut misterul acestei credinţe. Contrar vechii tradiţii „Crede şi nu cerceta!" scrierile autorului elveţian sunt populate cu naratori care îşi pun întrebări cu privire la existenţa divinităţii sau cu protagonişti care amintesc de existenţa unor personaje biblice, un exemplu în acest sens fiind *Jonas*, erou al romanului cu acelaşi nume. Asemenea personajului biblic Iona ce a locuit vreme de trei zile în pântecele balenei, protagonistul lui Chessex, un fost scriitor celebru, căzut însă în dizgraţie, revine în oraşul său natal, Friburg, unde va rămâne preţ de opt zile, rătăcind din bar în bar în încercarea de a îneca trecutul şi neajunsurile unei existenţe terne în câteva pahare de alcool. Dar spre deosebire de personajul biblic, protagonistul lui Chessex nu crede în Mântuire. Mai mult decât atât acesta regretă că nu poate fi asemenea lui Dumnezeu, că este muritor: „La révolte et l'amour de Dieu, se disputent mon esprit […]."[12] afirmă el, recunoscând astfel natura dual a sentimentului său faţă de divinitate. De o parte se află dragostea sa pentru Dumnezeu, de cealaltă parte aflăm revolta, nevoia de a se răzvrăti împotriva celui pe care el îl percepe a fi singurul vinovat de existenţa pe care o duce. În ciuda dragostei pe care i-o poartă lui Dumnezeu Jonas este ferm convins că în cazul său nu va exista Mântuire: „Malgré mon amour de Dieu, malgré le Fils, […] la grâce est morte et j'ai l'âme desséchée. Et je le sais aussi de source sure: il n'y aura pas de Résurrection."[13]

Puternic înţesate cu aluzii şi referinţe biblice cărţile lui Chessex nu îşi propun să separe faţa luminoasă a existenţei de partea ei obscură. Rezultatul unui astfel de demers nu este ambiguitatea ci dimpotrivă o mişcare de du-te-vino între aceste două părţi. În aceasta constă de fapt, în viziunea scriitorului elveţian, existenţa umană. Importantă nu e destinaţia ci calea pe care o urmezi pentru a ajunge la ea. Concepţia lui Chessex despre divinitate nu este

[10] *Ibid*., p. 19
[11] *Ibid*., p. 22
[12] Jacques Chessex, *Jonas*, Livre de poche, Paris, 1989, p. 188
[13] *Ibid*., p. 188

legată de credinţă ci de misterul care există dincolo de ea. Personajele sale nu cred orbeşte în existenţa unui Dumnezeu ci cred cu tărie în existenţa unui mister aflat dincolo de această credinţă în Dumnezeu. Acest secret se scaldă într-o luminozitate opacă iar în faţa sa capacitatea de a cunoaşte şi de a înţelege a fiinţei umane rămâne pentru totdeauna limitată: „Je crois au mystère, à l'insondable, au caché, à l'absurde pression de croire. Une lumineuse opacité porte et garantit le secret, et devant ce secret je demeure à jamais sot, privé de tout moyen de savoir ou de comprendre."[14]

Autorul concluzionează afirmând că sentimentul său încă nedefinit faţă de Dumnezeu este unul vertical, născut dintr-o forţă ce urcă din şi în interiorul fiinţei sale, izvor de apă şi de foc. Dumnezeu este pentru Chessex înainte de toate o prezenţă interioară: „C'est un sentiment vertical: une force monte en moi, puissante, allégeante, elle tient de la source, du jaillissement d'eau et d'écume, elle ressemble aussi à du feu selon les circonstances, l'action, le vœu à vivre. Je nomme Dieu cette eau et ce feu. Sentiment diffus et précis, chaleureux et frais, de la présence qui parle en moi."[15]

Cea de-a treia arie tematică este construită în jurul fascinaţiei pentru moarte pe care o nutresc toate personajele chessexiene. De altfel însuşi autorul vorbeşte în repetate rânduri de importanţa pe care a căpătat-o fenomenul morţii în cadrul operei sale, în urma traumei suferite de pe urma suicidului comis de tatăl său. Astfel Jean Calmet, protagonistul romanului *L'Ogre* trăieşte urmărit de imaginea tatălui său sinucis, mereu în umbra personalităţii acestuia, nereuşind să se elibereze de sub puterea sa nici chiar după moartea lui. În cele din urmă, alege la rândul său să comită suicid, văzând în moarte singura scăpare. Pastorul Burg, protagonist al cărţii intitulate *La Confession du Pasteur Burg*, va sfârşi la fel ca şi precedentul personaj, prin a-şi lua viaţa, în urma unei poveşti de dragoste cu final nefericit. Şi de această dată moartea reprezintă un gest eliberator, menit să readucă liniştea unui spirit îndelung încercat de o existenţă controversată. În *Le Vampire de Ropraz*, protagonistul îşi va găsi finalul tot în moarte, de această dată scriitorul alegând un sfârşit eroic, atribuind protagonistului său meritele Eroului Necunoscut ce a căzut la datorie.

În viziunea lui Jacques Chessex moartea reprezintă o trecere în altă dimensiune, cea a spiritualului şi a metafizicului. Existenţa terestră este una imperfectă. Omul încearcă de-a lungul ei să se autodepăşească, să ajungă la o formă profundă de cunoaştere a sa, a lumii ce-l înconjoară, a divinităţii etc. Însă din cauza puterilor sale limitate, această autodepăşire nu are loc. Ea este posibilă doar prin intermediul unui proces cum e moartea care asigură un ciclu complet. Doar după moarte omul va putea să atingă desăvârşirea spirituală. Toate personajele sale nutresc sentimentul inutilităţii existenţei şi suferă de obsesia mormântului, spaţiu închis, sumbru, care îi fascinează în totalitate. Ele aleg de cele mai multe ori calea suicidului ca urmare a unei concepţii a scriitorului conform căreia doar în cazul unui suicid, omul îşi poate stăpâni viaţa cu adevărat, chiar dacă doar pentru câteva clipe: „Je pense que les derniers instants d'un suicide doivent être parfaits. Qu'il y a, même au plus profond du désespoir, dans l'abîme, une netteté de la vision, une acuité du regard intérieur, une mise en place de l'ordre et du désordre philosophique, une façon d'affronter, de sonder le mystère de la mort si proche."[16]

[14] Jacques Chessex, *Op. Cit.*, 2005, p. 28
[15] Jacques Chessex, *Op. Cit.*, 2005, p. 52
[16] Roger Francillon, « *Ecriture du corps et érotisme »* in *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, tome 4, Editions Payot, Lausanne, 1999, p. 291

Pentru Jacques Chessex singurul refugiu împotriva uitării, odată cu trecerea în moarte sau dincolo de ea, este scriitura şi opera de artă. „E mai puţină moarte atunci când există mai multă artă”[17], afirmă scriitorul. În concepţia sa existenţa umană este tragică doarece este promisă morţii încă înainte de a începe dar prin intermediul operelor de artă sau prin intermediul literaturii omul poate reuşi să învingă uitarea, lăsând posterităţii ceva din fiinţa sa: „Il y a comme une perfusion de l'éternité par le chef-d'œuvre, par les sommets où brûle cette flamme altière qu'on trouve dans une peinture, une œuvre, un poème, un essai.”[18] Într-unul din capitolele cărţii sale *De l'encre et du papier* intitulat *La mort*, scriitorul admite că moartea a devenit coloana vertebrală a tuturor scrierilor sale, fiind mereu prezentă în viaţa sa, într-o formă sau alta: „La mort est partout présente dans mes livres. Il y a beaucoup de suicides. Avec une part de fantasme. D'exorcisme. Les personnages que j'invente, je ne les „invente” pas, ils figurent dans des destins qui auraient pu être les miens, mes destins autodestructeurs. […] La vie de chaque personnage est un de mes destins possibles. Je me suis tué, je suis mort, je me suis puni à travers ces gens.”[19] Chessex nu simte teamă faţă de moarte, ci teamă pentru suferinţa celor apropiaţi. Considerând că omul trebuie să îşi accepte destinul de muritor, împăcându-se cu ideea că viaţa nu e decât un interval temporal prin care trecem în călătoria noastră către lumea de dincolo, autorul elveţian vorbeşte despre iminenţa morţii. Cu toate acestea el declară că nu îşi poate imagina propria moarte. În ciuda fascinaţiei pe care moartea o exercită asupra sa, autorul recunoaşte că e incapabil să găsească o modalitate de a o personifica sau o metaforă care să o cuprindă. Moartea este moarte. Şi cu toate că are un gust dezvoltat pentru alegorii şi imagini baroce, în ciuda înclinaţiei către tot ceea ce e legat de moarte - cranii, morminte, mituri – Chessex admite faptul că nu îşi poate reprezenta, adică închipui, propria moarte: „Je n'ai jamais trouvé de personnification, encore moins de metaphore. Elle est „la mort”. On sait combien j'aime les allégories, les images baroques, toute cette esthétique qui va de la tombe à la mort peinte à travers tant de chefs-d'œuvre […] J'aime les crânes, les gisants, les mythes […], mais pour moi, je ne me la représente pas.”[20]

Concluzionând am putea afirma că moartea, împreună cu divinitatea şi cu elementul feminin constituie din punct de vedere tematic axele centrale în jurul cărora se construiesc ulterior toate celelalte subteme. Pentru Chessex Dumnezeu, dragostea şi moartea constituie un fel de trinitate, reprezentând pentru el un tot, un ansamblu ce cuprinde toate scrierile sale, un întreg în care se cufundă şi se afundă întreaga literatură pe care o semnează: „Cette espèce de trinité – Dieu, l'amour, la mort, ou selon un autre ordre, l'amour, la mort en Dieu – représente pour moi un tout, dans lequel se fond et se prolonge la littérature que j'écris.”[21] Scriitorul explică existenţa unor legături strânse între divinitate, moarte şi erotism, acesta din urmă fiind perceput ca fiind o contopire a sinelui în finţa celuilalt, o dispariţie care reprezintă de fapt unica sfidare a destinului de care este capabil omul: „Devant la mort on n'a plus à être ni jaloux, ni inquiet, il faut l'affronter lucidement, en rassemblant en soi autant de paix que possible.”[22]

Din punct de vedere simbolic, scrierile lui Jacques Chessex folosesc numeroase imagini şi figuri care trimit la simboluri vechi, reinterpretate în relaţie strânsă cu tematica mai

[17] Geneviève Bridel, *Op. Cit.,* p. 194
[18] Geneviève Bridel, *Op. Cit*., p. 194
[19] Jacques Chessex, *Op. Cit.,* 2001, pp. 54-55
[20] *Ibid*., pp. 56-57
[21] Geneviève Bridel, *Op. Cit.,* p. 92
[22] *Ibid*., p. 100

sus analizată. Astfel în *Portrait des Vaudois* apare *cocoşul* care cântă în zorii zilei, înainte de începutul slujbei de Paşte, anunţând totodată un nou început pentru comunitatea din regiunea Vaud: „La petite aube orangée des coqs s'est levée sur les prés et les cours fraîchement balayées de la veille, et à neuf heures les deux grosses cloches de bronze ont commencé leur danse dans le clocher, ohé, ohé, louez Dieu et la sainte paresse de dimanche!"[23] Substantivul *coq* provine de la rădăcina celtă *Kog* care însemna roşu. Roşu este culoarea aurorei şi a planetei Venus, simbolizând trecerea de la întuneric la lumină. În strânsă legătură cu simbolul cocoşului se află soarele întrucât acesta se ridică abia la cântecul cocoşului. Aşadar cocoşul anunţă renaşterea zilnică a soarelui şi prezidează înfrângerea tenebrelor. Pasăre solară, cocoşul este asociat cu elocvenţa, cu vigilenţa, cu fecunditatea şi uneori cu desfrâul.[24] Întruchipare a luminii, cu toate valenţelele sale cosmice şi spirituale cocoşul simbolizează şi la Chessex, o ruptură prin raportare la un trecut tenebros şi anunţă începutul unei noi perioade luminoase. Cocoşul vesteşte zămislirea unei noi zile, a unui nou început, o nouă eră: „ca vestitor al luminii ce vine să risipească întunericul nopţii, cocoşul este considerat duşman redutabil al tuturor forţelor întunericului."[25]

Un alt simbol întâlnit la Jacques Chessex, simbol ce se află în strânsă legătură cu tematica morţii, este cel al *craniului uman*. Romanul său, *Le dernier crâne de M. de Sade*, are ca protagonist craniul vestitului Marchiz de Sade, care, după moartea sa, rătăceşte din loc în loc şi din proprietar în proprietar dând naştere unor adevărate legende. Craniul reprezintă locuinţa sufletului, receptacolul vieţii şi simbolizează în acelaşi timp moartea fizică prin care trebuie să trecem pentru a renaşte şi pentru a ajunge la un nivel superior. În numeroase legende europene şi asiatice craniul uman reprezintă omologul boltei cereşti, o cavernă în miniatură, care, la rândul ei, reprezintă o miniatură a Cerului:„[…] craniul simbolizează moartea fizică, pur corporală, privită drept preludiu la o renaştere în domeniul spiritului."[26] Adesea interpretat ca semn al deşertăciunii lumeşti, craniul apare la Chessex ca fiind în acelaşi timp semn al naturii trecătoare a omului dar şi ca simbol al posibilităţii de a trece într-o altă dimensiune sfidând efemeritatea existenţei terestre: „Oh le sourire de ce crâne, sa belle mâchoire aux fortes dents! Oh le volontaire temporal, les maxillaires et le front intacts, les larges orbites profondes, que le regard du génie encore dans l'ombre en creux!"[27] Craniul reprezintă aşadar ceea ce rămâne după moarte, ceea ce nu poate fi pierdut. Există de altfel un adevărat cult al craniilor, ce poate fi legat de strămoşi, care considerau că un craniu-trofeu reprezintă o dovadă a superiorităţii vânătorului. La Chessex craniul este o rămăşiţă a vieţii şi totodată un simbol al permanenţei spiritului.

Mormântul, strict legat tot de tematica morţii, este frecvent întâlnit în scrierile lui Jacques Chessex şi simbolizează o poartă către lumea de dincolo, un punct de plecare pentru suflet către o destinaţie spirituală. În interiorul mormântului sufletul se separă de învelişul carnal şi se eliberează pentru a avea acces la lumea de dincolo şi la divinitate. Loc de trecere, de eliberare şi de metamorfozare, mormântul permite înălţarea sufletului la un nivel superior al conştiinţei. Aici are loc lepădarea simbolică de toate legăturile terestre şi înălţarea

[23] Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois*, Editions de l'Aire, Lausanne, 1982 p. 15
[24] www.dictionnairedessymboles.fr site consultat în data de 23 martie 2011
[25] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, pp. 42-43
[26] *Ibid*. p. 42-43
[27] Jacques Chessex, *Le dernier crâne de M. de Sade*, Editions Grasset, Paris, 2009, p. 109

spirituală: „Cea mai veche şi cea mai persistentă semnificaţie a mormântului este aceea legată de asocierea sa cu pântecul matern, cu interiorul pământului.”[28]

Toata simbolistica lui Jacques Chessex este construită în jurul unui ax central dat de cuplul antinomic viaţă-moarte. Astfel, scrierile sale se fundamentează pe două mari opoziţii, care însă studiate în amănunt relevă anumite conexiuni: pe de o parte avem opoziţia viaţă-moarte iar pe de altă parte opoziţia erotism-divinitate. Însă aceste perechi opozitive se înscriu într-un circuit care alcătuieşte concepţia literară şi existenţială a scriitorului elveţian. Toate elementele care se înscriu în circuit întreţin relaţii de interdependenţă. Astfel viaţa reprezintă prima etapă intermediară către atingerea unui nivel superior al spiritualităţii. Erotismul este privit ca fiind parte integrantă a vieţii, nu atât din perspectivă fizică, cât mai mult din perspectivă spirituală, psihică şi mentală. Odată atins un anumit stadiu al spiritualităţii, prin intermediul erotismului, calea către divinitate rămâne deschisă. Moartea, reprezintă ultimul stadiu intermediar, înainte de apropierea de cele divine. Ea este, în acelaşi timp, început şi sfârşit, drum de hotar, moment esenţial în cadrul circuitului mai sus amintit, întrucât reglează diferenţele dintre cele două existenţe umane, cea terestră şi cea spirituală, şi pregăteşte individul pentru întâlnirea cu Dumnezeu. Ultima etapă este cea a divinităţii. Ea rămâne însă la stadiul de ideal, întrucât niciunul din personajele chessexiene, nici scriitorul de altfel, nu a cunoscut încă esenţa divină. Marea întâlnire este una presupusă, imaginată, ideală. Ea este punctul ultim, centrul cercului, către care tind toate personajele lui Chessex, însă atingerea sa este o probabilitate.

Mulţumiri: Am dori să mulţumim Programului Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane (proiect Studii Doctorale : portal către o carieră de excelenţă în cercetare şi societatea cunoaşterii), cod contract: POSDRU/88/1.5/S/47646

Bibliografie:

Bridel, Geneviève, *Jacques Chessex, Transcendance et transgression*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2002;
Chessex, Jacques, *Le dernier crâne de M. de Sade*, Grasset, Paris, 2009 ;
Chessex, Jacques, *Carabas*, Cahiers de la Renaissance Vaudoise, Lausanne, 1971 ;
Chessex, Jacques, *Le désir de Dieu*, Grasset, Paris, 2005 ;
Chessex, Jacques, *De l'encre et du papier,* La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2001 ;
Chessex, Jacques, *Portrait des Vaudois*, Editions de L'Aire, 1982 ;
Chessex, Jacques, *La Confession du Pasteur Burg*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1991 ;
Chessex, Jacques, *Le Vampire de Ropraz*, Grasset, Paris, 2007 ;
Chessex, Jacques, *L'Ogre*, Bernard Grasset, Paris, 1973 ;
Chessex, Jacques, *Jonas*, Livre de poche, Paris, 1989;
Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994;
Francillon, Roger, « *Ecriture du corps et érotisme »* in *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, tome 4, Editions Payot, Lausanne, 1999, p. 291 ;
Jaton Anne Marie, *Jacques Chessex, La lumière de l'obscur*, Editions Zoé, Genève, 2001 ;
www.dictionnairedessymboles.fr

[28] Ivan Evseev, *Op. Cit.*, p. 80

THE GOLDING HERO IN SEARCH OF EXPIATION

Drd. Eduard CONSTANTINESCU
Universitatea "Alexandru Ioan Cuza," Iași

The present essay explores three of William Golding's novels looking to find answers in a world sunk in selfinflicted evil. The Golding Hero is a collective character that embodies the whole set of character traits of the heroes of each individual novel of this writer. Our challenge here is to observe the world through the eyes of the Hero, who functions as a higher conscience of mankind and needs some sort of expiatory action, to show the way out of the mess into which it plunged and continues to roll over in our time.

Key-words: *expiation, hero, evil*

The problem of evil has been discussed probably since the beginnings of humankind and it was detailed and studied in depth by many philosophers and artists. Results varied according to the approach and aimed interests. This discussion uses a set of terms that should be our points of reference and guides, in order to assess our progress, and before we go into further considerations about the problem of evil there are three terms we should be refering time and again: sin, suffering and death. Each of these is experienced by everybody at some point in his/ her existence. „One of the main causes of suffering is violence which man exerts onto man"[1], explains Paul Ricoeur. So, in order to be more specific and limit our discussion, we will refer to evil made by someone to his/ her fellow man and the judgments produced by his/ her conscience. Whether we talk about deceit, betrayal, fury, hedonism or genocide it falls under the same category of evil, it damages the human race, personality and character. Unfortunately its stains touch everybody with no exceptions, our closest of kin or friends, and that is when it really hurts. So, identifying evil with some external source that threatens each of us every day is not our chosen topic here. We agree with C. Mathewes who mentions in his book on evil, „any report that locates evil outside your self cannot admit the real inner character of evil, its real root in our lives."[2] This seems to coincide with Golding's principles. And the critics' most favourite example is the comparison between *Lord of the Flies* and Ballantyne's *Coral Island* a youth novel written a century before. The group of children thrown on a Pacific island in Ballantyne's book represent the good [of civilization] since they stand for the Western civilization, whereas the primitive tribes attacking them symbolize the evil, expressed by primitivism, cannibalism and violence in general, whereas Golding regards the evil as coming from the inside of the human being.

Golding's heroes are sometimes clear alter egos of their author, having some things in common with him, yet some other times they evade in their own reality eluding his commands, or his cognitive powers. That is why we introduced, for the sake of this research, the term the Golding Hero, who is a corporate personality who embodies most of the main features of the individual heroes of all the novels. What we are intent on noticing and

[1] Ricoeur, Paul, *Le Mal. Un defi a la philosophie et a la theologie,* Editions Labor et Fides, Paris, 2004, p. 22.
[2] Mathewes, Charles, *Evil in the Augustinian Tradition,* Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

observing are his movements to and fro his human existence - his leadership qualities, but deficient communication, his marginalization odyssey, his artistic modes of contemplating the world, his numerous crises, inclination towards faith and denial of it, hesitations, saintly attitudes even to being sacrificial in a Christ-like fashion and his desperate existentialist cries. His cries are due to his sense of guilt that arises within a war context of which he was obsessed along most of his novels. The Hero cries sometimes with the impotence of finding ways to expiation, he craves for salvation, but somehow it eludes him.

As we make up the profile of the Hero, like a big stained glass figure in a Mediaeval cathedral, a dynamic, even Protean figure with many contradictions and unexpected evolutions, we will be interested in his message to the world, which is another challenge. The Golding Hero contends that his needs for expiation and atonement are generally valid and everybody needs these divine given gifts. He identifies with everyone in this context. He tries to serve his community by warning it of potential danger in the area of unsolved bitterness and even hatred, intolerance of all types as well as from escalation of these into another potential big scale war, as a stigma carved on the fallen human DNA. He's been through a world conflagration and saw his friends killed or mutilated or suffering himself from metaphysical disabilities which can be illustrated by following the evolution of Sammy Mountjoy in the novel *Free Fall,* his destiny of being thrown into a Nazi jail, or Matty from *Darkness Visible,* who emerged from a building in flames – a victim of the London bombings. The hatred of a handful of people eventually destroyed the lives of millions in order to gain control over as big a chunk of the world's countries as possible.

We will discuss in some detail the source of guilt and the awareness of the need for expiation and atonement of the Golding Hero, this complex figure of Golding's creation along three of his novels, *Pincher Martin, Free Fall and Darkness Visible.* Actually we start from a zero guilty conscience in the first novel and a revolt against the very idea of a higher authority who reigns over all including himself, Christopher Martin. God, in His turn is nevertheless present and warns him of his transgressions sending flashbacks into his mind while he expected to die lingering on a stone. Yet, he is unable to deal with these in a corrective positive way and turns down God's offer of expiation before dying. Our excursus continues with the Golding Hero's dealings with a guilty conscience in a tiny Nazi cell, but in a more cooperative way, reflecting on the past mistakes, especially those that had to do with his carnal affair with Beatrice Ifor. Sammy wants to change all that when gets out of prison, but the new developments prevent him from putting things right. The next hypostasis of the Hero, Matty, is the man who emerges from the fires of a building in a spectacularly miraculous way and tries to bring in a typically saintly manner the light into the lives of others to whom he is contrasted with, especially the Stanhope sisters, Toni and Sophy.

Pincher Martin

This novel is about a naval officer who floats on a wooden board, a pathetic remain of his torpedoed ship and reaches a barren rock in the Atlantic. This is a typical Golding way of breaking all the time-space ties, to expose his hero with his own evil nature and let him react as he sees fit. Although in a critical situation, close to the end of his life, this counterpart of the Golding Hero, called Christopher Martin in this novel, chooses to rebel against God. *Pincher Martin* (1956) may be considered Golding's top sermon on the absolute greed and lust of man.

The reader learns in the last few pages that Martin's death occurred on the second page of the book – a fact that transforms the novel from a struggle for earthly survival into a struggle for eternal salvation.[3]

The discovery of the sailor's corpse at the end of the story constitutes what has been called a "gimmick" ending and gives the book a metaphysical turn in the fact that the reader learns that Martin has been dead from the beginning of the narrative. Martin is the tragic figure of the man who lacks a critical attitude towards his past mistakes, of the anarchic spirit that opposes God's divine will of extending forgiveness over his fallen creatures. Martin refuses his own atonement. In order to perceive these metaphysical narrative movements we should note Golding's usage of the flashback in this novel. Flashback is used as a powerful narrative device that brings out all the inner struggles of the Hero. Commenting on the role of the flashbacks in *Pincher Martin,* Avril Henry writes in an article in Southern Review that the motivation of using it reflects the Hero's state of isolation and miserable circumstances that will eventually put an end to his life. She discerns several types of functions they bear in the novel. First of all, flashbacks relate to each other and to the varied forms in which they are repeated throughout the book. In a second instance they also relate to the details of Martin's survival on the rock and finally, they relate to the six days structure of the narrative, since Martin is in the actor of a wild parody of the six days of divine Creation. What we are have before our eyes is a man attempting to create himself his own God while deconstructing the world created by God. To this list we would like to add that flashbacks function fundamentally as a boomerang curse emerging from a guilty conscience which finally backfires to itself.

If we go back to possible sources of influence, Homer's Oddyseus and Defoe's Robinson Crusoe, the Golding Hero stands out by bringing everything to an internal court of justice which functions according to its unique rules and (ethical) codes. In a volcanic anarchic frenzy the Hero wipes out, in a similar way to Nietzsche's Ubermensch, all the Judeo-Christian value system legacy to instate a new one and complains he has no time to create it and let it function in a parallel world to the traditional one. That is why the author creates an artificial, purely imaginary six days structure. But, as Medcalf suggests the author gave Martin more external conditions of his own life than to any other of his characters and among others the innate actor talent was a very significant one. So, because of this gifting and the complex system of symbols and metaphors used, things are far from easily discernible in the area of jumping to clear cut conclusions about the dynamics of the Golding Hero in this book. May we qualify Martin's flashbacks as more than a nonsensical blubber of a half-drowned mariner? Can we raise it to the level of gnose (gnosis) or a real knowledge of personal evil? It could have worked if the right purpose would have been intended. Here the veil of abstraction that used to cover evil and sin is raised and permits the transition from an illusive lack of guilt to an assumed culpability – its first step to expiation. Expiation needs gnose, which is achieved by the mediation of hermeneutics. When achieved the act of knowledge of the evil has a quality about it "manifesting at the same time the recognition of sinfulness as such and the hope of overtaking it in effect."[4] In *Pincher Martin* though there is no assumed culpability, thus no admission of sinfulness, no request for forgiveness and consequently no expiation. That is why we were discussing about an abnormal zero degree

[3] *Encyclopaedia of World Biography,* 'Golding, William', New York: Putnam's, 1956.
[4] Ricoeur, Paul, *Le Mal. Un defi a la philosophie et a la theologie,* Editions Labor et Fides, 2004.

culpable conscience and desire for expiation. Martin may be considered similar to Wilf Barclay in *The Paper Men*, a later novel of the same author, who was compared to a crayfish that uses its exoskeleton to protect itself from the outside enemies. In the same way he used to protect himself of the accusations of those around. But the trap of this conservation spirit was that he repelled the good advice at the same time which prevented him from reaching gnose and expiation. Virginia Tiger argues that the fable is designed to demonstrate the relevance of the Augustinian view of the world in order to make the larger fabulist's point about the necessity of vision. Augustine focused on the origins of evil or on the original sin in connection with the free will theology which applied to Martin would be to realize he had the free will to believe or disbelieve. Yet, he chose to rebel against all authority, mainly the divine one and he finally collapses from his "re-created" godless world because of the physical limitations of his troubled existence and dangling between sea and heaven, a pack of malign bitterness. Martin's ambitious (and hopeless) project of reinstating another authority in the heavenlies only transforms him into "one chemically pure state of Being: the cosmic maggot."[5] This is one image that comes across after examining his evolution. Another one that actually gave the author the starting point of this novel was "a pair of red claws (lobster claws)", a symbol that contains the true character of this Hero – his absolute greed.

Free Fall

From the very beginning we have to affirm the dynamics of this character we call the Golding Hero from one novel to another, so we will follow closely the progression of the Hero's character traits to the next two novels under examination. Martin's sea odyssey, where the author displays the perdition of Being, the Golding Hero seeks to demonstrate the presence of a spiritual reality, an unseen world that interpenetrates with the visible one, by his own experiences by being trapped between these two worlds. Sammy Mountjoy, the Hero of this novel, starts his fable by asking a question to the universe above without any possibility of getting an answer: "When did I lose my freedom?"[6]. He establishes some clear landmarks to be able to decode the riddle of his existence: "For once, I was free. I had power to choose"[7]. He is Augustinian in reckoning his God given free will, but he soon realizes that being "a guilty adult he has lost his freedom of choice and has no access to this celestial mode"[8], as Virginia Tiger puts it. As an artist and as a man he clearly sees his condition, "I am a burning amateur torn by the irrational and incoherent, violently searching and self-condemned"[9]. Later on he becomes aware of the free fall status he manifests, a floating one, as the author clarifies in an interview, since the gravity is suspended in his novel. The Hero starts as a well known consecrated painter and ends up in a Nazi jail, where he has the opportunity of reviewing his whole life and accept responsibility for some misdeeds and finds that he could not have acted differently in certain situations from his past. His relationship to Beatrice Ifor brings painful memories in his seclusion as a prisoner of war. Far more painful is what he discovers after arduous investigations about his Beatrice – he eventually finds her in a madhouse in a totally disturbed insane condition after his release at the end of the war.

[5] Tiger, Virginia, *William Golding, The Dark Fields of Discovery*, Calder & Boyars, London, 1974, p. 135.
[6] Golding, William, *Free Fall*, Faber & Faber Ltd, London, 1959, p. 5.
[7] Idem.
[8] Tiger, V., op. cit., p. 140.
[9] Golding, William, op. cit., p. 5.

In these circumstances he states his philosophy: "Man is not an instantaneous creature… He is an incredible bundle of miscellaneous memories of feelings, of fossils and coral growths"[10]. Our Hero's thinking goes on to a new moral level declaring: "Perhaps consciousness and the guilt which is unhappiness go together"[11].

He becomes aware all of a sudden that all philosophies lied to him since ancient times, according to his postulate above, that his teachers lied to him and some people in his life brainwashed him to be able to control him easier. All philosophy and theology up to that moment seem just a puppet show. Then he tries to go back to his roots. Will he find them? The Hero, threatened by a huge identity crisis, one that looks like a chasm over the shores of history comes to Sammy's conclusion: "What men believe is a function of what they are; and what they are is in part what has happened to them"[12]. Here he brings together his religious beliefs and philosophy of life. The first sentence is maturely true – men's belief system is a prolongation of their beings, their identities. The second one brings into picture experience as an important factor for delineating character and building up the uniqueness of his personality. "The idea that man creates his own hell is carried into the prison cell of Free Fall",[13] which brings him a lot closer to God than his predecessor Martin.

The background prepared by the author is constituted by a multitude of levels of experience that overlap and create the "picture of patternlessness of man's existence", as the writer himself comments. This picture resulted from a lack of system of reference, of spiritual gravity, there were no creeds or codes to operate and sustain the individual. After his period of incarceration the Hero is brought back to the point where he can choose freedom again, "a freedom he has lost in youth when he chose freely, but because of his given nature, to commit a sin."[14] The Golding Hero received back his freedom in order that he should be able this time, after experiencing hardship and crisis, to discover a pattern emerging from his own past that shapes his future and the inner structure of the novel. And the pattern is one of guilt. The awareness of guilt develops the need for expiation and forgiveness. There are common points between *Free Fall* and *Pincher Martin* at the character delineation process in that the revelation of character in retrospect is a manifestation of character not as process but as state. The cell period is such a time when Sammy's whole universe is enclosed in a few square meters of the cell, which gives the static impression and stimulates the Hero to formulate his options and rethink his life in the light of his present experience and the doubt about his chances of life. Sammy is no more able o mould his own consciousness than Martin was seen to be. The change undergone by Sammy after his carnal transgression is not an alteration of what previously existed but merely the fulfilment of a latent possibility. There is a whole process of discovery of the roots of his old fear of dark. His rather childish thought was "Once upon a time I was not frightened of the dark and later on I was."[15] This brings about the idea we have mentioned above that we are in a closed static system here: man carries his destiny within him. Yet, Sammy is looking beyond those prison walls seeking his freedom that is experienced and known as acutely as "the taste of potatoes". Yet, let us not forget that the author intends to present the fusion of the two worlds – the material and the spiritual one, he

[10] Golding, William, *Free Fall*, Faber & Faber Ltd, London, 1959, p. 36.
[11] Ibidem, p. 60.
[12] Ibidem, p. 161.
[13] Axthelm, Peter M. , *The Modern Confessional Novel*, Yale University Press, 1967, p.4.
[14] Tiger, V., op. cit., p. 141.
[15] Golding, W, op. cit., p. 165.

is trying to reconcile the Age of Reason, whose main representative was his father and the present outburst of violence and hatred that have no explanation, no meaning and direct man's gaze towards the spiritual world.

> In childhood the two worlds interlocked, but for the adult Sammy, the past follows to condemn like grey faces forever unreconciled. There is no bridge. There is no forgiveness; the world of the spirit is experienced only as a condemnation of guilt, not as holiness or wholeness.[16]

From the mental flow we realize that Sammy is a compassionate Martin, but they share in common their egotistic sensuality. Pincher Martin's tyrannical personality goes as far as to impose a pattern of his own to the Rock, naming various parts as Piccadilly Circus or Regent Street in order to control them. Whereas Sammy is trying to discover the pattern that suits him. He organized and reorganized his own past, event after event, not chronologically, but according to their affective significance. Finally he learns how to live in a divided and double world. Sammy might have kept his double vision, but he was free to decide for egocentric and sensual reasons that it was unimportant. His headmaster advised him once,

> If you want something enough, you can always get it provided you are willing to make the appropriate sacrifice. But what you get is never quite as you thought; and sooner or later the sacrifice is always regretted.[17]

Sammy admitted to make the appropriate sacrifice but he turns his back to the spiritual world for the transient pleasures of the body, by which he loses the freedom to enjoy both worlds. Sammy is by nature hedonistic, a fact proven by his own name that sounds like "mount-into-joy". In the second phase of his career a literary allusion is ironically inverted. It is Beatrice whose name hints at the Dantean pattern revealing this quest for the bridge between the world of the flesh and the world of the spirit. She is more like a translucent presence, the image of Sammy's pubescent carnal dreams. Of course, the two worlds that Sammy believes interlock do so only in his frivolous imagination. Golding intends Beatrice Ifor to hint to Dante's exalted Beatrice in *Vita nuova,* but he does that having in mind an ironic inversion of the poet's sublime sequence of poems and prose in that book. There are numerous passages in *Free Fall* that correspond to the ones described in the prose chapters of the Italian book. Sammy decides at one point to sacrifice everything for "the white unseen body of Beatrice Ifor" (p. 235). Beatrice is to Sammy some superior Otherness that remains untouchable – an instrument of lust, not like the other Beatrice who was an inspiration for contemplation, exaltation and finally salvation (in *The Paradise).* In Golding's novel Beatrice is never a character in her own right, she is just a presence, a candid, passing image that sends a beam of light on Sammy's life and character. However, the Dantean inversion is posited as the answer to the book's dilemma: "where did I lose my freedom?" Unlike Dante, Sammy considers sex his heaven and enthrones Beatrice as his goddess, but since she is frigid, she becomes his hell instead of his heaven. Sammy is no innocent, but nor is he among the wicked. "The innocent and wicked live in one world" (p. 251). Yet, he belongs to a third category – the guilty. His curse is to live in both worlds, suffering "the mode which we call the spirit" (p. 253) as self-condemnation.

[16] Tiger, V., op. cit., p. 149.
[17] Golding, W., op . cit., p. 235.

And thus, with this second hypostasis of the Hero we come closer to the momentum of human revelation of expiation towards redemption.

Darkness Visible

In this novel we are going to discover in a last phase another extreme of the Golding Hero metamorphosis – the saintly figure playing in a contemporary Golding parable.

The author actually derives his fable in *Darkness Visible* from Milton's description of hell in *Paradise Lost,* confronting his readers with extreme pictures of a total war – fire, mutilation and pain, presented in Biblical terms. Bernard McCabe, reviewer for the Commonweal, notes that "the novel's opening describes a small child 'horribly burned, horribly disfigured, [who walks] out of the flames at the height of the London blitz." The firemen, absolutely incapable of putting off the fire call the building 'a burning bush' and gaze at the child who walks with a ritual gait, appearing to having been born from the sheer agony of a burning city. The rescued child, called Matty, the left side of whose face has been left permanently mutilated, grows up to be a religious visionary. He is our last hypostasis of the Golding Hero and will end up our cycle of an awaken conscience to the level of realizing his need for expiation. Our Hero lives here the life of a different type of victim. His war accident mutilated him physically and emotionally and left him in complete existential solitude, having lost his whole family in that burning building, and changed his identity and destiny for ever. Back in those times (even today sometimes) the life of an impaired person was almost impossible and chances of survival almost nil. That is why Matty who would have behaved very different had he been a normal person, has a slip of personality and behaves quite closely to a modern saint, as we know it.

Ian Gregor says in his article on *Darkness Visible*:

> Being a Golding character, the Holy Man turns out to be a very odd creature indeed, but it has to be said that odd or not, Golding succeeds in making him a compelling figure...[18]

Matty has already the spiritual closeness to Moses resulting from his description, "a flickering brightness" materialized from a "burning bush" similar to the one God had spoken to Moses from in the book of *Exodus.* He enters the novel like being reborn into a world of unexpected wickedness, a hostile world that wiped out his family in minutes and that would look at him in disgust till the end. The darkness of human soul is made visible by the devastating fire. Fire is not a symbol of purification, which is a collateral sense attached only to Matty as a son of fire, but of utter destruction. Matty is in search for redefining his own identity because of his burned half-face. Everything changed for him after that. He tries to cover up somehow, but people will persecute him for his mutilation. During his time at school, a schoolmate has an accident and dies falling from the school roof. Because Matty's gym shoe is found under the dead body Pedigree, his friend considers it an evidence of complicity. The schoolmaster's words mutilate Matty's psyche – "You horrible, horrible boy! It's all your fault!" Now Matty's misfortunate habit was to take people's words literally at all times, being thus incapable of distinguishing irony or sarcasm from literal meaning. This time he did that and takes it as an act of indictment, which imbued him with a sense of guilt and sinfulness, thus determining a permanent impairment of his psyche. He tried hardly to change his destiny, to avoid falling into the pit of sin in an extreme way, bringing to mind a

[18] Kinkead- Weekes, Mark, *William Golding, The Man and His Books,* Faber & Faber, London, 1986, p. 94.

Mediaeval monkish figure. His isolation from human presence enhanced his spiritual receptivity. He turned to the Bible more and more for answers regarding his identity quest. Without any guidance he created a personal doctrine, many times quite different from the true Christian one, but the reader is made aware that this is due to ignorance only. He had several "mystical revelations that, like his various imitations of Christ, are as ironic as they are ingenuous."[19] He then took off to Australia which was an exile similar to that of Ezekiel with whom he explicitly identified and constituted an incubator for revelation, at least, that was his plan. Unfortunately, here he has had a terrible experience with an aborigine who furiously wanted to emasculate him, occasion when he remembered the biblical quotation about the man-made eunuchs for the sake of the Kingdom of God. The quote came in a very inappropriate moment for him, and were to express the secret longing for the impotence that would permanently extinguish the fires of lust. Matty's desire to punish himself under these circumstances, paradoxically "helped" by the Abo, was termed by the critics a "crucifarce". After the Australia ordeal the question of personal identity is reformulated by Matty and "Who am I?" had become "What am I?" and then "What am I for?" These three stages in the development of his identity quest which had its deep structure in the delineation of his self-image brought him back to UK and made him remain true to his destiny, the fire, by means of a secondary metaphor called the matchbox, interpreted as a major calamity by the secretary of the house where he was temporarily employed. Before he departs he performs a strange ritual that eventually prepared him for prophecying with Ezekiel as a role model. Friedman argues that "Matty's watery rite of passage suggests baptism with its overtones of purification, sanctification and initiation – likely prerequisites for prophecying."[20] Unfortunately, his return to Britain brought about his untimely death in a bonfire, his main guilt problem being solved at a metaphysical level.

Here we have a hypostasis of the Hero quite opposite to that in *Pincher Martin.* The Hero is aware of his mistakes, puts them to heart and overemphasizes them until they create a burden of guilt and sinfulness, most of the time imaginary. Matty lives the nightmare of a guilty conscience that cannot find a way to expiate its burden.

Friedman argues that "Matty's composite makeup suggests the ambivalence of human nature."[21] On the one side, the fire spares the right side of his face, but leaves the left utterly disfigured. This can be symbolically generalized to dealing with his status in society, he is at the same time everyman and no man. We can approach this and relate it back to the famous morality play of the 15-th century, *Everyman,* play that had its destiny in capturing in a nutshell the profile of an age drawing its roots from the Judaeo-Christian value system. There is a common link here, considering Golding's close contact with drama and allegory as a means of expression, on the form level, but also Matty's pilgrimage towards expiation and salvation is a deep structure link with the Mediaeval play. This allegory of death and the destiny of the soul in *Everyman* brings us closer to Matty's story than we have anticipated, at least on a philosophical level. The way Matty emerged from the flames was indeed a miracle, but on a personal level this accident erased his whole identity ever since. And this had a bad impact on his evolution as a personality within his community. He was at first called "number

[19] Friedman, Lawrence, *William Golding,* Continuum Intl Group, NY, 1993, p. 128.
[20] Ibidem, p. 129.
[21] Ibidem, p. 124.

seven" and then Matthew Septimus. The specificity of these names is belied by the vagueness of his assigned surname – Windrove. Friedman comments:

> Endlessly confused by everyone he meets, the shifting surname (Windup, Windrop) emphasizes the arbitrariness of his identity and his essential anonymity in the eyes of others.[22]

This creates a clearer image of his identity as an individual within his prejudiced community and at a cosmic level. All this systematic hostility directed to him created a fake aura of assumed guilt. Our community prejudice level determines our place in it but that may be totally different from our place in the story of salvation, and it may also be distinctly different from each other. The community's perception on Matty was not only cruel, but also shallow as "Matty's identity is predictably determined by his disfigurement" and leads to alienation and a strong sense of guilt. In a way, we may say that this leads us to easily anticipate his destiny as a brief, sorrowful one. He finds his end in a fire rounding up his short life on earth in the same way he had emerged into it.

Matty's identity crisis in the book is by far the worst of all the other Hero's counterparts. If Martin is so fond of his identity as a titanic rebel who attempts at imposing his personality pattern upon creation, giving new names to different stones and holes in a demiurgic manner, Sammy is not so sure about the path his personality should develop and the new course his identity should take after being released from prison. So, there is a perfect regression as we come to the third stage of the Hero's evolution, as the identity awareness is concerned. But, regarding the guilty nature and need for expiation we perceive a progression from Martin to Matty.

This last phase of the Golding Hero, Matty is a strange character described as *from* the fire and *of* the fire – an embodiment of Eliot's formula: "To be redeemed from fire by fire." As usual in the prose of William Golding we have to define heroes in terms of the circumscribing motifs and symbols in whose intricate cobweb the heroes move and interact with each other. The main symbol here is fire and you cannot describe Matty without finding his right relationship with this all encompassing symbol. So, fire is the means by which Matty's personality is shaped, but also the purifying tool that expiates his assumed guilt. Matty fulfils his redemptive destiny in Pedigree's apparent salvation. In a Christ-like fashion Matty sacrifices his life that another may "live." In rescuing the child by his sacrifice, the Hero defeats on the one hand the evil expressed by Sophy and on the other hand preserves the Messianic spirit who will "bring the spiritual language into the world." He mentions in his diary that only in the unlikely event that man chooses no longer to reject but to emulate Christ, (and himself) will the necessary change of heart take place.

The journey we have completed across the stages of development of the Golding Hero from a zero awareness of guilt and expiation respectively, in *Pincher Martin* to some sort of playing back his memories in tormenting flashbacks to a certain degree of success of reaching expiation in a Christ-like fashion, by self-sacrifice, which will be a terrible hit to all individualism and egotistic drives as the main aspect of evil in mankind. This creates a better picture of the pessimistic perspective on man that Golding put into novels of a great aesthetic value voicing the inner concerns of the 20-th century artist as a member of his community. The best way to conclude this excursus is with his own words in *Darkness Visible:*

[22] Idem.

> We're all mad, the whole damned race. We're wrapped in illusions, delusions, confusions about the penetrability of partitions, we're all mad and in solitary confinement.

BIBLIOGRAPHY

Axthelm, Peter M., *The Modern Confessional Novel*, Yale University Press, 1967.

Friedman, Lawrence, *William Golding,* Continuum Intl Group, New York, 1993.

Gekoski, P. A. Grogan, *William Golding: A Bibliography*, 1934-1993. London: André Deutsch, 1994.

Gindin, James. *William Golding,* Macmillan Modern Novelists, Macmillan Education, Basingstoke, 1988.

Granofski, Ronald. *The Contemporary Symbolic Novel.* DAI, 47(2), 1986 Aug 526A.

Gregor, Ian and Kinkead-Weekes, Mark. Introduction and Notes to Golding, William, *Lord of the Flies',* Faber and Faber Educational Editions, London, 1962.

Grimes, Mary Loftin. *The Archetype of the Great Mother in the Novels of William Golding.* DAI, 37, 1977, 6496A. University of Florida.

Gunnel, Cleve, *Elements of Mysticism in Three of William Golding's Novels*, Finland: University
of Turku, 1986.

Kinkead-Weekes, Mark; Ian Gregor, *William Golding*, London: Faber and Faber, 2002.

Runion, Dianne Lucille Braley. *'Pincher Martin', Symbolism Serving Fable: a Doctoral Essay.* Doctoral essay (DA) University of the Pacific, 1980.

Sanders, Joseph, Lee. *Fantasy in the Twentieth Century British Novel.* DAI, 32, 1972, 764A. Indiana University.

Scott, James, B., *Golding's 'Lord of the Flies': A Critical Commentary,* Star Notes Literature Study and Examination Guides, Barrister Publishing House. NY, 1966.

Self, David. *'Lord of the Flies': William Golding*, New Guidelines Series, Mary Glasgow, London, 1987.

Tiger, Virginia. *An Analysis of William Golding's Fiction.* Dissertation, University of British Columbia, 1971.

Tiger, Virginia, *William Golding: The Dark Fields of Discovery*, London: Marion Boyars Publishers, Ltd.. 1974.

JUNGIAN HALLMARKS IN JOHN FOWLES' *THE MAGUS*

Drd. Iulia – Alina MOCANU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" - Iaşi

John Fowles' writings reflect his views on postmodernism and the techniques used in order to build his narratives. He makes use of Jungian concepts in his attempt to illustrate the complex process of individuation undergone by the protagonists of his novels. These features are highly regarded especially in The Magus, under the form of a God-game. Along with the metafictional means of creating a text, one might also notice the intricacies at the level of sujet et fabula. Therefore, Fowles' works can be deconstructed from many perspectives.

Key-words: *postmodernism, narrative, individuation*

Jung describes the "central concept" of his psychology as the idea that all human beings should strive to achieve individuation. Individuation is a term which illustrates the complex process of personal transformation that occurs over a lifetime. In a few words, the process can be resumed to several stages: differentiation of personal values from collective values, relinquishing the grip of the persona, or mask, that many people present as a defensive self-representation in social situations, experiencing the activation of personal complexes to realize their inherent opposition and gradually relinquish their sovereignty, which was maintained by their remaining unconscious, "realizing the existence of a collective as well as personal unconscious by experiencing the archetypal nature of images and dramas at the core of constellated complexes, and gradually diminishing identification with the ego and opening to the influence of the self, the archetype (original form) of wholeness at the core of the personality."[1]

Jung considers that this process typically starts at mid-life, after a person had met the culture's demands to form an ego, become an adult, establish a career, attract a mate through instinctual processes, and raise a family. Nevertheless, there are people who even if they achieved their goals can often experience a vague lack of satisfaction. Little by little, dissatisfaction turns itself in a mid-life identity crisis and prompts the self-exploration that starts the quest of individuation. Other people are confronted with an eruption of unconscious contents which can be interpreted, amplified, and worked through in order to open the way to individuation. Later on in his works, Jung deepens his view on his this concept and admits that "the individual is a discontinuous whole, subject to fragmentary archetypal contents emerging from the unconscious."[2] This process evolves over many years and is similar to a descent into the unconscious.

The approach to *The Magus* is very complex due to the fact that one might also apply a Freudian or Lacanian perspective on the protagonist's behaviour. At the margins of this consciously constructed, and therefore inauthentic, depiction of the unconscious, an authentic unconscious voice breaks through. Lacanian analysis reveals important characteristics of

[1] Carl Gustav Jung, *The structure and dynamics of the psyche*, Pantheon Books, New York, 1960, pp. 92-104
[2] Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, NJ: Princeton University Press, Princeton, 2nd ed., 1959, p. 278

Urfe's psychic state from his linguistic patterns. Nicholas Urfe suffers from a psychosis that is emblematic of masculinity construction in the 1950s. There are also some aspects presented in the novel which can be viewed in Freudian terms: the infantile fixation and the accompanying phobias, the psychiatrists' analysis, the Oedipus complex. Yet, that would represent only a surface analysis, because these aspects do not focus on anything "unconscious", but simply express what Urfe identifies with equal clarity himself.

In addition, the most appropriate approach to the unsatisfied human being represented by Nicholas Urfe seems to be the Jungian one. The protagonist appears as a self for whom individuation has become impossible due to a rejection of the feminine qualities of the *psyche*: his rejection of a soul mate in Alison, complete misdirection caused by his deep desire for Lily / Julie, and the abandonment of his quasi-adoptive daughter Jo-Jo.

His accepting the job in Greece reveals the difficult customary voyage of the epic hero into an underworld in search for knowledge. The journey from Britain to Greece can be paralleled to the one from the conscious, social part of Urfe's life to his unconscious side. The voyage at sea stands for his ability of transgressing the collective unconscious, a symbolical value attributed to the sea by Jung, "because unfathomed depths lie concealed beneath its reflecting surface."[3]

The Greek island of Phraxos provides isolation because he finds great difficulty in dealing with social existence, and it also has a compensatory function like the unconscious, being home to archetypal situations. Moreover, the island grants Urfe the possibility of real change, proving that "the Unconscious is a process…the *psyche* is transformed or developed by the relationship of the Ego to the Unconscious."[4]

Maurice Conchis will provide a God-game like situation which enables Nicholas to project various archetypal figures onto the "visions" he presents. Conchis simulates for Nicholas "these moments in the individual's life, when the universal laws of human fate break in upon the purposes, expectations, and opinions of the personal consciousness… stations along the individuation process."[5]

The visions created by Conchis enable the breaking of the reality barrier between the stories of Urfe's past experience and his experiences on the island. These visions also break the barrier between literature and dreams themselves, sharing the qualities of myth – following the artifices of fiction. Thus, Conchis resembles the didactic quality of the dream. For instance, apart from Freud who thinks that dreams are just wish-fulfillments, Jung considers dreams an autonomous and meaningful product of psychic activity.

Conchis can be associated with the archetype of *The Old Wise Man*. As Jung argues, *The Old Wise Man* appears in the form of a king, hero, medicine man, savior, magician, saint, ruler over man and spirits, God's closest friend, and so on. This archetype is a real danger for the personality, because once it has been aroused, a man can easily believe that he possesses 'mana', real magical power, and wisdom. He who is possessed by this archetype believes he is gifted with great (maybe esoteric) wisdom, prophetic gifts, the ability to heal and so on. This archetype has a fascinating power, intuitively felt by people and not easily resisted. The power of the old wise man can be destructive as it forces a man to act above his power and capacity. He does not posses the wisdom he claims. In reality it is the voice of the unconscious that

[3] *Ibid.*, p. 280
[4] *Ibid.*, p. 285
[5] *Ibid.*, p. 292

should be subjected to criticism and analysis. Likewise, Conchis becomes the symbol of true paternal knowledge, creating a taboo area which gives Urfe the possibility to meet the Unconscious.

Lily / Julie / Dr. Vanessa Maxwell embody the *Anima* archetype. The *Anima* is the personification of all female psychological tendencies in the psyche of a man, including feelings, moods, intuition, receptivity for the irrational, the ability for personal love, a feel for nature, and the man's attitude toward the unconscious. She can be the pure, good, noble figure, almost a goddess, but she can also be a prostitute, a seductress or a witch. In essence, the *Anima* is a guide to the psychological development of a man.

As a result, each time when Urfe's logical mind is not able to recognize or understand unconscious contents, one of the women will help him discover them. His *Anima* helps him tune himself to the correct inner values, giving him the chance to open the door to his inner world. Thus, the *Anima* takes the role of guide and mediator in his inner world. The main concern is that Urfe has to take seriously the messages sent by his *Anima*, and put them into another form. If he deals properly with this information, he might be able to establish a connection between his past experience and the present situations that he has to cope with.

The worst part for the protagonist is that he falls in love with an *imago*. Jung situated the *imago* "between the unconscious and consciousness, in a sense, as if in chiaroscuro."[6] It is a partially autonomous complex that is not completely integrated into consciousness. The women encountered on the island by Urfe seem to belong to the well-known trilogy Maiden – Mother – Hecate. Nicholas finds himself at a loss, being unable to make head or tail of what is happening to him. All these women are connected to his inner projection of the ideal woman. But all these illusions seem to turn into "delusions", a certain pathological state being hinted at in the trial episode. The only feminine figure that is placed beyond this madness is Alison – the meaning of her name being "without madness".

All delusions provide the missing signifier and give meaning to the world. Urfe is able to pinpoint the way in which he has textually constructed himself: "we didn't understand that the heroes, or anti-heroes, of the French existentialist novels we read were not supposed to be realistic."[7] Lacan argues that "the normal man makes his discourse the signifier of his own being and if he speaks of things, he differentiates them from himself, he seeks to render his Ego identical to his subjectivity, which is mediated through language."[8] As a result, Urfe has come to be the construction of the Ego, and thus his own subjectivity.

The imaginary register is restructured, rewritten, or "overwritten" by the symbolic, by the words and phrases. The new symbolic or linguistic order supersedes the imaginary order. Lacan talks about the dominance and determinant nature of language in human existence. This imaginary identification serves to deconstruct the binary between Self and Other. Urfe has a "hole" in his Self (the absence of the "name of the father") which exposes him to the "whole" of the continuum alienated by the Image identification. "Whole" and "hole" are signifiers that undo themselves.

---

[6] Carl Gustav Jung, *Psychology of the unconscious. A study of the transformation and symbolism of the libido. A contribution to the history of the evolution of the thought*. Coll. works, Vol. 5, Routledge & Kegan Paul, London, 1952, p. 139

[7] John Fowles, *The Magus: A Revised Version*, Cape, London, 1977, p. 368

[8] Jacques Lacan, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1968, p. 165

By choosing Lily/Julie's world before Alison's, Nick denies reality and fails to find the door to freedom. Lily/Julie is *de facto* no more than a reflection of his ego or, as Lily de Seitas, her mother, says towards the end of the novel: "My daughters were nothing but a personification of your own selfishness."[9]

The structural ambiguity of the novel is reflected in the passage in which the disenchanted Urfe says: "All my life I had turned life into fiction, to hold reality away; always I had acted as if a third person was watching and listening and giving me marks for good and bad behaviour – a god like a novelist, to whom I turned like a character with the power to please, the sensitivity to feel slighted, the ability to adapt himself to whatever he believed the novelist-god wanted. This leech-like variation of the super-ego I had created myself, fostered myself, and because of it I had always been incapable of acting freely. It was not my defence; but my despot. And now I saw it, I saw it a death too late."[10]

The ego of the protagonist is torn apart between his super-ego and his unconscious. He refuses reality by all means and he tries to identify himself with the world that is manufactured for him at Bourani. However, the Greek myths, the psychoanalysis, the Nazis, the shifting explanations of the mysterious events contribute to Urfe's deeper self-knowledge and rebirth.

In conclusion, Fowles uses the strategies of self-consciousness in order to explore the different possible freedoms available within and operating upon the text. *The Magus* highlights very well the problematic relationship between the author as potential tyrant and the characters as questers after freedom. Fowles' avoidance of closure relates to Urfe's inability to achieve individuation. Even if at the end he goes back to the real side of his life – to Alison – he is a different man that will always long for the *Imago* encountered on the remote island. His rebirth is only partial, because there are a lot of features which he couldn't incorporate in his personality. So, the refusal of closure reveals in fact a way of repudiating the author's *force majeure* and safeguarding the freedom of characters and reader alike. Closure would be the betrayal of individual freedom. Therefore, the end of the novel gives us not necessarily a brand new Urfe, but the same character who has learnt a few things about his psyche and who finds himself on the path to personal development.

Bibliography:

Conradi, Peter, *Contemporary Writers - John Fowles*, Methuen, London & New York, 1982;
Fowles, John, *The Magus: A Revised Version*, Cape, London, 1977;
Lacan, Jacques, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1968;
Jung, C. G., *Psychology of the unconscious. A study of the transformation and symbolism of the libido. A contribution to the history of the evolution of the thought*. Coll. works, Vol. 5, Routledge & Kegan Paul, London, 1952 ;
Jung, C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, NJ: Princeton University Press, Princeton, 2nd ed., 1959;
Jung, C. G., *The structure and dynamics of the psyche,* Pantheon Books, New York, 1960.

[9] John Fowles, *op.cit.*, p. 601
[10] John Fowles, *op.cit.*, p. 539

SIN, PUNISHMENT, AND REDEMPTION. HESTER PRYNNE VS. AGATA SĂLCEANU

Drd. Adriana Carina DUBAN
"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

The present paper attempts to offer a comparative study between Hester Prynne's story in Nathaniel Hawthorne's novel, "The Scarlet Letter", and Agata Sălceanu's destiny in "Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa" ("The Consul, the Tanner, and the Actress") by Carol Ardeleanu.
In the present study we shall undertake to compare two narratives about guilt, passion, punishment, and redemption, and to present the way in which two different communities and environments can influence women's lives in a similar manner.

Key words: sin, punishment, guilt, redemption, community

American writer Nathaniel Hawthorne generally writes about men or women and their life in society. The main themes of his works are sin and guilt, and the psychological implications of the sin. Hawthorne's characters usually have a secret or a problem which keeps them at distance from other people. They are usually proud, and dominated by a certain desire. Moreover, Hawthorne is interested in the dark part of the human mind. He is not interested in the plot itself but in the exploration of the human mind. These are the main reasons why Nathaniel Hawthorne's novel, *The Scarlet Letter,* is read by everybody like a relevant classic tale on universal themes.

Carol Ardeleanu's novel, *The Consul, the Tanner, and the Actress*, is also a novel about guilt, passion, punishment, and redemption, and the way in which community and environment can influence a woman's life. It is interesting to note that the Romanian novel is/was not popular at all; many critics even thought carefully about whether or not to include the name Carol Ardeleanu in the category with forgotten writers.

The reasons why these two authors chose for analysis the same topics are quite similar. Hawthorne was born in Salem, Massachusetts, in 1804, and he was part of an important Puritan family. His ancestors were among the earliest settlers in the colony. They had strict moral and religious principles, and wanted to worship God. Nathaniel Hawthorne was a descendant of Major William Hawthorne, one of the Puritan settlers in America. Hawthorne therefore wrote about the Puritan community he lived in, and *The Scarlet Letter* became "a classic enquiry into the nature of American Puritanism and the New England conscience" (Drabble, 1985: 443).

Carol Ardeleanu wrote about the slums, i.e. about the environment he lived in, too. If Hawthorne's novel is set in the Puritan world of seventeenth-century Boston, in New England, Carol Ardeleanu's novel is set in the slums of Broşteni, on the outskirts of Bucharest, in a hostile environment sharing "Puritan views". Even if both authors examine the strict moral code of the life of the community they describe, the difference is that Hawthorne's work, *The Scarlet Letter*, is an attack on Puritanism but Carol Ardeleanu's work is the result of the author's sympathy for the humbles, and the oppressed people living on the outskirts, in the slums.

Both stories were also inspired by real facts: in the introductory part of *The Scarlet Letter, The Custom House,* the readers found out the events that led to the writing of the book, and to the act of creation. Hawthorne portrayed Salem Custom House, a place where he had worked as measurer and surveyor, and the place where he had found an ambiguous embroidered letter *A* which started his imagination and Hester Prynne's story. Carol Ardeleanu admitted that his novel was inspired by real facts, too: he met a tanner, an actress, and a boot maker, and they all told him the story of their lives. They all reminded him about his own life, too. Since their stories troubled his existence, the author "gave them life" in a novel.

Despite the abovementioned assertions, the most interesting part of a comparative study between *The Scarlet Letter* and *The Consul, the Tanner, and the Actress* remains a comparison between Agata Sălceanu's destiny ('the actress', the most important feminine character in *The Consul, the Tanner, and the Actress),* and Hester Prynne's life, from Nathaniel Hawthrone's, *The Scarlet Letter*. The two novels present the lives of two significant feminine characters of the abovementioned novels, and two women who will both suffer the consequences of their sins because of the environment they live in. In the present study I will therefore undertake to compare two narratives about the effects of our main passions, about guilt, punishment and redemption, fear, shame, and pride, i.e. the main themes of the novels written by Hawthorne and Carol Ardeleanu.

From the very beginning, mention should be made about the fact that both authors are not interested so much in the sin itself, but in its effects. Hawthorne is not interested in the love story. The love affair is not significant but the consequences that sin has upon characters are essential. Henry James stated very clear that "to Hawthorne's imagination the fact that two persons had loved each other so well was of an interest comparatively vulgar; what appealed to him was their moral situation in the long years that were to follow" (Henry James in Ruland&Bradbury, 1992: 145). To Carol Ardeleanu's imagination, Agata's love for Andrei Grigore, a millionaire from Bucharest, is also not important; what appealed to him was Agata's moral situation on the outskirts, in the slums, after the moment when the community she lived in found out about her relationship with the rich man.

Hawthorne's story begins with the sin itself, not with the love affair between Hester Prynne, an already married woman, and the Puritan minister Arthur Dimmesdale, a young and highly respected priest of the community. It starts with the consequences of sin, "with Hester standing on Boston's public scaffold, the child of liaision in her arms, and the red emblem of sexuality, the scarlet letter, the embroidered *A* for Adulteress, emblazoned on her breast" (Ruland&Bradbury, 1992: 145). Agata's sin is committed almost in the end of the book when she gives herself to Andrei Grigore, the director of the factory where her father works. Nevertheless, it can be commonly accepted that *The Consul, the Tanner, and the Actress* starts with Agata's sin, too, since her biggest guilt is not her bodily sin, but the fact that she was a dreamer, and had hopes in an environment where a better way of life and survival should not be asked or wished for. This is Agata's biggest sin: she was a dreamer, and Andrei Grigore was her most important dream. Her dreams - not her bodily sin – finally destroy her.

Both women have an affair outside a decent marriage, and they will both wear the sign of their sins in one way or another: Hester Prynne has to wear a scarlet letter "A" on her breast that will identify her as an adulteress wherever she goes. Hester is punished to stand on Boston's public platform with her child in her arms, and with the emblem of sexuality on her

breast. She waited for two years for her husband, an ageing English scholar, to join her, but he had been captured by the Indians; meanwhile, she had an affair with another man, the father of her child, Pearl. On the other hand, the people in the slums, be them young or old, will always laugh about Agata, and they will neither forget nor forgive her sin and relation before marriage. Agata has always waited for her "love" and chance to get out of the outskirts to come; it was obvious than when she the chance came, she took it, and she had an affair with millionaire Andrei Grigore; like Arthur Dimmesdale, Andrei Grigore seems to want to follow Agata, but when he discovers the place where she lives in with her family, and the fact that her father is "worker no. 178" of his factory, in his eyes, she becomes another mistress or one more "street walker". In this situation, Agata has to stop dreaming about a possible white wedding dress, and both she and Hester become objects of insult for their community.

Hester and Agata are both punished by their societies, but one might notice, from the very beginning until the end of the novel, that Hester registers a victory upon her community, too. She was sent to prison, but before the moment she entered the door, Puritan people could see not the frustration, but the dignity of a young woman, and her force of character. She was lady-like, gentile, delicate, evanescent. They could not destroy her: she was more lady-like than ever. People who had known her expected to see an obscure figure, a sad woman affected by misfortune, but they were astonished since her beauty shone out strength more than sadness. Agata Sălceanu lived the same story of a woman with dignity and force of character, but the difference was that her dignity was not natural, but artificial. She appeared in front of the people in the slums delicate and pure, but it was only an appearance: everything was lie since she was actress; everything was a dream since she was a dreamer.

Moreover, Agata was ashamed with her life and her family, and tried to imitate the dignity of princess or queenall the time. Walking like a cat of Angora, she never said "hello" or "good bye" to the people who visited her family (Ardeleanu, 1972: 44). The end of the novel *The Consul, the Tanner, and the Actress* does not register Agata's victory upon the environment she lived in. On the contrary: Agata Sălceanu is forced by circumstances to marry Alexandru Gangu, a boot maker in the slums, and to remain on the outskirts of Bucharest for life. Both Hester and Agata are forced to live in communities formed of the most incompetent persons in the world who could have been chosen to judge the heart of a woman in love, and two women who had made mistakes. Hester's mistake cannot be forgiven by Boston of that time, a small town with one square, one church, and one prison and Agata's mistake cannot be forgiven on the outskirts of Bucharest, in a community "where everybody knows everybody and what everybody does".

The men that Hester and Agata love are both characterised by moral cowardice as well. Arthur and Andrei Grigore allow Hester and Agata to face guilt and shame alone: Hester is forced to stay at the pillory with her lover's baby in her arms, alone, and Agata has to face other people's bad words alone, or even worse: "the fight" between Agata and the people in the slums of Bucharest broke out because of Andrei's bad stories about the woman. For seven years, after her deeds, Hester's life finally becomes similar to that of Agata's: Hester will be forced to walk away from Boston, and to live her life on the outskirts of the town, in a similar environment with the slums of Broşteni.

The stories of the two women were different from the point of view of what happened after their sins were discovered, when consequences should be suffered. If Hester begins a decent life on the outskirts of Boston and starts making beautiful clothes for her daughter,

Pearl, Agata starts a dissolute life, having affairs with officials, and married men, and she finally returns to the same poor house in the slums (Ardeleanu, 1972: 166). Despite this, children follow Hester in the town and shout after her, and the scarlet letter "A" persists as symbol of the fire from Devil in *The Scarlet Letter*. Hester's daughter, Pearl, suffers the consequences of her mother's sin: she has no friends, and does not like the games about church and religion. Being a child, Pearl signifies, in a way, the natural innocence, and the "strange child" (Hawthorne, 2000: 12), an innocent Agata before her love affair with Andrei Grigore.

Product or amalgam of adult passion, Pearl can also be compared with her mother or Agata after sin. Pearl is the innocence of every Romantic child, of every Romantic woman, but she is capable to recognize the evil as well. The child and the scarlet letter "A" are tangible proofs and consequences of the affair between Hester and Arthur, just as Barbu Sălceanu's corpse (Agata's father) and Agata's non-white dresses are tangible proofs and consequences of Agata's love affair with Andrei. It is obvious that if there are similarities between Hester and Agata, there are also similarities between Pearl and Agata, Pearl being her mother's successor, and the "mischievious elfin child who reminds Hester of her guilt (Ousby & Atwood,eds., 1995: 818).

Moreover, both Pearl's and Agata's fathers are tormented by their conscience and become "sick" men when they understand that the women made mistakes because of them, and suffered for their guilt alone. Consul Barbu Sălceanu, Agata's father, is tormented by his conscience thinking about the fact that Agata gave herself to Andrei with a view to helping him, a drunkard father, to have a better life. In the end, the Consul is noble and human, and sees in Agata a good, "clean" girl, without the marks of her bodily sin; in *The Scarlet Letter*, 'seven years have passed since Pearl's birth and Hester' condemnation as an adultress. Dimmesdale, who has never raised any strong suspicion that he is the father of the child, is tormented by qualms of conscience' (Delaney, Ward, Fiorina, 2003: F65), too. Both Barbu Sălceanu's sadness and final intoxication with alcohol and Dimmesdale's sickness are results of the torment of their soul and conscience. Sometimes people become sick because of the secrets in their hearts.

Both novels are also full of women's hidden truth. From the very beginning, Hester does not tell the truth about the father of her child, and she protects Roger's identity. Pearl does not know her mother'sin. Agata is hiding the truth about the fact that her family lives on the outskirts of Bucharest. She also lies about her father's death, and she keeps the secret about the fact that he is "no. 178" from Andrei Grigore's factory, etc. In the end, both women understand that lie is not good. Hester decides to reveal the hidden truth, and Roger's real identity, in a beautiful scene in the forest: "O Arthur, cried she, forgive me […] a lie is never good, even though death threaten on the other side! Dost thou not see what I would say? That old man! – the physician ! – he whom they call Roger Chillingworth ! – he was my husband !" (Hawthorne, 1994: 165). Arthur dies in Hester's arms, but he cannot enter the other world with his hidden truth. He comes to peace only when he stands on the public scaffold where Hester once stood (Ruland&Bradbury, 1992:146). In his deathbed confession made in the centre of the town, he publicly admits that he is Pearl's father: "People of New England! cried he, with a voice that rose over them […] behold me here, the one sinner of the world! At last! – at last! - I stand upon the spot where, seven years since, I should have stood" (Hawthorne, 1994: 216). It is useless to hide the truth since truth will be finally revealed – this is the lesson

that should be learnt from Hester's and Agata's stories. People cannot avoid the punishment for their guilt, and it is better to show the worst part from us from the very beginning in order to avoid sufferance later.

Many critics stated that Nathaniel Hawthorne's novel is not mainly about Hester, but about Arthur Dimmesdale, the man inside of whom there was a constant battle between personal morality and confession. Guilt makes him human and capable of understanding the others. The same assertions were made by the critics who interpreted Carol Ardeleanu's novel, *The Consul, the Tanner, and the Actress:* most critics did not consider it another story about periphery and outskirts, or Agata's novel, but Consul Sălceanu's story about decay, decline, guilt, and the capacity of understanding the others. In the end, all the men who destroyed Hester's and Agata's lives, Arthur Dimmesdale, Roger Chillingworth, Consul Sălceanu and Andrei Grigore, will share the same destiny: they will both become part of the so-called "Devil's army". When he could not stand his thoughts and sin, Arthur Dimmesadale, Nathaniel Hawthorne's character, went to the central square in Boston and climbed onto the pillory where Hester had been publicly condemned, crying out in the hope that people would come out of their homes and he would have the chance to explain what he had done; yet, nobody comes to see him but Hester, Pearl and Roger Chillingworth. Roger appears to all of them like Devil itself: "Had a man seen old Roger Chillingworth, at that moment of his ecstasy, he would have had no need to ask how Satan comports himself when a precious human soul is lost to heaven and won into his kingdom" (Hawthorne, 1994: 117). In the Romanian novel, Consul Sălceanu kills Andrei Grigore, and then he kills himself when he finally understands that nothing will ever happen, that nothing will change his destiny in the slums. Both endings emphasize the fact that when one desperately hates or loves a person, if that person dies (the object of the passion disappears), life becomes meaningless, and the soul becomes empty without its spiritual food.

Undoubtedly, there are many differences between the two abovementioned novels. Nathaniel Hawthorne's novel is characterised by signs and symbols. In *The Scarlet Letter*, the author uses "a mixture of fantasy and realism, symbols and allegories to explore one of his constant themes: the relationship between the individual and society" (Delaney, Ward, Fiorina, 2003: F 141). Only the scarlet letter "A" alone can be considered, at the same time, symbol of adultery, of the red hot colour of infernal fire from the Devil (Hawthorne, 2000: 7), and symbol of blood; the hidden "A" from Arthur's body functions as physical stigmata, and the "A" in the sky is the symbol of Heaven imprinted on the sky at night. Forced to wear her sign, Hester complicates it, and turns the initial letter "A" from Adulteress to Adam, i.e. to innocence or original sin, to Able or Angel (Ruland&Bradbury, 1992: 146), and Arthur becomes the heavenly guardian of the Puritan community. Number 7 that obsessively appears in the novel might be interpreted in connection with the seven days of creation, or the number of the capital sins. Hester also lives seven years on the outskirts of Boston. *The Scarlet Letter* loses its singleness of meaning. It is full of mysteries, and "the novel's main passions – sin and guilt, punishment and redemption, fear and shame, pride and selfishness, hatred and destructive revenge – are described in allegorical style and through rich suggestive symbolism" (Delaney, Ward, Fiorina, 2003: F71). *The Consul, the Tanner and the Actress* cannot be approached in such a complex manner. Nevertheless, the endings of the two novels bring more similarities between the two books. If Arthus comes to a peace only when he returns to the society to which he belonged and Pearl settles in Europe, away from Puritanism,

Hester "continues her life of penance, a model of endurance" (Ousby, Atwood, eds., 1995: 819). In *The Consul, the Tanner, and the Actress,* Agata marries Alexandru Gangu, a boot maker in the slums, and is forced to remain on the outskirts, where everybody knows the story of her sin.

The final question of our comparative study is the following one: were Agata and Hester really sinful? In a world were nobody is perfect ,and we are all sinful after all - since we were born -, the answer to this question is not interesting at all. The reader, Agata and Hester finally understand that a life with lies and sins is not good, and tragedies can be determined by environment and/or community that govern our inescapable world, an environment "where private action is both of public and providential concern" (Ruland&Bradbury, 1992:145). This might be the most interesting idea of all.

The two narratives about guilt, passion, punishment, community, and redemption remain two stories about the eternal human nature, about relationships, responsibilities, facts and consequences, two works about our human sorrow, grief, weaknesses and dreams. Even if Hester's story is a triumph of life over the Puritans, and Agata's story is not a triumph on the outskirts, both Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* and Carol Ardeleanu's novel, *The Consul, the Tanner, and the Actress'* remain two tragic stories about women's shame and the cruel treatment they suffer in the societies they live in and where their dreams are broken; they remain two narratives about the woman's sinful, yet very human heart, full of contradictions and complexity, and its need for expression, two books about women who strongly believed in or dreamt about their happiness, and true love that should not be considered sinful at all. Both Hester and Agata dreamt about the day when people will understand the miracle of love, and they were both punished for their dreams. Nevertheless, we believe that Agata and Hester's "day" will come one day: it will come the day when people will understand that love and dreams keep us alive. It will come this day one day. One day, but not today.

Bibliographical references:

Ardeleanu, Carol (1972). *Diplomatul, tãbãcarul şi actriţa*. Edition and preface by Henri Zalis. Bucharest: Minerva Publishing House.

Delaney, Denis, Ciaran Ward, Carla Rho Fiorina (2003). *Fields of Vision.* Volume 2. Longman: Harlow.

Drabble, Margaret, ed. (1985). *The Oxford Companion to English Literature.* Fifth Edition. Oxford: Oxford University Press.

Hawthorne, Nathaniel (1994). *The Scarlet Letter*. London: Penguin Books.

Hawthorne, Nathaniel (2000). *The Scarlet Letter*. Level 2. Retold by Chris Rice. Series Editors: Andy Hopkins and Jocelyn Potter. Harlow: Penguin Books.

Ousby, Ian, Margaret Atwood, eds. (1995). *Companion to Literature in English*. Hertfordshire:Wordsworth Reference.

Ruland, Richard and Malcolm Bradbury (1992). *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. New York: Penguin Books.

REVISTA „CULTURA” – PARADIGMĂ A APROPIERII ROMÂNO-MAGHIARE

Drd. Enikő OLCAR
Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia

Revista ,,Cultura” subintitulată ,,Sciences – Lettres – Arts” (,,Ştiinţe – Litere – Arte”) este o piesă valoroasă a presei interbelice din România. Cele patru numere redactate în limbile română, maghiară, germană şi franceză au apărut la Cluj în 1924 sub direcţia lui Sextil Puşcariu, iar redactorii responsabili au fost Lucian Blaga, Kristóf György, Yves Auger şi Oskar Netoliczka. Traducerile reciproce, studiile şi articolele din diferite domenii semnate de colaboratori prestigioşi au asigurat recunoaşterea naţională şi internaţională a revistei. Viziunea modernă, perspectiva europeană, ideologia şi dorinţa sinceră de colaborare între naţionalităţile conlocuitoare cristalizate în ,,Cultura”, au creat un model al apropierii româno-maghiare.

Cuvinte-cheie: *presă interbelică, traducere, colaborare*

Relaţiile culturale şi literare româno-maghiare din perioada interbelică reprezintă o pagină a colaborării dintre intelectuali, un document cultural şi social a convieţuirii popoarelor din arcul intracarpatic, o istorie vie a contactului milenar, caracterizat prin bogate interferenţe, influenţe, contacte şi paralelisme. Cataclismul Primului Război Mondial nu a obturat dezvoltarea culturală, dimpotrivă, perioada interbelică a fost marcată de o efervescenţă fără precedent a mişcărilor literare şi artistice, de căutări ale izvoarelor şi de afirmare a identităţii culturale. În ciuda conflictelor sângeroase, literatura a găsit mereu drumul care uneşte sufletele oamenilor indiferent de naţionalitate, limbă şi religie. Încetul cu încetul, s-a conştientizat că singura cale aptă să asigure trecerea de la o politică marcată de antagonisme la una democratică este cea culturală. În perioada incertă a dibuirilor, încercările de dezvoltare a culturii române şi maghiare în mod independent, erau sortite eşecului; intelectualii, cuprinşi de dorinţa cunoaşterii şi înţelegerii reciproce, sunt primii care au pregătit terenul capabil să asigure temelia viabilă a unei culturi comune. Tărâmul cultural şi literar s-a dovedit favorabil acestei apropieri, din motivul că efectele devastatoare ale manevrelor politice nu acţionau la fel de puternic, uneori chiar devastator, ca în celelalte domenii ale vieţii sociale. Printre instrumentele antrenate în acţiunea de apropiere culturală, se află revistele plurilingve focalizate pe cunoaşterea reciprocă, care au acordat un interes major vieţii culturale, literare şi artistice, incluzând în programul lor şi ideea înfrăţirii între diferitele naţionalităţi prin consemnarea manifestărilor care serveau aceste iniţiative: expoziţii, recenzii de cărţi şi antologii, traduceri reciproce, evenimente literare, sociale şi politice, dar şi demascarea divergenţelor cauzate în general de amprenta negativă a politicii.

Exemplul revistei bilingve ,,Aurora” de la Oradea-Mare sub direcţia lui George Bacaloglu nu a rămas fără ecou în rândurile intelectualilor care nu s-au lăsat debusolaţi de evenimentele politice şi sociale, ci şi-au focalizat energiile spre înfiinţarea unei reviste cu un program şi mai ambiţios. Este vorba despre ,,Cultura” cu subtitlul în franceză ,,Sciences-Lettres-Arts” (,,Ştiinţe-Litere-Arte”) care a înregistrat doar 4 numere în perioada dintre 1 ianuarie şi iulie 1924. Toposul destinat redactării este Clujul, unde aportul diverselor naţionalităţi a imprimat acţiunilor culturale un timbru specific. Publicaţia urmărea continuarea

şi consolidarea programului ,,Aurorei", ,,îşi propune să ofere o imagine fidelă a vieţii literare, ştiinţifice şi artistice din viaţa noastră şi să contribuie la cunoaşterea reciprocă a unor valori ale literaturii române şi maghiare"[1].

Revista, beneficiind de o bună susţinere, a apărut sub conducerea lui Sextil Puşcariu, cel dintâi rector al Universităţii clujene, cunoscutul lingvist, istoric literar, memorialist, filolog de renume european; în perioada respectivă, mai exact din 1922 a devenit membru permanent delegat din partea României la ,,Liga Naţiunilor" cu sediul la Geneva. Lui i se datorează ,,iniţiativa unei reviste originale, de o factură specific transilvană şi o ţinută ştiinţifică fără reproş"[2]. Sosit în România din Geneva şi ,,influenţat de ideea prieteniei popoarelor"[3], a iniţiat primul proiect serios al apropierii culturale după şase ani de la Unire. Redacţia revistei a fost fixată la Muzeul Limbii Române de pe strada Elisabeta, nr. 23, unde se redacta şi cealaltă revistă a lui Puşcariu - ,,Dacoromania". Concepută să apară în 6 numere anual, ,,Cultura" se tipărea în 1200-1500 de exemplare[4]. Conform arhivei epistolare a revistei, ideea înfiinţării a apărut în 1923, dată la care s-a încheiat contractul cu Institutul de Arte Grafice ,,Ardealul", s-au trimis invitaţiile către colaboratori, iar la 17 octombrie s-a organizat prima şedinţă a comitetului de redacţie[5].

Secretarul redacţiei a fost Valeriu Bologa, care mai târziu s-a afirmat ca profesor, iar din comitetul de redacţie făceau parte profesorul universitar clujean de origine franceză Yves Auger responsabil pentru partea franceză, apreciatul poet Lucian Blaga pentru partea română, profesorul de limba şi literatura maghiară Kristóf György se ocupa de partea maghiară, iar de cea săsească, Oskar Netoliczka, directorul Gimnaziului ,,Honterus" din Braşov. Acceptarea colaborării la ,,Cultura" de către Kristóf după aderarea la activismul Partidului Maghiar, poate fi explicată printr-o strategie abilă care l-a mobilizat pentru apropierea româno-maghiară: ,,Acţiunea aceasta nu a fost lipsită de orice interes politic", ci doreau ,,să demonstreze cu putere de convingere credibilitatea de cetăţeni români"[6].

Din dorinţa de a redacta o revistă enciclopedică cu profil ştiinţific, colaboratorii vizaţi au aparţinut unor domenii dintre cele mai diverse, numele lor asigurând prestigiul revistei: Nicolae Iorga, Octavian Goga, Ion Lupaş, C. Daicovici, George Vâlsan, G. Oprescu, Mihail Sadoveanu, Victor Babeş, Dimitrie Gusti, G, Rădulescu-Motru, Al. Borza, N. Georgescu-Tistu, Bitay Árpád, Petre Grimm, Karácsonyi János, Kiss Ernő, Vasile Pârvan, Emil Racoviţă, Ioan Bianu, N. Leon, Lutz Korodi, Friedrich Teusch, O. W. Cisek, C. Siegel, Iaklovszcky Dénes, Buday Árpád, Roska Márton, Pálffy Márton, Makkai Sándor etc. Perspectiva europeană a fost garantată de viziunea modernă de tip occidental a redactorilor. Revista s-a bucurat de o solidă propagandă şi de subvenţii acordate de Ministerul Artelor condus de Al. Lapedatu, intelectual şi politician convins de necesitatea apropierii româno-maghiare. Aceştia au semnat 49 de articole – câte 17 în limba română şi germană, 14 în maghiară şi un articol în limba franceză, încercând să cuprindă întreaga arie a vieţii culturale, cu informaţii şi rezultate din domeniul vast al ştiinţelor naturii, precum şi abordarea

---

[1] I. Hangiu, *Cultura. Ştiinţe, litere, arte*, în vol. *Dicţionarul presei literare româneşti 1790-1990*. Ediţia a II-a revizuită şi completată, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 124.
[2] Mircea Zaciu, *Reviste uitate: ,,Cultura"*, în vol. *Colaje*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 59.
[3] Mikó Imre, *Csendes beszélgetés Bologa professzorral*, în vol. *Akik előttem jártak*, Bukarest, Kriterion Kiadó, 1976, p. 267.
[4] *Idem*, *Közös hagyományok fóruma*, în ,,Korunk", nr. 11, 1965, p. 1596.
[5] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 59.
[6] [t.n.], Gáll Ernő, *Erdélyiség? ,,Romániaiság"?*, în vol. *Számvetés. Huszonkét év a Korunk szerkesztőségében*, Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, Komp-Pressz Könyvkiadó, 1995, p. 129.

problemelor sociale, politice şi literare. Articolele publicate în limba maghiară erau urmate de rezumatele lor în franceză, ceea ce a conferit obiectivitate impusă ca ,,principala calitate a lucrărilor publicate în ,,Cultura". Se urmărea astfel o sistematizare temeinică a relaţiilor culturale dintre grupurile etnice din România"[7]. Unificarea forţelor naţionalităţilor conlocuitoare nu s-a putut realiza până la apariţia ,,Culturii". Lipsa cunoaşterii reciproce s-ar putea explica prin aceea, că legăturile dintre intelectuali se bazau mai ales pe simpatii, iar nu pe profesionalism. Redacţia a concentrat aceste relaţii sporadice şi întâmplătoare, care dublate de un înalt profesionalism, au reuşit să formeze un sistem solid cu scopuri bine definite.

În comparaţie cu ,,Aurora", revista clujeană se adresa unui public mai restrâns, pentru cei cultivaţi. Prin programul ei, încerca să fixeze interesele comune care puteau asigura reconcilierea paşnică, atât de necesară între majoritate şi minorităţile conlocuitoare. Redacţia a dorit apropierea culturală şi înţelegerea reciprocă a popoarelor prin înlăturarea barierelor, prin încurajarea traducerilor, şi nicidecum nu şi-a propus promovarea talentelor sau ierarhizarea valorilor deja existente, un alt deziderat fiind omagierea personalităţilor istorice, culturale şi literare. Întemeietorii au vizat ,,un organ de legătură intelectuală" care să unifice sufletele intelectualilor: ,,Departe de orice influenţă politică, vom avea curajul opiniilor noastre, dar vom păstra imparţialitatea la care ne obligă respectul reciproc al unora pentru ceilalţi. Pornim la drum cu speranţa de a spori numărul celor ce-şi întind prieteneşte mâna, peste baricade efemere, luând ca deviză CULTURA"[8]. Programul ,,poartă pecetea viziunii lui S. Puşcariu despre fenomenul cultural românesc cu aplicare specială la cel din Transilvania"[9]. Filologul revenise de la Geneva optimist, cu gândul unor idei măreţe, unde ,,Liga Naţiunilor" milita pentru asigurarea păcii şi pentru apărarea drepturilor minorităţilor.

Cotidianul clujean ,,Patria" a consemnat despre iniţiativa redactării revistei în patru limbi, că ,,ar putea să formeze cheagul unei întregi organizaţii culturale de împrietenire sufletească deasupra diferenţelor de partid şi ai prea îngustelor interese individuale"[10], iar Vasile Bogrea anunţa astfel apariţia revistei destinate apropierii: ,,Ca unii ce avem convingerea că numai acesta e drumul, pe care se poate ajunge la dorita «atmosferă de sănătate şi respect reciproc» între elementele alogene, chemate să contribuie, într-o banală convergenţă de sforţări, la înălţarea prestigiului cultural al patriei comune, salutăm cu bucurie această frumoasă iniţiativă, urându-i tot succesul pe care-l merită"[11].

Începutul era promiţător: iniţiativa a fost apreciată călduros, Clujul asigura baza cercetărilor prin instituţiile nou-înfiinţate, momentul, marcat de dorinţa de a consolida noul stat, era favorabil, minoritatea maghiară şi cea săsească doreau fixarea raporturilor cu poporul român. Revista a debutat cu cinci poezii de Ady Endre – *Târziu, Poet, Martir, Ogorul unguresc, Ce caut?* – în traducerea lui Octavian Goga, prefaţate de consideraţiile pertinente ale poetului, care a promis, după cum suntem informaţi într-o notă de subsol[12] că va reveni cu un studiu amplu despre rolul revoluţionar al operei lui Ady, asemănat cu un ,,uragan pustiitor

[7] Nae Antonescu, *Cultura*, în *Reviste din Transilvania*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2001, p. 313.
[8] [t.n.] în ,,Cultura", an I, nr. 1, ianuarie 1924, p. 1. (,,Eloignés de toute influence politique, nous aurons le courage de nos opinions, mais nous conserverons l' impartialité a laquelle nous oblige notre respect réciproque les uns pour les autres. Nous nous mettons en chemin avec l' espoir d' accroitre le nombre de ceux qui se tendent la main amicalement, par dessus les barricades éphémeres, en prenant pour devise: CULTURE".)
[9] Gabriel Vasiliu, *A. IV. Cultura (1924*), în vol. *Sextil Puşcariu. Director de publicaţii*, Cluj-Napoca, Editura Napoca-Star, 2004, p. 24.
[10] ******Apropieri culturale***, în ,,Patria", an V, nr. 254, 23 noiembrie 1923, p.1.
[11] ******Iniţiative culturale***, în ,,Ramuri", an XVII, nr. 24, 15 decembrie 1923, p. 529.
[12] Octavian Goga, *Andrei Ady*, în ,,Cultura", an I, nr. 1, ianuarie 1924, p. 26.

în atmosfera mocnită dela Budapesta”[13]. Prin acuitatea observaţiilor, Goga a dovedit cunoaşterea temeinică şi, mai ales, o apreciere până la identificare cu poezia lui Ady, fixându-l pe un loc de frunte: „Desrobit de influenţe tradiţionale, luând contact cu civilizaţia latină, vigurosul poet născut în Sălajul nostru, a reîntronat spiritul de rasă în literatura ungurească. Poezia lui, deşi zbiciuia multe neajunsuri din societatea maghiară şi afişa lozince umanitare, e o poezie naţională cum nu s-a mai scris de la Arany încoace. Prin puterea de expresie, prin noutatea formei şi prin necontenita flagelare a unui temperament zbuciumat, Ady a devenit cel mai de seamă reprezentant al liricei maghiare moderne şi unul din marii autori ai prozei contemporane”[14]. În studiul său despre „Cultura”, Mircea Zaciu a notat despre observaţiile lui Goga: „Scrise la Ciucea, în decorul unde umbra nefericitului confrate se întorcea poate în unele nopţi fiindcă fusese acolo, timp de câteva luni, rând pe rând fericit şi prăbuşit în disperare, rândurile lui Octavian Goga respiră omagiul şi afecţiunea postumă”[15].

Tot în primul număr, sub titlul *Eminescu költeményeiből*[16] (*Din poeziile lui Eminescu*), Révai Károly a semnat şase traduceri, alături de alte trei ale lui Franyó Zoltán. Iorga îşi începe colaborarea cu evidenţierea formelor artei din Orient şi Occident, studiu închinat lui Dimitrie Cantemir , care a devenit un simbol al culturii prin personalitatea sa polivalentă[17], iar Karácsonyi János s-a ocupat de lupta comună a poporului român şi maghiar contra turcilor, evidenţiind eforturile comune a celor două popoare împotriva cotropitorilor. Sextil Puşcariu a prezentat „Liga Naţiunilor”, a cărei activitate se desfăşura de patru ani, într-o locaţie neutră, la Geneva: îşi începe prezentarea cu sala de şedinţe, apoi cu membrii, fiecare guvern fiind reprezentat de trei delegaţi cu puterea unui singur vot. Întrunirile erau mascate întotdeauna de diverse propuneri şi opinii contradictorii. Dintre personalităţile întâlnite la Geneva, a fost impresionat de Lordul Balfour, de Robert Cecil, dar mai ales de Bergson: „Mărunţel, bătrân acum, desigur mai mult de muncă decât de ani, preşedintele comisiunii «Cooperării Intelectuale» a dezvoltat planul măreţ al unei biblioteci mondiale, cu o bibliografie universală care să dea cercetătorului indicaţii sigure şi imediate despre tot ce s-a scris în oricare limbă asupra oricărei materii...”[18].

Studiile istorice şi arheologice ale lui Roska Márton şi Buday Árpád subliniază legătura dintre popoare şi cultură în perioada ocupaţiei romane şi în cea a retragerii aureliene din 274[19]. De o problemă arzătoare a vremii, cea a raselor, s-a ocupat Gheorghe Popoviciu[20] într-o analiză a raporturilor dintre poporul român cu popoarele vecine, concluzionând că nu superioritatea rasei interesează, ci diferenţele acesteia din cadrul unui popor şi la diferitele popoare, care odată identificate, puteau contribui la apropierea naţionalităţilor. Etnografia este reprezentată de studiul lui Kós Károly despre Călata[21] şi un altul semnat de G. Vâlsan.

[13] *Ibidem*, p. 26.
[14] *Ibidem*, p. 26.
[15] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 65.
[16] „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 64-65.
[17] N. Iorga, *Dimitrie Cantemir. Cu prilejul comemorării lui*, în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 2-11.
[18] Sextil Puşcariu, *Liga Naţiunilor. Impresii*, în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, p. 37, reluat în *Ce am crezut că va interesa pe cititorii Culturei să ştie despre Liga Naţiunilor*, în vol. *Memorii*, pp. 565-576.
[19] Dr. Roska Márton, *A népvándorlások régészeti megvilágításban*, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 143-145; Dr. Buday Árpád, *Probleme de arheologie romană în România*, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 146-152, respectiv articolul *A Balkán-félsziget jelentősége a római korban*, în „Cultura”, an I, nr. 4, iulie 1924, pp. 328-333.
[20] Dr. Gheorghe Popoviciu, *Diferenţe şi asemănări în structura biologică de rasă a popoarelor României*, în „Cultura”, an I, nr. 3, mai 1924, pp. 224-234.
[21] Ch. Kós, *Kalotaszeg*, în „Cultura”, an I, nr. 4, iulie 1924, pp. 379-384.

Lucrarea acestuia din urmă, în care toate gândurile respiră umanismul şi dorinţa de înţelegere, a fost rostită la „Societatea Etnografică Română" din Cluj la 24 ianuarie 1924, iar publicarea în „Cultura" a echivalat cu asumarea opiniei expuse de către toată gruparea[22]. Merită să citim un fragment amplu pentru a demonstra intenţia, dar mai ales profesionalismul colaboratorilor de a promova apropierea româno-maghiaro-săsească din perspectiva, de această dată, a etnografiei: „Diversitatea de aspecte etnice nu e o piedică în raporturile naţionale, iar discuţia contradictorie *ştiinţifică* cu privire la caracterizarea acestor aspecte e un stimulent al aflării adevărului şi un mijloc de a înlătura erori periculoase care trăiesc şi fac rău numai fiindcă nu sunt scăldate într-o lumină suficientă. Trebuie numai paralizată pornirea ostilă şi orgoliul, care sunt mai grave în raporturile dintre naţiuni decât în raporturile dintre indivizi. Dacă ştiinţele despre naţiuni evită coloratura sentimentală şi caută baze de discuţie comună, se precizează problemele spinoase prin fapte şi date riguros exacte şi controlabile, o înţelegere şi o liniştire e totdeauna posibilă. Toate neamurile sunt nobile şi demne să trăiască, preţuindu-şi capitalul lor de fapte eroice sau obscure. Un singur lucru nu li se poate permite: ca pe temeiul faptelor trecutului sau al forţei prezentului, să batjocorască, să urască sau să înăbuşe alte popoare. Trebuie să se ajungă la o armonie stabilită pe concesiuni reciproce şi pe lipsa de jigniri naţionale. Şi învăţatul care se ocupă de chestiuni naţionale poate face mult în această privinţă. A grada valoarea popoarelor, a pune pe unele în frunte şi a le decreta menite să fie stăpâne, iar pe altele la coadă şi a le arăta capabile numai de slugărie, e o copilărie primejdioasă care uneori nu rămâne fără urmări. Un popor nu e entitate divină şi predestinată decât în mintea misticilor şi aceştia nu au făcut niciodată bună ştiinţă. În faţa lui Dumnezeu şi a învăţatului cuminte popoarele sunt unităţi egale. Fiecare are latura sa interesantă şi de multe ori un crâmpei risipit de popor prezintă din multe puncte de vedere mai mult interes decât un popor puternic şi mare, cu mai multe coroane şi cu aparat de reprezentări impresionant. Origine, trecut, vechime, fapte mari, sunt lucruri pe care nu trebuie să le uite niciodată un popor. Ele fac parte din personalitatea lui, ele sunt admirabile elemente *interne*, dar niciodată acestea nu trebuie să fie întrebuinţate ca arme împotriva altui popor. Înaintea oricărei calităţi personale trece bunăcuviinţa şi respectul reciproc. Aceasta nu numai ca un semn de bună creştere şi civilizaţie, ci e o garanţie pentru liniştea viitoare"[23].

Articlolul scris în limba franceză despre Bartók Béla[24] este un preilej pentru Seprődi de a formula opoziţia dintre Ady şi Goga; primul a fost acuzat că s-a îndepărtat de popor, în timp ce poetul român se bucura de preţuiri elogioase pentru că a reprezentat interesele şi lupta poporului său. Intersectarea muzicii cu literatura a fost sesizată prin curentul popular cultivat de Petőfi cu activitatea muzicală a lui Bartók, care a acordat o atenţie sporită muzicii populare din Europa şi Asia. Articolul Anei Voileanu[25] despre viaţa muzicală clujeană completează acest domeniu.

Programul devine recogniscibil în paginile revistei; articolele semnate au reuşit să surprindă cele mai diverse domenii ale vieţii culturale şi ştiinţifice. Un alt merit este concepţia şi efortul echipei de a-şi uni forţele pentru asumarea unor informaţii contradictorii. Aria largă a părerilor avizate a permis lărgirea sferei de investigare – un drum sigur spre cunoaşterea reciprocă. Locul prin excelenţă a revenit literaturii. Petre Grimm a cercetat confluenţa

[22] Vezi Mircea Zaciu, *op. cit*., pp. 66-67.
[23] G. Vâlsan, *Menirea etnografiei în România (Cuvântare la „Societatea Etnografică Română" din Cluj, la 24 Ian., 1924)*, în „Cultura", an I, nr. 2, pp. 101-106.
[24] I. Seprődi, *L' importance de Bela Bartók dans la musique*, în „Cultura", an I, nr. 3, mai 1924, pp. 295-297.
[25] A. Voileanu, *La vie musicale a la Cluj*, în „Cultura", an I, nr. 2, martie 1924, pp. 196-197.

romantismului românesc cel european[26], Jaklovszky Dénes proba influenţa realismului rus în literatura română prin paralelismul dintre Gogol şi Brătescu-Voineşti[27], în timp ce, de influenţa lui Kant şi Nietzsche se arăta interesat C. Siegel[28]. Redactorul maghiar Kristóf György a semnat un studiu amplu despre poezia maghiară din Ardeal[29] în care aminteşte activitatea de traducător a poeţilor Iustin Ilieşiu şi Fekete Tivadar, admiţând necesitatea unei selecţii obiective a operelor, iar în unele cazuri propune traducerea întregii opere a unui autor. Deschiderea europeană a revistei era garantată prin colaborări, în care urma să se prezinte ,,tabloul de echilibru, variat şi sobru totodată prin care ne înfăţişăm lumii, demonstra (...) vechimea culturii noastre, relaţiile ei fertile cu alte popoare, un orizont cu o deschidere largă, receptivă, străin exclusivismului şi toleranţelor"[30].

Anul 1924 fiind un an al aniversărilor, ,,Cultura" l-a elogiat şi pe Andrei Şaguna[31] şi pe Gheorghe Lazăr[32]. Bitay Árpád este şi autorul unui studiu despre activitatea de traducător al lui Ács Károly la aniversarea a 100 de ani de la naşterea sa[33]. Ács fusese primul traducător în maghiară al baladelor româneşti pe care de altfel le-a şi publicat în 1858 sub titlul *Virágok a román népköltészet mezejéről* (*Flori de pe câmpia literaturii române populare*). După participarea la revoluţia din 1848 a fost întemniţat şi, la îndemnul lui Jókai Mór, a profitat de timpul acesta pentru a-şi însuşi limba română. La un an după apariţia volumului de traduceri, a publicat un ghid de conversaţie maghiaro-român, ceea ce demonstrează că dorinţa de apropiere avea rădăcini puternice în Ardeal. În cazul lui Ács Károly, literatura şi traducerea operelor româneşti constituiau un ,,fapt politic"[34]. Există informaţii despre o broşură din 1872 întitulată *Még három román népballada* (*Încă trei balade populare româneşti*) care ar fi conţinut balade româneşti, alături de un manuscris amplu despre poezia românească, trimise lui Cuza Vodă prin intermediul lui Koós Ferenc, însă după ce au ajuns în posesia ministrului Dimitrie Bolintineanu, urma lor s-a pierdut[35].

Celălalt poet-traducător a cărui amintire a fost reactualizată este Révai Károly[36], cunoscut pentru numeroasele lui prietenii cu scriitorii români. A recunoscut şi a apropiat valorile literaturii române de sufletul poporului său prin traduceri foarte reuşite. Revista ,,Cultura" i-a publicat şase traduceri din Eminescu, demonstrând posterităţii că ele constituie o cale culturală capabilă să înlăture neîncrederea. Poetul preferat al lui Révai a fost Eminescu din care a tradus numeroase poezii, publicate împreună cu Bran Lőrinc sub titlul *Román költőkből* (*Din poeţi români*), volum apărut la Baia Mare în 1909. Un alt poet care i-a stârnit interesul a fost Coşbuc, volumul din traducerile acestuia apărând în 1905 la Budapesta. Révai era un excelent cunoscător al limbii române, iar intuiţia lui artistică îi permitea transpunerea emoţională în ipostaza actului creator al poetului din care traducea. Această putere de

[26] P. Grimm, *Byron şi Byronismul*, în ,,Cultura", an I, nr. 3, mai 1924, pp. 255-259.
[27] Jaklovszky Dénes, *I. A. Brătescu-Voineşti şi scriitorii ruşi*, în ,,Cultura", an I, nr. 3, mai 1924, pp. 269-272.
[28] C. Siegel, *Nietzche – Künstler oder Philosoph?*, în ,,Cultura", an I, nr. 2, martie 1924, pp. 136-142; respectiv articolul *Der Gottsucher Kant. Zur 200. Wiederkehr seines Geburt-stages*, în ,,Cultura", an I, nr. 3, mai 1924, pp. 260-266.
[29] Kristóf György, *A magyar lira mai főképviselői Erdélyben*, în ,,Cultura", an I, nr. 4, iulie 1924, pp. 309-319.
[30] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 62.
[31] I. Lupaş, *Semicentenarul morţii lui Andrei Şaguna*, în ,,Cultura", an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 49-53.
[32] S. P., *Gheorghe Lazăr*, în ,,Cultura", an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 76-77.
[33] Bitay Árpád, *Ács Károly (1824-1894). A román népköltészet első öntudatos, művészi forditója a magyar irodalomban*, în ,,Cultura", an I, nr. 3, mai 1924, pp. 267-268.
[34] Dávid Gyula, *Ács Károly*, în vol. *Találkozások. Tanulmányok a román-magyar irodalmi kapcsolatok múltjából*, Kolozsvár-Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1976, p. 165.
[35] *Ibidem*, pp. 163-167.
[36] Dr. Kiss Ernő, *Révai Károly (1856-1923)*, în ,,Cultura", an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 59-63.

adaptabilitate i-a permis să traducă din poeţi români diverşi: Dulfu, Goga, Sterca Suluţiu sau Emil Isac.

Fidel programului ei, revista „Cultura" a inserat traduceri valoroase; după poeziile traduse din Eminescu din primul număr, a publicat patru poezii de Vlahuţă în traducerea lui Pálffy Márton[37], alături de perlele folclorului românesc semnate de Ács Károly şi Kádár Imre[38], iar în ultimul număr, Jaklovszky a tradus nuvela caragialeană *A Mânjoală csárdájában* (*La hanul lui Mânjoală*)[39]. Din literatura maghiară au fost traduşi în româneşte poezii de Ady şi nuvela lui Nyirő József – *Cad cocenii de brad* în traducerea lui I. Gociman[40]. În germană au fost traduse fragmente din opera lui Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu şi câteva poezii de Nichifor Crainic. Un punct al programului, care, din păcate nu s-a mai realizat, se referea la editarea unor antologii în diferite limbi. De la fostul secretar de redacţie Valeriu Bologa aflăm despre această iniţiativă nobilă: „Plănuiam, împreună cu Blaga şi Netoliczka, să reunim într-o antologie traducerile germane ale poeţilor noştri, (între care câteva cu totul remarcabile, datorite lui Franyó Zoltán), apărute sau programate pentru viitor. În special Netoliczka insista mult"[41]. Din corespondenţa revistei reiese că Blaga intenţiona pentru numerele următoare publicarea unor traduceri din Goga şi Agârbiceanu, după cum arată recomandarea redactorului preluată dintr-o scrisoare adresată lui Bologa: „Spune-i totodată lui Kristóf că din româneşte să se dea câteva poezii de Goga în ungureşte şi «Fefeleaga» de Agârbiceanu. Netoliczka să dea în nemţeşte o poezie din Dem. Botez (de la Cisek)"[42]. La rândul său, Octavian Goga a încurajat traducerile, considerând că pentru realizarea apropierii, contactul dintre intelectuali sau cunoaşterea poeziei lui Ady, făceau parte dintr-un paşaport cultural, fără de care, accesul era interzis: „Ady cu puternica lui personalitate se înfige tot mai adânc în conştiinţa poporului unguresc şi traducerea poeziilor lui e o necesitate pentru toţi care vor să pătrundă fibrele intime ale sufletului din vecini"[43].

Notele din rubrica *Cronica* oferă date preţioase despre evenimentele culturale. Revista redactată în patru limbi a înregistrat cu multă obiectivitate manifestările care s-au intersectat cu obiectivele ei. Directorul revistei urmărea în primul rând consolidarea noului stat prin aportul produselor culturale, iar cele patru numere ale „Culturii" şi-au îndeplinit rolul „formării opiniei publice şi a conştiinţei"[44]. Rubrica *Cronica*, asemenea unui satelit, a înregistrat şi a transmis o multitudine de fenomene ale celor trei naţiuni, prezentând reviste, evenimentele teatrale, muzicale sau artistice, activitatea unor societăţi sau asociaţii. Impresiile despre congresul „Ligii Culturale" organizat la Suceava în 1924 sub conducerea lui Iorga, al cărui scop declarat viza dezvoltarea culturii naţionale, sunt comunicate de Bitay Árpád[45]. Istoricul literar Dávid Gyula consideră că la acest congres unde au fost invitaţi şi reprezentanţi din partea „Erdélyi Múzeum Egyesület" („Societatea Muzeului Ardelean") şi „Erdélyi Irodalmi Társaság" („Societatea Literară Ardeleană"), s-a consolidat legătura dintre Bitay şi

[37] ****Vlahuţă költeményeiből*, în „Cultura", an I, nr. 2, martie 1924, pp. 174-178. Poeziile sunt: *Vanitas*, *Melancholia*, *A küszöbön*, *Nunquani ridenti*.
[38] ****Forditások a román népköltészetből*, în „Cultura", an I, nr. 3, mai 1924, pp. 273-277.
[39] *A Mânjoală csárdájában. Irta: Caragiale János Lukács*, în traducerea lui Iaklovszky Dénes, în „Cultura", an I, nr. 4, iulie 1924, pp. 365-369.
[40] *Cad cocenii de brad. - I. Nyirő*, în traducerea lui I. Gociman, în „Cultura", an I, nr. 2, martie 1924, pp. 157-164.
[41] Valeriu L. Bologa, *Trei traduceri din Eminescu de Blaga*, în „Steaua", an XVII, nr. 5, 1966, pp. 96-97.
[42] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 64.
[43] Octavian Goga, *Andrei Ady*, în „Cultura", an I, nr. 1, ianuarie 1924, p. 26.
[44] [t.n.]Dávid Gyula, *Tudomány, irodalom, művészet – négy nyelven*, *art. cit.*, p. 191.
[45] Bitay Árpád, *A Suceava*, în „Cultura", an I, nr. 4, iulie 1924, p. 389.

Iorga, legătură care a culminat cu proiectul studiilor şi comunicărilor despre literatura maghiară la Universitatea Liberă de la Vălenii de Munte.

Revista a fost destinată intelectualilor din întrega Europă: Titulescu o citea la Londra, Elena Văcărescu în capitala Franţei, Puşcariu şi George Oprescu la Geneva, dar era trimisă şi unor instituţii de cercetare ori unor grupări ştiinţifice din Berlin, Praga, Milano, Stuttgart, Graz, Verona, Windhoek, Viterbo, în unele cazuri trimisă direct lui Titkin, Schuchardt, Mario Roques şi alţii. În România era difuzată în Braşov, Sibiu, Sighişoara, Orăştie, Mediaş, Sebeş, Timişoara, Bucureşti, Iaşi, Craiova etc.[46]. „Cultura" a înregistrat recenzii favorabile[47], dar era firesc ca idealul înfrăţirii popoarelor să aibă adversari chiar şi în rândurile intelectualilor. În publicaţia „Timpul" poetul Teodor Murăşanu sub pseudonimul „Hyperion" a semnat: „aproape nu putem pricepe cum a intrat în acest grotesc amalgam d-nii Iorga, Oct. Goga, Sextil Puşcariu, I. Lupaş etc.", catalogând ideea „barocă şi grotescă"[48].

Cert este că activitatea colaboratorilor, precum şi poziţia privilegiată de care se bucura în presa vremii, au furnizat revistei clujene imense satisfacţii intelectuale şi conturarea unei imagini profesionale solide. După cele patru numere apărute, „Tribuna nouă" de la Arad, probabil chiar directorul Ion Montani, aşternea pe hârtie frumoasele sale gânduri despre revista clujeană, în aşteptarea numărului dublu 5-6: „Până la No. 4, la care a ajuns revista «Cultura», a adus material bogat şi interesant, deschizând paginile-i unei frăţeşti colaborări culturale, în virtutea căreia a luat fiinţă... Scopul revistei clujene e apropierea sufletească, prin cultură, a popoarelor pe care istoria le-a aşezat şi le-a perpetuat, unele alăturea de altele, pe aceste meleaguri binecuvântate. Noi românii ardeleni vrem să uităm trecutul de asupriri, şi să întindem mână de fraţi tuturora... Sforţările noastre se îndreaptă spre o cunoaştere reciprocă în ceea ce noi şi minorităţile noastre avem mai bun. Ceea ce nu va putea face politica, va putea, poate, săvârşi arta... «Cultura» e lăcaşul unde se întâlneşte sufletul neamurilor din Ardeal, pentru a se cunoaşte, pentru a se înţelege… Din paginile acestei reviste, ungurii şi saşii de la noi vor cunoaşte adevăratul suflet românesc… Vor vedea în noi, nu canibali, ci oameni mai buni decât ne-au crezut vreodată… Vor vedea că între ai noştri, sunt inşi superiori sfâşiaţi de marile întrebări ale vremii şi-ale vieţii, sub cerurile nepăsătoare… Şi poate într-o zi ne-or căuta mâna şi se vor apropia încrezători şi sinceri spre noi… Revista «Cultura» a aruncat punţile de aur ale gândului peste prăpastiile deschise de istorie între oameni din Ardealul nostru… Se va răspunde cu înţelegere atitudinei noastre înţelegătoare?!..."[49].

În ciuda înaltei ţinute intelectuale, ştiinţifice şi artistice, revista „Cultura" s-a izbit de probleme financiare şi de indiferenţa publicului-cititor. Totuşi, în timpul relativ scurt de apariţie, a „creat un for comun pentru intelectualitatea progresistă"[50], demonstrând dorinţa acestora de a conlucra în interesul dezvoltării şi afirmării unei culturi comune. Corespondenţa lui Sextil Puşcariu publicată în *Memorii* şi scrisorile de la redacţia „Culturii" dovedesc îngrijorarea care îl agasa în dificultăţile întâmpinate în editarea numerelor următoare[51].

Politica literară a „Culturii" a fost preluată şi de alte reviste româneşti: „Studiile literare de primă importanţă, traducerile, climatul obiectiv şi amical, prezent în cronici,

[46] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 62.
[47] Vezi *Ibidem*, p. 61.
[48] „Timpul", an XXIII, nr. 264, 30 ianuarie 1924.
[49] (x.), *Revista „Cultura"*, în „Tribuna nouă", an I, nr. 25, vineri 18 iulie 1924, p. 1.
[50] [t.n.] Mikó Imre, *art. cit.*, p. 1597.
[51] Vezi scrisorile din 7. VI. 1924, 9. VI. 1924, 10. VI. 1924, op. cit., p. 643, pp. 645-646, pp. 646-647.

alcătuiesc premisa cea mai elocventă pentru una din temele programului de la «Gând românesc», contactul dintre literatura română şi literatura naţionalităţilor”[52].

Dezideratul colaborării s-a manifestat de ambele părţi, prin recunoaşterea unicei posibilităţi de convieţuire paşnică. Elita intelectuală, înzestrată cu spirit lucid şi inteligent, permeabil la semnele vremii, animat de un larg spirit democratic, atitudine liberală şi umanism atotcuprinzător, a desfăşurat o activitate prolifică pe terenul apropierii, lăsând fără ecou reacţiile şovine şi tendinţele izolaţioniste. Sextil Puşcariu, Octavian Goga, Lucian Blaga, Kristóf György sau Bitay Árpád şi-au asumat misiunea sacră a culturii de a uni sufletele oamenilor în numele suprem al artei, impunându-se ca ambasadorii apropierii culturale, veritabile exemple de raţiune şi de toleranţă, al căror mesaj a fost mult mai preţios decât retorica banală a diplomaţilor şi a politicienilor. Notele conştiinţei române, maghiare şi săseşti din paginile revistei formează o simfonie comună, inedită, care şi-a convins toţi ascultătorii de priorităţile iniţiatorilor ei. În decupajul temporal al anului 1924, radiografierea vieţii literare şi sociale, intersectarea diferitelor culturi cu coloratură specifică – s-a perpetuat ca un act exemplar şi nobil până în momentul actual.

Bibliografie:

Antonescu, Nae, *Reviste din Transilvania,* Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2001.

****Apropieri culturale*, în „Patria”, an V, nr. 254, 23 noiembrie 1923, p. 1.

Bitay Árpád, *Ács Károly (1824-1894). A román népköltészet első öntudatos, művészi forditója a magyar irodalomban,* în „Cultura”, an I, nr. 3, mai 1924, pp. 267-268.

Bitay Árpád, *A Suceava*, în „Cultura”, an I, nr. 4, iulie 1924, p. 389.

Bologa, I. Valeriu, *Trei traduceri din Eminescu de Blaga*, în „Steaua”, an XVII, nr. 5, 1966, pp. 96-98.

Dr. Buday Árpád, *A Balkán-félsziget jelentősége a római korban*, în „Cultura”, an I, nr. 4, iulie 1924, pp. 328-333.

Dr. Buday Árpád, *Probleme de arheologie romană în România*, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 146-152.

Dávid Gyula, *Találkozások. Tanulmányok a román-magyar irodalmi kapcsolatok múltjából*, Kolozsvár-Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1976.

****Eminescu költeményeiből*, în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 64-65.

Fanache, V., *„Gând românesc” şi epoca sa literară*. Studiu şi bibliografie cu un cuvânt înainte de acad. David Prodan, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1973.

****Forditások a román népköltészetből*, în „Cultura”, an I, nr. 3, mai 1924, pp. 273-277.

Gáll Ernő, *Számvetés. Huszonhét év a Korunk szerkesztőségében*, Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, Komp-Press Könyvkiadó, 1995.

Goga, Octavian, *Andrei Ady*, în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, p. 26.

Grimm, P., *Byron şi Byronismul,*, în „Cultura”, an I, nr. 3, mai 1924, pp. 255-259.

Hangiu, I., *Dicţionarul presei literare româneşti 1790-1990.* Ediţia a II-a revizuită şi completată,
Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996.

[52] V., Fanache, *Reviste savante şi umanitariste*, în vol. „*Gând românesc” şi epoca sa literară*. Studiu şi bibliografie cu un cuvânt înainte de acad. David Prodan, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1973, pp. XXXIII-XXXIV.

Hyperion, [„Cultura”], în „Timpul”, XXIII, nr. 264, 30 ianuarie 1924, p.
***_Iniţiative culturale_, în „Ramuri”, an XVII, nr. 24, 15 decembrie 1923, p. 529.
Iorga, N., _Dimitrie Cantemir. Cu prilejul comemorării lui,_ în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp.2-11.
Jaklovszky Dénes, _A. I. Brătescu-Voineşti şi scriitorii ruşi_, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 269-272.
Dr. Kiss Ernő, _Révai Károly (1856-1923),_ în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 59-63.
Kós Károly, _Kalotaszeg_, în „Cultura”, an I, nr. 4, iulie 1924, pp. 379-384.
Kristóf György, _A magyar lira mai főképviselői Erdélyben_, în „Cultura”, an I, nr. 4, iulie 1924, pp. 309-319.
Lupaş, I., _Semicentenarul morţii lui Andrei Şaguna_, în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 49-53.
Mikó Imre, _Akik előttem jártak_, Bukarest, Kriterion Kiadó, 1976.
Mikó Imre, _Közös hagyományok fóruma_, în „Korunk”, nr. 11, 1965, pp. 1594-1597.
Dr. Popoviciu, Gheorghe, _Diferenţe şi asemănări în structura biologică de rasă a popoarelor României_, în „Cultura”, an I, nr. 3, mai 1924, pp. 224-234.
Puşcariu, Sextil, _Liga Naţiunilor. Impresii_, în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 29-38.
Puşcariu, Sextil, _Memorii_. Ediţie de Magdalena Vulpe. Prefaţă de Ion Bulei. Note de Ion Bulei şi Magdalena Vulpe, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
Dr. Roska Márton, _A népvándorlások régészeti megvilágitásban_, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 143-145.
Seprődi, I., _L' importnace de Bela Bartók dans la musique_, în „Cultura”, an I, nr. 3, pp. 295-297.
Siegel, C., _Der Gottsucher Kant. Zur 200. Wiederhehr seines Geburt-stages_, în „Cultura”, an I, nr. 3, mai 1924, pp. 260-266.
Siegel, C., _Nietzche – Künstler oder Philosoph?_, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 136-142.
S. P. (Sextil Puşcariu), _Gheorghe Lazăr_, în „Cultura”, an I, nr. 1, ianuarie 1924, pp. 76-77.
Vasiliu, Gabriel, _Sextil Puşcariu. Director de publicaţii_, Cluj-Napoca, Editura Napoca-Star, 2004.
Vâlsan, G., _Menirea etnografiei în România (Cuvântare la „Societatea Etnografică Română” din Cluj, la 24 Ian., 1924)_, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 101-106.
***_Vlahuţă költeményeiből_, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 174-178.
Voileanu, A., _La vie musicale à la Cluj_, în „Cultura”, an I, nr. 2, martie 1924, pp. 196-197.
(x.), _Revista „Cultura”_, în „Tribuna nouă”, an I, nr. 25, 18 iulie 1924, p. 1.
Zaciu, Mircea, _Colaje_, Cluj, Editura Dacia, 1972.

RESEMANTIZAREA UNUI MIT: JEAN D'ORMESSON, *POVESTEA JIDOVULUI RĂTĂCITOR*

Drd. Irina GHIORGHIASA
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

În romanul european din secolul al XX-lea, legenda medievală a „evreului rătăcitor" suportă un proces de resemantizare. Perspectiva comparatistă evidenţiază felul în care elementele definitorii ale nucleului legendar sunt adaptate de scriitorul modern. Crearea unor structuri narative complexe, care evidenţiază poziţia privilegiată a personajului-narator în raport cu materialul epic, reprezintă o modalitate de a stabili legături cu sensuri arhaice, dar şi o posibilitate de a propune sensuri noi, asociate spiritualităţii moderne. În romanul lui Jean d'Ormesson modificarea sensurilor se realizează printr-un amplu proces de ficţionalizare, care se manifestă la toate nivelurile operei.

Cuvinte-cheie: *resemantizare, mit, perspectivă comparatistă, personaj-narator*

Introducere

Mitul parabiblic avându-l ca protagonist pe evreul rătăcitor se înscrie în seria operelor care au ca nucleu relaţia conflictuală a eroului cu divinitatea. Tema pedepsei eterne pe care o suportă omul / zeul care ofensează divinitatea este foarte veche în literatura universală. În mitologie, pedeapsa exemplară reprezintă un topos. Prometeu sfâşiat de un vultur, Sisif urcându-şi bolovanul în vârful muntelui, Tantal, însetatul şi înfometatul, sunt exemple clasice de răzvrătiţi împotriva zeilor, pedepsiţi pentru eternitate. Între pedepsele exemplare, rătăcirea eternă reprezintă o formă particulară de ispăşire a păcatului de lezare a divinităţii, prin posibilitatea relaţionării cu senmificaţiile mitice ale călătoriei[1] şi cu aspecte definitorii ale marilor doctrine religioase:

> Oriental and Occidental legendry alike yield examples of one form of tedious punishment – eternal wandering. [...]
>
> Classical mythology holds no monopoly on the eternal tedious punishment; the three great religions of the world – Christianity, Mohammedanism, and Buddhism – all furnish examples in their legendry of an Eternal Wanderer. In fact, Christianity has more than one. The wandering Jew, Cain, Al-Sameri, Pindola, the Wild Huntsman, the Flying Dutchman, and the peculiar American contribution, Peter Rugg, all blasphemed, or were at least disobedient to God.[2]

[1] „Depuis l'arche de Noé et les pérégrinations d'Ulysse, le voyage est l'une des grandes représentations symboliques de la vie. Conçu comme une quête, il propose une métaphore adéquate de l'existence humaine comme parcours dans le temps, pourvu d'un commencement, d'une direction irréversible et d'une fin, également perçue comme un but – la fin du voyage. [...] Contrairement à Noé et à Ulysse, dont les figures symboliques sont ancrées dans un passé mythique et dont le voyage, linéaire, s'achève lorsque le but est atteint, le Juif errant jette un pont entre le passé mythique ou légendaire et le présent. Cyclique et interminable, son errance évoque l'exil." (Galit Hassan-Rokem, *L'image du Juif errant et la construction de l'identité européenne*, în *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Adam Biro, Paris, 2001, p. 45 şi urm.)

[2] Anderson, George K., *The Legend of the wandering Jew*, Brown University Press, University Press of New England, Hanover, 1965, pp. 2,3.

Mitul evreului rătăcitor reliefează ideea pedepsei divine. În romanul lui Jean d'Ormesson, *Povestea jidovului rătăcitor*, imaginea divinităţii care pedepseşte nu mai constituie centrul de interes al intrigii, ci un pretext narativ pentru a pune în lumină complexitatea personajului-narator. Relaţia intertextuală dintre nucleul mitic originar şi varianta lui modernă permite extinderea sensurilor până la universalizarea acestora. Premisa de la care porneşte autorul modern este aceea că „a fi evreu e mai întâi de toate o idee"[3].

1. Elemente originare ale mitului despre evreul rătăcitor

În contextul larg al relaţiilor pe care le stabileşte omul cu diferitele forme de manifestare a divinităţii, legendele despre evreul rătăcitor ocupă un loc aparte, atât prin particularităţile de construcţie a personajului, cât şi prin originalitatea liniilor tematice dezvoltate. Acestea se definesc pe parcursul câtorva secole, integrând elemente specifice mai multor arii culturale. George K. Anderson[4] consideră că legendele despre evreul rătăcitor se dezvoltă prin prelucrarea unor elemente preluate din textele biblice şi din legendele create în jurul Sfântului Apostol Ioan. Primele se referă la personajul biblic rănit de unul dintre discipolii lui Iisus în noaptea confruntării din Grădina Ghetsimani, care, în *Sfânta Evanghelie după Ioan*, este numit Malhus[5], celelalte - la episoade din viaţa sfântului[6]. Prin contaminare, cele două tipuri de surse contribuie la crearea unui scenariu narativ în care un locuitor al Ierusalimului asistă la trecerea lui Iisus purtându-şi crucea spre locul răstignirii şi refuză să-I permită un moment de odihnă în dreptul casei sale. Respingerea este pedepsită cu rătăcirea până în momentul celei de-a doua veniri a lui Iisus pe pământ. Procesul de elaborare a scenariului narativ se produce într-un timp îndelungat, iar legenda evreului rătăcitor, aşa cum se prefigurează în scrierile lui Jean Moschus sau în cronicile lui Roger de Wendover şi Matthew Pâris, cunoaşte numeroase variante.

În *Lemonarion*-ul lui Jean Moschus (sec. al VI-lea d. Hr.) este consemnată relatarea abatelui Isidor din Melitene, menţionând întâlnirea cu un etiopian, care îi mărturiseşte că a fost pedepsit pentru vina de a-l fi lovit pe Iisus Hristos[7]. Consecinţa gestului săvârşit – plânsul permanent – accentuează ideea de regret, de căinţă tardivă. Caracterul aluziv al întâmplării la care face referire Isidor şi evocarea în treacăt a „etiopianului" susţin ideea că personajul „care l-a lovit pe creatorul universului" este o figură intrată deja în legendă, asociată unei pedepse exemplare, cu o durată nedeterminată. Acest prim nucleu narativ curpinde câteva linii tematice - păcatul săvârşit de martorul la suferinţele lui Iisus, pedeapsa, durata nedeterminată a acesteia şi, ca trăsătură distinctivă, necesitatea ispăşirii pedepsei pe pământ, în planul existenţei cotidiene - , care vor fi reluate şi dezvoltate sau asociate altor influenţe în variante ulterioare.

Elemente ale nucleului narativ din care se va dezvolta structura mitică sunt consemnate şi în cronici mănăstireşti din secolele al XII-lea, al XIII-lea d. Hr., în Italia şi în Anglia. Cele mai cunoscute sunt acelea ale lui Roger de Wendover (*Flores Historianum*) şi Matthew Pâris

[3] D'Ormesson, Jean, *Povestea jidovului rătăcitor*, Univers, Bucureşti, 1995, p. 196.
[4] *Ibidem*, p. 13 şi urm.
[5] „Dar Simon-Petru, având sabie, a scos-o şi a lovit pe sluga arhiereului şi i-a tăiat urechea dreaptă; iar numele slugii era Malhus." (*Sfânta Evanghelie după Ioan*, 18:10).
[6] *Sfânta Evanghelie după Ioan*, 21: 20-24.
[7] „Je suis celui qui a frappé sur la joue le créateur de l'univers, Notre Seigneur Jésus-Christ, au temps de la Passion. Voilà pourqoui je ne puis m'empêcher de pleurer.", în Jean Moschus, *Le pré spirituel*, intr. şi trad. de M.-J. Rouët de Journel, Cerf, Paris, 1946, p. 13.

(*Chronica Majora*), care individualizează personajul şi dau amploare prezentării circumstanţelor în care se conturează destinul rătăcitorului.

În Evul Mediu european, legendele inspirate de scenele biblice ale patimilor şi răstignirii cunosc o largă răspândire şi, în căutarea certificării existenţei unui martor în viaţă al momentelor respective, personajului cunoscut sub numele generic de „evreul rătăcitor" i se atribuie diferite identităţi – Malhus sau Marcus (personaj al misteriilor şi al cărţilor populare ale patimilor), Cartaphilus sau Iosif (în cronicile mănăstireşti).

Cea mai cunoscută variantă a acestui scenariu narativ, considerată drept cea mai coerentă sub aspectul compoziţiei şi al construcţiei personajului[8], este aceea apărută în 1602, în Germania, sub forma unei cărţi populare cu titlul *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahasverus* (*Scurtă descriere şi povestire despre un evreu numit Ahasverus*). Această carte populară sintetizează elementele constitutive ale mitului din versiunile anterioare şi creează prototipul unui personaj cu o îndelungată carieră literară. Lui Ahasverus i se creează o biografie – este cizmar în Ierusalim, are o soţie, copii, „a fost stârnit împotriva Domnului Hristos pe care l-a luat drept un eretic şi un ispititor, căci altceva nu aflase din partea marilor preoţi şi a cărturarilor, în care s-a încrezut fără să fi avut vreo altă învăţătură."[9] Reacţia la gestul lui Iisus de a se opri în dreptul casei sale se înscrie în firescul atitudinii care era de presupus în contextul creat de autorul anonim – „Când Domnul Hristos a fost dus pe acolo purtându-şi crucea, s-a oprit puţin în faţa casei sale; el însă i-a spus cu mânie să plece de acolo şi l-a gonit cu vorbe de ocară. Atunci Hristos l-a privit intens şi a rostit voinţa sa: *Eu am să stau şi am să mă odihnesc, tu însă vei merge*."[10] Pedeapsa rătăcirii până la a doua venire a lui Iisus fără a se putea opri mai mult de trei zile într-un loc şi particularităţile comportamentale sunt alte elemente pe care cartea populară din 1602 le fixează în conştiinţa receptorilor: Ahasverus are o atitudine umilă, vorbeşte puţin, răspunde în limba ţării în care ajunge, ca şi cum ar cunoaşte toate limbile pământului, este onest. Martorii peregrinărilor sale sunt impresionaţi, în aceeaşi măsură, de aspectul fizic şi de comportamentul său în cadru religios:

> În duminica ce a urmat a văzut în biserică la predică un bărbat foarte înalt, cu un păr lung care-i atârna peste umeri, stând în picioarele goale lângă amvon: un om care asculta predica cu atâta evlavie, încât nu-i puteai zări nicio mişcare. Şi de câte ori se rostea numele lui Iisus Hristos se înclina şi îşi lovea pieptul şi ofta adânc. Şi nu avea nicio altă îmbrăcăminte în acea iarnă aspră decât o pereche de pantaloni uzaţi, o haină până la genunchi şi pe deasupra o manta până la călcâie.[11]

Rolul pe care acest personaj şi-l asumă este de a-şi trăi suferinţa până la prescrierea pedepsei şi de a mărturisi despre întâmplările extraordinare la care a fost martor direct. În acest sens, cartea populară din 1602 propune un personaj cu o existenţă literară autonomă, încadrabil în categoria martorilor direcţi ai unui timp al originilor, pe care o creează cultura Evului Mediu, alături de alte forme de venerare a eternei prezenţe cristice:

---

[8] Referinţe ample în acest sens, apar, printre alţii, la Gaël Milin (*Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, Collection « Histoire », Presses Universitaires de Rennes, 1997), George K. Anderson (*The Legend of the wandering Jew*, Brown University Press, University Press of New England, Hanover, 1965), Marcello Massenzio (*La Passion selon le Juif errant*, L'Echoppe, Paris, 2006), Avram Rotenberg (*Evreul rătăcitor*, Hasefer, Bucureşti, 2003).

[9] Rotenberg, Avram, *Evreul rătăcitor*, Hasefer, Bucureşti, 2003, p. 14.

[10] *Ibidem*, p. 15.

[11] *Ibidem*, p. 13.

La culture chrétienne du Moyen Âge repose sur un double rapport, contradictoire, au temps: d'une part, elle cultive la mémoire d'un événement passé et fondateur, la Passion du Christ, le Fils de Dieu fait homme et mort sur la croix; d'autre part, elle affirme sa volonté de réactualiser sans cesse cet événement fondateur, d'abolir la distance temporelle qui se creuse inexorablement entre elle et lui. Les procédures qui visent à abolir le temps, à maintenir la *présence* du Christ parmi les hommes, sont extrêmement nombreuses [...] La légende a fait du Juif errant un témoin direct et même un acteur de la Passion du Christ; son comportement ambigu, d'agressivité à l'égard de Jésus, mais aussi de repentir, lui aurait valu d'être condamné à ne pas mourir; c'est pourquoi, depuis lors, il peut continuer à témoigner parmi les hommes de la vérité de l'événement...[12]

Evreul rătăcitor are, aşadar, o funcţie primordială bine stabilită: el este, în sensul pe care îl redă structura mitică originară, martorul prezenţei divine, păstrătorul misterului şi mărturisitorul adevărului de-a lungul timpului. În calitate de om care s-a îndoit şi a renegat, el devine cu atât mai credibil cu cât îşi trăieşte resemnat suferinţa adusă de pedeapsa divină. Asigurând relaţia dintre un trecut sacru şi un prezent avid de confirmarea existenţei „reale" a acestui trecut, martorul rătăcitor prin istorie se pierde ca individualitate în spatele poveştii pe care este dator să o spună: „En racontant le passé aboli, ou le présent lointain, le témoin nous rappelle que nous avons, nous aussi, unde destinée unique, qu'être au monde est correlatif d'un ancrage dans une singularité."[13]

2. Identităţi ale evreului rătăcitor

Numeroasele creaţii care îl au drept protagonist pe evreul rătăcitor începând cu secolul al XII-lea propun un număr mare de variante onomastice, iar această diversitate susţine proteismul structurii mitice. Într-o cronologie aproximativă, puţin relevantă dacă se ţine cont de faptul că toate personajele, indiferent de numele pe care îl poartă, trăiesc, în esenţă, acelaşi destin dramatic, trebuie menţionate câteva identităţi ale personajului, care îi jalonează devenirea literară.

În cronica lui Jean Moschus, „evreul rătăcitor" apare în ipostaza „etiopianului", pe care Jean-Claude Schmitt o consideră mai mult aceea a unui suflet damnat decât a unui personaj pedepsit prin privarea de moarte: „En fait, L'Éthiopien, figure traditionelle du diable, peut faire penser à l'apparition d'une âme damnée plutôt qu'à un homme dont le châtiment terrestre consiste à ne jamais mourir."[14]

O altă identitate asociată „evreului rătăcitor" este aceea a lui Malhus, rezultând din contopirea a două personaje biblice menţionate în *Sfânta Evanghelie după Ioan* - soldatul roman venit să-l aresteze pe Iisus, în urma trădării lui Iuda şi o slugă a lui Pilat, care îl pălmuieşte pe Hristos. Numele acestui personaj înregistrează şi varianta Marcus.

---

[12] Scmitt, Jean-Claude, *Le Genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant*, în L. Sigal-Klagsbald, *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Adam Biro, Paris, 2001, p. 55.

[13] Dulong, Renaud, *Le témoin occulaire. Les conditions sociales de l'attestation personelle*, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1998, p. 204.

[14] Schmitt, Jean-Claude, *Le Genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant*, în L. Sigal-Klagsbald, *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Adam Biro, Paris, 2001, p. 58.

În 1223, o cronică anonimă italiană menţionează povestea unui „evreu” anonim, condamnat *să aştepte* a doua venire a lui Iisus pentru vina de a-L fi lovit pe drumul calvarului. La numai cinci ani diferenţă (în 1228), cronica lui Roger Wendover propune un alt nume, enigmatic prin semnificaţiile posibile, Cartaphilus. Pentru Jean-Claude Schmitt, care îl citează pe Gaston Paris, Cartaphilus, nume de rezonanţă greacă, trimite, în esenţă, la Sfântul Apostol Ioan, discipolul „prea iubit” al lui Iisus:

> Gaston Paris en nottait la „bizarrerie”. Il est sûr qu'il se veut grec, en associant l'adverbe *karta* avec le sens de „fort”, „très”, „fortement”, et l'adjectif *philos*, „ami”, „aimé”. Ce recours approximatif au grec (...) pourrait viser à dissuader de voir un juif dans ce premier „Juif errant”. [...] Paradoxalement, le plus „juif” de ses noms est celui qu'il a reçu au baptême, puisque „Joseph” peut faire allusion à l'époux de Marie ou encore au fils de Jacob. Le nom Cartaphile, „Très aimé”, évoque pour sa part le „disciple bien-aimé”, saint Jean, dont les autres compagnons de Jésus pensent „qu'il ne mourrait pas” (Jean 21: 20-23). Il y a du reste chez les deux personnages une dimension eschatologique forte: Carthaphile/Josef ne mourra pas avant le retour du Christ, dont l'Apocalypse de Jean décrit les tribulations futures. On verra que toute une branche de la tradition légendaire attache au Juif errant le nom de Jean.”[15]

Cartaphilus devine Iosif, în cronica lui Matthew Pâris, iar personajul se construieşte sub semnul ambivalent al *alesului*, dar şi al *damnatului*, creând, în acest mod, premisele pentru conturarea profunzimii psihologice.

Până în secolele al XV-lea, al XVI-lea, personajului îi vor fi atribuite diferite nume, dintre care merită menţionate, pentru rezonanţa lor simbolică, Johannes Butadeus / Giovanni Buttadeo (explicat prin provenienţa din latina vulgară, *batuere* însemnând *a bate, a lovi,* iar *deus – zeu*), devenită, uneori, prin contaminare populară, Votadeus, cu semnificaţie antitetică (*devotat/dedicat lui Dumnezeu*), exprimând atitudini contradictorii în raport cu personajul cristic (de la dispreţul manifest la devoţiunea totală). Sunt înregistrate şi alte variante onomastice – *Juan Espera en Dios* (în Spania), *João Espera em Dias* (în Portugalia), *Giovanni Servo di Dio* (rar, în Italia)[16], Isaac Laquedem (în Franţa) – care fac trimitere la o gamă largă de sentimente şi de manifestări afective. Numele care a fost asociat, însă, cel mai frecvent, cu imaginea evreului rătăcitor este acela propus de autorul anonim german din 1602, care îi fixează şi destinul: Ahasverus.

3. Nivelurile resemantizării mitului în romanul lui Jean d'Ormesson

Polisemantismul mitului care îl are ca protagonist pe evreul rătăcitor rezultă mai ales din asocierile paradoxale pe care acesta le propune: personajul trăieşte într-un timp ireversibil, în *durată*, dar reprezintă mărturia vie a unui timp circular, reversibil; este om, dar nu moare; nemurirea nu îi asigură comuniunea spirituală cu divinitatea, pentru că el nu trăieşte nemurirea obţinută prin mântuire, ci este prizonierul unei stări intermediare, de păcătos a cărui căinţă nu este urmată de izbăvire; este ultimul martor al patimilor lui Iisus şi totuşi nu face parte dintre apostolii Săi; rătăceşte şi, în acelaşi timp, aşteaptă iertarea divină.

---

[15] *Ibidem*, p. 59.

[16] Referinţe ample la diversitatea onomastică a personajului în diferite spaţii culturale apar în studiul lui George K. Anderson, *The Wadering Jew*, p. 22 şi urm.

Toate aceste relaţii paradoxale sunt valorificate în romanul lui Jean d'Ormesson, într-un proces amplu de resemantizare a mitului, decelabil la toate nivelurile operei. Autorul preferă o structură de tip polifonic, în măsură să permită atât desfăşurarea narativă simultană a celor 159 de „istorii", alcătuind cele trei părţi ale romanului, cu titluri sugestive - *Vama Mării, Noaptea timpurilor* (cuprinzând, fiecare, câte 46 de povestiri), *De-a pururea slavă* (cu 67 de povestiri) - , cât şi suprapunerea planurilor narative, intervenţiile metatextuale, obţinerea efectului de ambiguitate spaţio-temporală. Procesul de resemantizare se realizează la nivelul ideatic, al personajului şi al semnificaţiilor, într-o relaţie evidentă de continuitate cu structurile mitice iniţiale, dat fiind faptul că scenariul epic propus de Jean d'Ormesson completează cu detalii sau propune explicaţii introspective pentru evenimentele pe care cronicile medievale şi legendele ulterioare le lasă la nivel schiţat – întâlnirea privirilor celor doi protagonişti ai scenei confruntării (Iisus şi evreul rătăcitor), trăirile interioare pe care le naşte în sufletul celui condamnat la rătăcire întâlnirea cu Mântuitorul:

> Se întoarce către Galilean, care-l priveşte în tăcere, şi cu o ură puţin silită ca să nu lase loc milei, atât de ispititoare şi de aproape, îi strigă:
> - Mergi! Mergi odată!
> Omul cu crucea se întoarce spre el şi, cu un glas abia auzit, îi spune:
> - Eu merg fiindcă trebuie să mor, Tu, până la întoarcerea mea, vei merge fără să poţi muri.[17]
> Era o nelinişte lăuntrică, era timpul trecător, era o greşeală ce se confunda cu existenţa lui. El era greşeala însăşi. Chiar şi prezenţa lui în lume era o crimă ce nu va cunoaşte iertarea. Vedea limpede. Înţelegea. Avu încredinţarea că viaţa lui e isprăvită, că de-aum începe altceva.[18]

3.1. Resemantizarea la nivel ideatic

Romanul lui Jean d'Ormesson păstrează elementele definitorii ale structurii mitice originare – personajul martor şi colportor al poveştilor despre patimile lui Iisus, rătăcind în aşteptarea mântuirii, circumstanţele în care are loc întâlnirea cu divinitatea - , pe care le integrează într-un cadru mai amplu, ilustrând relaţii temporale şi spaţiale complexe. Personajul-narator prim este Simon Fussgänger, un străin misterios pe care un cuplu tânăr îl întâlneşte la Veneţia. Istorisirile lui modifică radical perspectiva celor care îl ascultă asupra propriilor vieţi şi a existenţei umane, în general.

O modificare esenţială la nivel ideatic – acţiunile personajului, care îşi dezvăluie, treptat, identităţile succesive, sunt motivate prin trăirea intensă a unor sentimente profund omeneşti (ura, gelozia, iubirea dezamăgită) – atrage şi posibilitatea interpretării în alt registru a gesturilor săvârşite de personajele care devin avatari ai evreului rătăcitor în roman (Ahasverus, Juan Espera en Dios, Demetrios, Cartaphilus, Luis Torres etc.). Primul gest de respingere al lui Iisus motivat de iubirea dezamăgită pentru Miriam / Maria Magdalena îl săvârşeşte, firesc, avatarul Ahasverus. Cizmarul moştenind meseria tatălui se îndrăgosteşte tardiv de Miriam, fata din Magdala care l-a iubit cu o pasiune „de copilărie, violentă şi absurdă"[19]. În momentul în care Ahasverus este pregătit să-şi declare dragostea, Miriam este

[17] D'Ormesson, Jean, *Povestea jidovului rătăcitor*, Univers, Bucureşti, 1995, p. 51.
[18] *Ibidem*, p. 64.
[19] *Ibidem*, p. 15.

deja o femeie bogată. Ea e mai presus de el prin viaţa sclipitoare, dar, în acelaşi timp, e mai prejos pentru că „ajunsese o prostituată”[20]. Drumurile celor doi se despart până în momentul în care Miriam / Maria din Magdala vine la Pilat din Pont pentru a obţine anularea pedepsei unui „amărât, complet inofensiv”[21], trimis în închisoare de Caiafa. În sufletul lui Ahasverus devenit, între timp, uşierul lui Pilat, substituindu-i-se lui Cartaphilus, se naşte ura faţă de acela care i-a luat locul în inima lui Miriam. Gestul său în raport cu Iisus este motivat de gelozia trăită cu intensitatea celui incapabil să înţeleagă semnificaţia înaltă a sentimentului de dragoste, care i se revelează mult mai târziu, în timpul îndelungatei peregrinări prin lume, când, încercând să uite neputinţa de a muri, descoperă că drama sa este provocată, de fapt, de neputinţa de a iubi mai presus de firea umană:

> Să mergi la nesfârşit, să nu ai parte de moarte, să ai tot timpul cinci bănuţi în buzunar şi să vorbeşti toate graiurile pământului, asta era o nimica toată, ceva ca o părere, o snoavă, un basm. El era blestemat chiar în străfundul inimii sale. Nu-i era îngăduit să iubească, după cum nu-i era îngăduit nici să moară. Acolo unde nu exista moarte, nu exista nici iubire. Căci moartea şi iubirea sunt cei doi copii gemeni ai istoriei şi ai timpului. Şi într-una şi în cealaltă există ceva care vorbeşte de o altă lume. Poate că tocmai din acest motiv galileanul căruia refuzase să-i dea un pahar cu apă sfârşise pe cruce.[22]

Toate ipostazele care îi sunt atribuite personajului în roman se asociază cu trăirea profundă a unui sentiment de dragoste, în care se caută izbăvirea. Aceasta nu se produce însă, pentru că singurul gest care ar fi putut fi motivat de iubirea trăită ca sentiment absolut nu a fost săvârşit.

A doua modalitate de insolitare a sensurilor mitului la nivel ideatic se realizează, în romanul lui Jean d’Ormesson, prin introducerea meditaţiei asupra timpului, temă centrală a monologurilor lui Simon Fussgänger şi modalitate de a sugera inutilitatea umanităţii, supusă trecerii şi repetării unor destine, alta cu fiecare generaţie şi totuşi aceeaşi, în ansamblu. În această lume, evreul rătăcitor e martorul ignorat al istoriei şi al destinelor individuale: „Şi oare de ce anume mă tot îndepărtez aşa şi, firește, mereu în zadar? Mă îndepărtez de mine însumi şi de ceea ce nu am făcut. Domeniul meu e spaţiul, un spaţiu nemărginit, domeniul meu e timpul, un timp nesfârşit.”[23] Meditaţia asupra timpului şi asupra propriei condiţii în raport cu ireversibilitatea acestuia are rolul de a conferi profunzime psihologică personajului, conştient că sensul vieţii sale îi scapă, că acesta nu se poate construi decât prin raportare la moarte: „Mai mult decât oricine, eu sunt un om al vieţii, uitat de ea. Fiindcă moartea nu mă iubeşte, eu nu pot renaşte. Sunt un om al nefiinţei. Mor fiindcă nu pot muri. Şi tocmai fiindcă nu pot muri, nu pot nici să trăiesc.”[24]

Cele două direcţii de extindere a sensurilor mitice iniţiale adoptate de Jean d’Ormesson apropie povestea cizmarului din Ierusalim de „spiritul” secolului al XX-lea, dar o îndepărtează de semnificaţia ei primordială. Simon Fussgänger povesteşte, e adevărat, despre întâlnirea cu Iisus, dar această poveste nu este unica pe care o spune. Spre deosebire de evreul

[20] *Ibidem*, p. 17.
[21] *Ibidem*, p. 26.
[22] *Ibidem*, p. 405.
[23] *Ibidem*, p. 136.
[24] *Ibidem*, p. 136.

rătăcitor mitic, care este colportorul unei poveşti unice, Simon Fussgänger este colportorul întregii istorii. El vorbeşte despre sine cu mult mai mult decât o face Ahasverus, îşi analizează reacţiile, încearcă să-şi explice intenţiile şi gesturile, e un om al secolului al XX-lea.

3.2. Suprapunerea identităţilor legendare

Structura particulară a romanului este susţinută de suprapunerea planurilor narative şi de pendularea între subiectiv şi obiectiv în relatarea evenimentelor. Fiecărui capitol îi este consacrat câte un stil, iar registrele stilistice variază de la stilul jurnalistic la epopee şi la scenariul dramatic. În această construcţie narativă, suprapunerea identităţilor mai multor personaje devine posibilă, evenimentele relatate înscriindu-se într-o axă temporală organizată după principiul spiralei. Pe rând, Ahasverus, Cartaphillus, Giovanni Buttadeo, Juan Espera en Dios, Luis Torres, Demetrios, Omar Ibn Battuta, Isaac Laquedem, Simon Fussgänger apar în scenă, îşi deapănă poveştile, dispar, revin sub alt nume şi îşi cedează unul altuia locul, iar impresia pe care o lasă succesiunea acestor identităţi asociate cu mitul evreului rătăcitor este una de eternitate a întrupărilor. În prelungirea mitului, identităţile sub care se prezintă personajul unic sunt expresia unei esenţe comune, iar, la nivel metatextual, suprapunerea acestora sugerează universalitatea vinovăţiei, ca trăsătură fundamental umană: „...sunt în inima miturilor şi a visurilor omului.”[25]; „În toată istoria omenirii existau doi vinovaţi în vecii vecilor. Întâiul vinovat era Adam. Cel de-al doilea era el.”[26]

Martor sau participant direct la evenimente care au marcat istoria omenirii, evreul rătăcitor creat de Jean d'Ormesson iese din limitele binomului mobilitate-marginalitate socială caracteristic personajului mitic: „C'est précisément le binôme mobilité-marginalité sociale qui peut avoir contribué à façonner l'image du Juif errant comme *le cordonnier de Jérusalem*, codifié par la *Courte Description*.” [27] Simon Fussgänger, cu toate identităţile anterioare, stă în umbră, dar nu în umbra „marginalităţii sociale”. El e uşierul lui Pilat din Pont (cu identitatea de Cartaphilus sau de Ahasverus), umbra lui Nero (sub numele de Cartaphilus), grămăticul marelui rege vizigot Alaric, sfetnicul lui Odoacru sau al lui Teodoric cel Mare (Demetrios), singurul chinez care vede umbra lui Buddha, Stăpânul Legii (Hsiian Tsang), deţinătorul secretului celor nouă numere (Omar Ibn Battuta), prietenul lui Francesco din Assisi (Giovanni Bottadeo), tălmaciul lui Cristofor Columb în drumul său spre Lumea Nouă (Juan Espera en Dios / Luis Torres), singurul capabil să străbată distanţa dintre Moscova şi Paris pentru a duce Franţei vestea că Micul Caporal se va întoarce dintre zăpezile care i-au biruit armata (Isaac Laquedem), misteriosul agent care favorizează raidul aerian israelian pentru salvarea ostaticilor de la Entebbe. Personaj creat de romancierul din secolul al XX-lea nu mai păstrează nimic din tăcutul pelerin evlavios ale cărui gesturi îl impresionează pe abatele Paul d'Eitzen, care vorbeşte puţin despre sine şi se retrage în muţenie imediat după ce răspunde la întrebările adresate. Golurile istoriei sunt completate de insinuările sau de explicaţiile detaliate ale lui Simon Fussgänger, care nu-şi asumă merite, este adevărat, dar nu ignoră rolul pe care îl joacă în viaţa personalităţilor evocate. Această încercare de înţelegere a resorturilor intime ale propriilor acţiuni îl îndepărtează de modelul mitic şi îl transformă într-un personaj complex, care e capabil să-şi depăşească până şi statutul de „fiinţă de hârtie”[28]!

[25] *Ibidem*, p. 58.
[26] *Ibidem*, p. 125.
[27] Massenzio, Marcello, *Le Juif errant ou l'art de survivre*, Cerf, Paris, 2010, p. 39.
[28] Barthes, Roland, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, p. 45.

Eu sunt mai ales cel fără nume şi întotdeauna toţi la un loc. Fiindcă, mai înainte de a fi un om, un călător, un ins blestemat, un erou de roman – îngrozitor lucru! - , eu sunt înainte de toate un mit. Înţelegeţi ce spun? Sunt nelipsit din toate amintirile, închipuirile, spaimele, speranţele voastre. Sunt tot ceea ce aţi făptuit voi până acum şi mai ales ceea ce nu veţi făptui niciodată. Nefericit precum Oedip, la fel de vestit ca şi doctorul Faust, mai cuceritor - haideţi, recunoaşteţi! – decât acel fante de Don Juan, eu întruchipez puţină istorie în ceea ce are ea unic, întâmplător şi cu toate acestea inevitabil. Sunt asemenea lumii şi vieţii. Aş fi putut nici să nu exist. Dar de vreme ce sunt, nimeni nu mă va mai putea da la o parte. Aveţi în faţa ochilor imaginea inutilităţii înseşi care, prin harul fiinţării, s-a făcut necesară.[29]

În această afirmaţie îndrăzneaţă pot fi descoperite două planuri referenţiale, unul făcând trimitere la realitatea exterioară, care a dat naştere mitului, celălalt la interioritatea operei literare, ale cărei legi convenţionale presupun, în ultimă instanţă, gratuitatea actului creator. Complexitatea pe care o dobândeşte personajul este evidentă atât la nivelul realizării, cât şi la nivelul receptării.

Concluzii

Personajul creat de Jean d'Ormesson este construit în replică la antecesorul său mitic. El a acumulat experienţa secolelor parcurse şi a dobândit conştiinţă de sine. Aplecarea înspre sine, meditaţia asupra existenţei umane, oboseala şi dorinţa de a sfârşi sunt atribute pe care acest personaj nu le poate avea decât în secolul al XX-lea. Dobândind profunzime, el începe să-şi pună întrebări despre mecanismele care fac istoria să evolueze în sens ireversibil, dar şi să repete situaţii, creând impresia de circularitate. Simon Fussgänger întruchipează trecutul şi prefigurează viitorul, dar trăieşte într-un prezent etern, martor al desfăşurării unui proces evolutiv pe care el îl priveşte cu detaşarea celui care a trăit totul. La întrebarea „Dumneata crezi?"[30], pe care i-o adresează Marie, personajul lui Jean d'Ormesson evită să răspundă direct, aşa cum ar fi făcut-o Ahasverus. El are conştiinţa propriei degradări, povestea lui nu mai este subordonată unicei revelaţii avute, ci spectaculosului evenimentelor la care a fost martor. Zbuciumul interior se estompează în meditaţia asupra inutilităţii existenţei umane şi, implicit, asupra propriei existenţe.

BIBLIOGRAFIE

Surse

Biblia sau Sfânta Scriptură, Institutul Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti. 2008.
D'Ormesson, Jean, *Povestea jidovului rătăcitor*, Univers, Bucureşti, 1995.
Moschus, Jean, *Le pré spirituel*, Cerf, Paris, 1946.

Literatură de specialitate

Anderson, George K., *The Legend of the wandering Jew*, Brown University Press, University Press of New England, Hanover, 1965.
Barthes, Roland, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

[29] D'Ormesson, Jean, *op. cit.*, pp. 393, 394.
[30] *Ibidem*, p. 345.

Dulong, Renaud, *Le témoin occulaire. Les conditions sociales de l'attestation personelle*, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1998.
Hassan-Rokem, Galit, *L'image du Juif errant et la construction de l'identité européenne*, în *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Adam Biro, Paris, 2001.
Massenzio, Marcello, *Le Juif errant ou l'art de survivre*, Cerf, Paris, 2010.
Rotenberg, Avram, *Evreul rătăcitor*, Hasefer, Bucureşti, 2003.
Schmitt, Jean-Claude, *Le Genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant*, în L. Sigal-Klagsbald, *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Adam Biro, Paris, 2001.

Acknowledgements

This work was supported by the the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646]

IDENTITARY HYPOSTASES IN CENTRAL -EUROPEAN PROSE

Drd. Georgiana CIOBOTARU
Universitatea "Dunarea de Jos", Galati

Ricoeur emphasises the fact that a narrative identity pendulates between two extremes, namely the time constant arising from the ideal superposition between idem and ipse, and the reverse of this constant rendering the idem void in favour of ipse. Character lies in one of these extremes and represents the whole range of durable traits mirroring one's identity. This identity is the resultant of a person's identification with another individual's values, beliefs, norms to which the self becomes loyal.

***Key words**: idem, ipse, identity, character, ideal*

Motto:

"*As far as I am concerned whenever I plunge into the deepest level of what I call my Self, I always stumble over some preconceived ideas, warm or cold, light or shadow, love or hate, pain or pleasure. I never find myself unaccompanied by any perception, and I can never observe anything else but perception."*David Hume, *Human nature*

Two recurrent themes of the Central-European writer, Milan Kundera appear in his novel *Identitatea*, namely love and identity. As for love, it has been defined in many ways along the centuries: It begins with the admiration for a person, continues with the enthusiasm and culminates with the passion which may lead us either to happiness or misery. (1) The theme of love is closely related to the motif of marriage or couple due to the fact that conventionally speaking, marriage reflects the realm where two complementary individualities meet and confront with one another. From the marital perspective, both the masculine and the feminine entail not only a biological, social and cultural predestination, but also the elements of a mechanism characterized by contrasting features which also unite. It is quite obvious that the feminine cannot be defined without taking into consideration the masculine as it is impossible to dissociate the former from the relation in which it manifests itself.

Milan Kundera creates a novel whose secondary themes such as: friendship, dissension or suburbs contribute to the emergence of identity and love, the border between real and unreal or imaginary being virtually imperceptible. As for the identity theme, it is reiterated in Kundera's work and it represents a central focus in the novel *Identitatea*. Jean Marc and Chantal is a couple whose relationship despite not being officially acknowledged, seems to behave like a normal couple, oscillating between harmony and monotony, estrangement and isolation. The woman is torn apart by the obsessive thought that she is no longer attractive, men not turning their heads to gaze at her: "Men no longer turn their faces towards me. He looks at her, hardly grasping what she is saying, what she means to say. Is she unhappy that men no longer turn their faces towards her? Jean Mark would like to tell her:

Fine, but how about me? Can't you see that I am eager to wander all over the beach in search for you? Can't you see that I sob whenever I call your name? Can't you see that I would gladly run like mad to the other side of the world only to find you?"(2) Chantal is terrified at the thought that is no longer attractive while Jean Marc feels the apprehension that one day he will no longer recognize his lover as she will turn into an ordinary dull woman who will then be replaced by another. Thus, the mere thought that his lover will estrange from him saddens him: Jean Mark had a dream: he is worried about Chantal, he is looking for her, he is running along the streets and eventually from behind he can see her walking away. He starts running after her, calling her name. He is only few steps away from her when she turns her head and Jean Mark is shocked at the sight of a completely different person, a strange repellent face."(3)

Terrified that she no longer attracts men's attention, Chantal reconstitutes the opposite view of Jean Mark's anguish, that of changing into an ugly disgraceful woman whom her lover just like the other men will find dull and insignificant. One of the heroine's identitary hypostases refers to her turmoil triggered by the loss of identity as a lover, the one who has loved and has been loved. If Chantal's presentiment will come true, Jean Marc will suffer a double loss: the woman he has loved as well as his own identity of lover. She confesses the motif of her uneasiness to Jean Marc and feels the burden of enormous guilt and after her lover is offended by her mistrust, he decides to help her by sending her love letters signed under the initials C.D.B., Cyrano de Bergerac. The heroine is anxious about the fact that she is followed closely, having every movement scrutinized by this stranger C.D.B. who knows everything about her. This mysterious character knows everything about Chantal just because he is no other but Jean Marc who is thus omnipresent in her life. Jean Marc resorts to a disguise which he considers innocent as long as the woman accepts it by giving her consent to following the rules of the game. This Cyrano embodies a symbol, the symbol of the lover under the disguise of another lover, the letters' sender whose identity is consequently specious. Chantal is the one who ought to comprehend that beyond the enigmatic stranger who stalks her, there is the real lover who strives to get closer in order to gain visibility. Despite Marc's expectations, the heroine fails to decode the messages. Chantal can hardly imagine that the real sender is actually her lover due to the fact that just from the beginning she longs for attracting not only her lover's attention, but also the other men's attention. Her numerous attempts at guessing who is behind C.D.B initials lead her to several individuals who could bear such a name: "A signature, however, even under the guise of some initials shows the intention of inevitably lifting the mask sooner or later. C.D.B, she keeps saying with a smile: Cyrille-Didier Bourguiba, Charles-David Barberousse. She pores over the text: perhaps the man followed her in the street; "I am stalking you like a spy", he writes in his last letter; thus, Chantal could have noticed him. Yet, she looks at people around her with little interest, and even less on that day as she is accompanied by Jean Marc."(4) For weeks the protagonist suspects a whole range of men who could possibly have sent her those mysterious letters, ignoring the alternative of Marc's involvement. Chantal's identity changes as she gradually begins to transform into a woman yielding to the desires and calls of that stranger who has appeared in her life. Once this transfiguration occurs, Chantal gradually estranges from Marc and hides the letters under the underwear from her wardrobe which becomes the depositary space of her so-called secrets, the place where a new identitary hypostasis germinates. Therefore, through the mere gesture of keeping the letters from now on Chantal

becomes the woman who is caught in the tempting game of another luring man" who seduces her, who instills remorse in her but who at the same time makes her willing to answer to the signals sent.

The moment Jean Marc decided to send the letters in order to help his lover to find herself, regain her self-confidence and inner balance he purposefully inserts "lusty fantasies" (5) about her body, thus creating another physical identity: "By describing her own body as perceived by a mysterious man seduced by its beauty, what Jean Marc meant to do is to rekindle the woman's conviction that she is still attractive, but in time his obsession that his descriptions do not help Chantal rediscover herself, but imposes another person with tastes and whims that she rejects." (6) The letters sent by C.D.B give birth to a new Chantal, a woman who will sometimes change unwillingly, caught into the trap of a new identity built up on the fragmented projections of that stranger. The letters incriminate her, determining her to assume the illegitimacy of the virtual affair with the spy. The motif of red is recurrent in this creation, in the letters often describe Chantal as wearing red garments so she ends up buying a vivid red night gown which makes her feel far more attractive when mirroring herself, not realizing that in fact what she sees in the mirror is just the loving spy's phantasm. The heroine gradually identifies herself with that virtual woman depicted in the letters, thus Jean Marc's apprehension becomes willy-nilly a certainty namely that her lover becomes alienated after assuming what C.D.B desires.

The estrangement from each other can be noticed as soon as they become aware of the all-seeing eye, an omnipresent and omniscient eye. It is Jean Marc who sets up the disguise while Chantal makes it unfold by consenting to getting involved and assuming the person envisaged in the letters. When she realizes that those letters have been sent by her lover, she is struck by a violent revolt as she is now assured by the fact that Jean Marc is a man who wants to have a total control over her life, that he wants to know her reactions, the responses she gives to erotic temptations launched by him and therefore she considers a mere pawn of an experiment. "But if she has guessed (God, how can she have guessed?) that he is the one who has written the letters, why does she react so harshly? Why is she so cruel? If she has figured out everything, why hasn't she guessed the reasons behind this mystification? Is she suspecting him of anything? Apart from all these questions, Jean Marc has a sole certainty: he cannot understand what is on her mind. Neither does she understand what is going on. Their thoughts are diametrically opposed and Jean Marc has the feeling that they will never be on the same wavelength." (7) After the recent findings, Chantal decides to set out on a journey to London, wishing now in a sort of vengeful action to continue her lover's game since the last letter hints to a meeting in London. As soon as both partners can see their faces and the masks worn by them are removed, the identities of the two characters become ambiguous. Jean Marc can no longer comprehend what is real and what is not, not having the certainty that Chantal's leaving for London is real or that their date will really happen. Their flat, a symbol of the couple formed of Chantal and Jean Marc represents a space where their identities unfold, once they leave the dwelling, everything slips beyond reality, the two protagonists plunging into a nightmarish phantasmagoria. The train journey reveals Jean Marc the transfigured image of his lover who is extremely exuberant. However, it is not her exuberance which he finds annoying but the fact that beyond the compartment windows Chantal seems so unreal, Jean Marc not being able to recognize the woman he once fell for. "Jean Marc stayed still; he could clearly recognize Chantal's laughter among the other people who were laughing. She was

cheerful. Yes, her cheerfulness saddened him. He was watching her gestures whose vitality struck him for the first time. He could not overhear what she was saying but he could see her hand eagerly waving up in the air: a hand that he simply could not recognize; it was the hand of a stranger." (8)

Chantal's condition is even more complicated as it depends on her ability to recognize or not her lover and once the train enters the tunnel, everything is invaded by bizarre happenings, the woman being torn apart by nightmares, the ultimate point of her estrangement from her identitary realm being when she cannot retrieve the name: "We are going to descend, said the distinguished lady with a voice that revealed her hesitating exaltation. In hell, added Chantal as she suspected that Leroy wished she were more naïve, puzzled and scared. She felt as if she were his diabolic assistant now. She was amused at the idea that he will lie down with that stylish chaste lady in bed which she didn't imagine as being in a luxury hotel room from London but on a scaffold surrounded by flames, groans, devils and smoke […]" (9)

Chantal is surrounded by grotesque creatures that use another name to call her therefore she continually tries to rediscover her identity by recalling the times when her lover called her name. Chantal hopes that by recreating the image of her lover she will regain her lost identity and in fact he is the one who will enable her to rediscover herself by reiterating her name ceaselessly. The protagonists of Kundera's novel merge their apprehensions, losing and eventually regaining their identities, the binder of the epiphany (10) they undergo being ensured through that recognition. Jean Marc was at a certain moment terrified at the thought he might no longer recognize his lover and this glimpse prefigures the imminent break-up, yet the possibility of their estrangement guarantees love itself and determines them to place and identify themselves as related to the Other. As for Kundera's work, it always highlights a meeting which will lead to a break-up, Jean Marc's anguish of losing his lover being projected beyond the boundary between the so-called encounter and the process of welcoming the Other. (11)

Love metamorphoses ordinary people into unpredictable beings; but when the other does not come up to my projections and troubles my phantasms, I have the certainty that I love that person."(12) Jean Marc feels the urge to be in his lover's presence, always gazing at her but he often fails to do so.

Lévinas considers that the face and the sight represent the way in which the Other appears in front of us, the way in which that person becomes individualized and unique, this aspect not overlapping with what we think or imagine about the Other. Throughout the novel the two lovers' gazing is symbolized by the motif of the eye: "I wanted to see your eyelid which wipes your cornea like the wind-screen wiper. […] the eye: the soul's window; the facial center of beauty; the point where an individual's identity is concentrated; and at the same time a sighting instrument which must be permanently washed, moisturized, maintained in good condition by a liquid consisting of a small dose of salt. Therefore, the sight which is the paramount wonder a man has been endowed with, is regularly interrupted by that mechanical blink which has a cleansing effect."(13) As a result, the lover is in a permanent supervision which is intermittent and uncertain just because as Marc points out ten seconds could be enough for the adored one to disappear from sight and mind and to replaced by another person. Jean Marc has the impression that every time he closes his eyes, he misses the certainty of the Other's existence, thus he resorts to memory in order to attain the sight before and after gazing at his beloved one. Both Chantal and her lover have suffered a separation

regarding the past. The woman had been married once and she even had a child's who died in an accident which led to the wrecking of marriage. The child's death surprisingly brings a sort of liberating sense of relief to Chantal who still feels obviously nostalgic about the past which she wants to remove just like Jean Marc who estranges from his friend.

Another writer who belongs to the Central-European literature, a representative of the Romanian literature is Ioan Slavici who depicts the theme of love and motifs like marriage and the couple in the novel entitled Mara. From Magdalena Popescu's point of view, Mara is a novel of love and implicitly of marriage which is illustrated by the couple of Persida and Naţl. In Slavici's work men are depicted as being inferior to women not only from a psycho-moral perspective, but also physically speaking. In this respect, Naţl is depicted as a weak person: "[…] as a butcher he had a feeble appearance, he looked more like a lass" resembling with a confectioner which was a typically feminine trade.

Marriage is presented as an institution governed by certain universal laws which imply both domination and obedience towards the partner. A novel of love and marriage, Mara depicts the relationship between Persida and Naţl, their love story embodying the phenomenon of woman's victimization (14) and man's stigmatization. "[…] Persida is an unpredictable and deceiving figure, sometimes typically feminine as well as typically masculine. During her relationship with Naţl she nourishes feelings of guilt more or less fictitious."(15)

Persida was brought up to worship divinity and parents, mother Aegidia being a model for her. She is characterized by firmness as she has no hesitation to get involved in events like her father's rescue, his revenge, her return from the monastery despite her mother's will. Her future husband, Naţl is just the opposite since he is under the direct domination of his mother and he is characterized by innocence and passivity.

We can observe that in this creation also appears the motif of encounter which occurs in a monastery, a space of interdictions when Naţl notices Persida behind a window. "[…] it was not the splintered window he saw, but a girl who seemed astonishingly beautiful. In fact, he would have perceived her like that, even though she were less charming. What appears at a nun monastery window always has a mysterious and delightful aura."(16)

Once she meets Naţl, Persida undergoes an estrangement process as she discovers the Other in Naţl and despite understanding that she is sometimes alone, she is able to form a couple. The protagonist cannot escape the education received in the monastery, being always torn apart by guilt because she feels as if she were under the judgmental scrutiny of everyone around her, her inner turmoil growing in intensity. "It is the permanent fear of accepting herself that makes her oscillate continually between the two dimensions of her own personality, between her two egos which are represented mainly by that social acceptability and the individual free will." (17) Thus, Persida opts for her own identity, choosing between the feminine represented by obedience and the masculine represented by freedom and firmness. Once she meets Naţl, she strives to avoid meeting him as she is convinced of the negative effects that their attraction can bring about: "thousands and thousands of dangers, misfortunes, troubles, a life full of dissatisfactions and sufferance: she foresaw them, feeling that they were to set in." (18)

There is a certain polarity in the relationship between Persida and Naţl, the contrasts highlighting a Persida marked by masculinity and a Naţl marked by femininity. The

monastery is a place of interdiction, of seclusion, but also a place where Persida can take refuge whenever she feels dissatisfied with what happens in her life.

The literary critic, Magdalena Popescu underlines the fact that there is a sort of ascetic process in Slavici's work which however implies the avoidance of domineering the Other. Yet, Persida perceives Codreanu as a feeble person who can easily be manipulated, this relationship predicting how she will interact with Naţl upon whom she will fully exert her domination.

Persida dominates Naţl to such an extent that the latter can no longer evolve, unable to live on his own as he is trapped into this permanent attraction and rejection game to which his beloved one subjects him, thus disappointing his mother and falling out with his father. Even after getting married secretly, they continue to stay away from the others as if their relationship were still illegitimate. As soon as she gets married, Persida assumes a great responsibility for her family, the same role that her mother has fulfilled for her two offsprings. Naţl is permanently haunted by the fear that he will lose Persida when he sees that she can elude the norms, her spontaneity triggering unpredictable reactions: "Whenever I look at you or think about you, I feel overwhelmed and I fear you will grasp my apprehension and leave me behind (...) You are an beautiful intelligent woman and I wonder if there aren't so many other men who find you attractive and may be worthier than I am. What you have done for me, you could very well do for another lucky man. Persida feels unfairly judged." (19)

In *Nostalgia identității* Andreea Deciu considers that the idea of equality or especially that of inequality between the two representatives of the marital couple is illustrated in Slavici's work just due to the fact that there is a perpetual tendency to compete with one another in the pursue of gaining power over the spouse. Persida does not yield to Naţl physical strength, but she even steps forward to challenge her ability to lift the barrel of grapes. Their marriage is wrecked just because of the disconcerting actions done by the man who falls into the temptation of alcohol, overspending and becoming violent towards his wife. From this point onward their life is plagued by decline, chaos and sordid incidents: "[…] he didn't see anything but pubs, dumb subjects and drunken men, among whom her husband plays cards with his friends." (20) Persida detests the world around her, she hates her husband's weaknesses and she is often reproachful in this respect and advises him to show his manhood. In her marriage, Persida assumes the status of martyr and despite showing the bruises made by her husband, she sticks to her husband, the novel ending with the acknowledgement of their marriage as the baby brings about the reconciliation between the two. Persida's identity is thus defined in close relation with the Other, the former playing a game of manipulation while the latter plays the game of deconstructing the Other's personality.

The identitary construction of the two lovers forming the couple reflects the two poles of the Self which are also mentioned by Paul Ricoeur: that which implies a steadiness in time striving for permanence and the other one which is subjected to transformation. The analysis of the relationships between the two sexes requires us to deal with the theme of marriage seen as a place of moral, ethical and social legitimacy of the Self as opposed to the one of the soul mate. During life, a person is bound to metamorphose and these identitary changes are characterized by complementarity.

The etimological approach to the concept of identity highlights the existence of two opposing poles: "idem" and "ipse", and from Ricoeur's point of view it is the ipse that

triggers the transformation and implicitly the alteration. Consequently, the narrative identity oscilates between the permanent coexistence of idem and ipse, and the total annulment of idem in favour of ipse.

*The work of Georgiana Ciobotaru was supported by Project SOP HRD – **EFICIENT,** 61445/2009.

Notes:

1. Paz, Octavio, Dubla flacără. Dragoste și erotism.
2. Kundera, Milan, Identitate, Humanitas București, 2008, p. 23
3. Idem p. 33-34
4. Kundera, Milan, Identitatea, Humanitas București, 2008, p. 57
5. Deciu, Andreea, Nostalgiile identității, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 79
6. Idem p. 79
7. Kundera, Milan, op.cit. , p. 116
8. Kundera, Milan, op.cit. , p. 123
9. Kundera, Milan, op.cit. , p.129
10. Deciu, Andreea, op.cit. , p.82
11. Deciu, Andreea, op.cit. , p.83
12. Finkilekrant și Bruckner, p. 123
13. Kundera, Milan, Identitatea, p.21
14. Deciu, Andreea, op.cit. , p.90
15. **Deciu, Andreea, op.cit. , p.91**
16. Slavici Ioan, Mara, Ed. București, 2006, p.145
17. Deciu, Andreea, Nostalgia identității, p.98
18. Slavici Ioan, op.cit., p.145
19. Slavici Ioan, op.cit., p. 183
20. Slavici Ioan, Mara, op.cit., 2006, p. 198

Bibliography

Deciu, Andreea, *Nostalgiile identităţii***,** Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2004
Kundera, Milan, *Arta romanului*, Humanitas, Bucureşti,2006
Kundera, Milan, ***I****dentitate***,** Humanitas, Bucureşti,2008
Popescu, Magdalena, *Slavici***,** Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1997
Ricœur, Paul**,** *Si-même comme un autre* **,** Paris, Seuil, 1991
Starobinsky, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie***,** Ed. Minerva, Bucureşti, 1993
Slavici, Ioan, *Mara*, Ed. Art, Bucuresti,2006

POSSESSION – REFLECTING ON FICTION

Drd. Anca MANEA
PhD Student (supported by Project SOP HRD - TOP ACADEMIC 76822)
"Dunărea de Jos" University of Galaţi

During the second half of the twentieth century, women's writing came into sharp focus as the meeting place for different theories on women and on the manner women express themselves on paper and not only. Authors, such as Antonia Susan Byatt, consider that feminism has lowered the standards concerning women's literature out of a desire to promote feminist values at any cost. Therefore, her novel 'Possession' reflects not on women's issues but on the nature of fiction itself with regard to language, self-reflexivity and the process of creation.

Key-words: *fiction, women's writing, feminist values*

The second half of the twentieth century brought about the second wave feminism, along with its tense endeavours to find a proper theoretical framework for the feminist movement. Women's writing came into sharp focus as the meeting place for different theories on women and on the manner women express themselves on paper and not only. As such, critics like Elaine Showalter developed the concept of gynocritics which emphasises the importance of analysing women's writing as a means of understanding women's psychological, biological, cultural and social differences from men. Furthermore, critics like Cixous, Irigaray and Kristeva promote the idea that the way women write is a direct expression of their biological or psychological construction.

It comes as no surprise, thus, that it is common practice, nowadays, to recurrently use feminism as the main reading grid whenever women writers come into focus even though this means the obliteration of other important literary concepts that may be tackled by their work. Writers such as Virginia Woolf and Simone de Beauvoir, as well as the subsequent development of feminist criticism, have made it difficult to act otherwise, which is to read a text written by a woman and not search for the implicit or explicit expression of feminist values and techniques. Nonetheless, there are contemporary women writers who are more interested in being considered for their contribution to literature in general, rather than to feminism; consequently, their novels debate issues like author and authority, writing and reading or fiction and reality, from a postmodernist perspective. Antonia Susan Byatt considers that feminism has lowered the standards concerning women's literature out of a desire to promote feminist values at any cost. In an interview with Mireia Aragay, Senior Lecturer in English literature and film at the University of Barcelona, Byatt stated that

> British feminists took over feminism from America and France and they started claiming that women writers had always been understudied, discredited, without respect. It simply wasn't true; they were telling themselves a series of lies and they persuaded themselves of this, and then a lot of writers started writing books within closed groups of women, for women, about women, which is what the great English women writers have not done. [...] There were men and women writing on Iris

> Murdoch, on Doris Lessing, as the most important writer of her time. There isn't one woman now under 40-45 that people could honourably be writing about as the best writer. (1994: 155)

In order to account for Byatt's belief that women writers can transgress the limit of feminism and of women's issues, the form and content of her novel *Possession* are to be briefly analysed. What seems to concern Byatt the most is language, self-reflexivity and the process of creating an artefact in connection or not to reality. The debates regarding feminism, Victorianism, modernism and post-modernism become just (pre)texts to the novel's meta-dimension. As such, they provide Byatt with attractive intertexts on which to shape the intricacies of the plot. While the reader is engaged in deciding whose side to be on, concerning the above-mentioned debates, the novel self-referentially plays with both the forms and patterns of traditional literature and the reader's expectations. Therefore, the manner in which Byatt addresses the nature of fiction foregrounds her choice of making fiction and not women the focal point of her novel.

One of the reasons why it is so difficult for readers to grasp the metafictional discourse at work within *Possession* is its complex structure that deals with a double plot taking place simultaneously in Victorian and contemporary times, its defragmented narration made up of different discourses such as letters, diary entries, journal or literary criticism fragments, poems and classic third person narration and its constant play with readers' expectations.

Feminism is one of the main aspects that draw the reader's attention when presented with this novel. Byatt makes sure to depict women as realistically as possible so as to lure readers into the novel's fictionalised universe. On the one hand, the Victorian woman is portrayed as struggling to free herself from the confined space of her household and of the male-oriented vision of what a woman is supposed to be like. Christabel LaMotte is characteristic of the sacrifice of an entire generation of women artists who had to fight against a patriarchal society that had already drawn a suitable life for them, one that did not include art:

> We were to Renounce. Not the lives that then encompassed us—cramped Daughterly Devotion to a worldly mother—nor the genteel Slavery of governessing—those were no loss—those were gleefully fled and opposition staunchly met. But we were to renounce the outside World—and the usual Female Hopes (and with them the usual Female Fears) in exchange for—dare I say Art—a daily duty of crafting—-from exquisite curtains to Mystical Paintings, from biscuits with sugar roses to the Epic of Melusina. It was a Sealed Pact—/say no more of that. It was a chosen way of life—in which, you must believe, I have been wondrously happy—and not alone in being so. (Byatt 1990: 187) [1]

On the other hand, the contemporary woman is presented as alienated from reality, living in 'a world of her own'. Thus, Maud's gesture of hiding her hair is seen as an uncalled for attempt to hide her true self, to deny, in fact, her femininity which somehow makes her devoid of any personality: "She had a clean, milky skin, unpainted lips, clearcut features,

[1] All references, with the exceptions of some that will be marked accordingly, are to be made to the novel *Possession*, edition of 1990

largely composed. She did not smile" (38 - 39). For Christabel, feminism meant a gate towards a much desired goal, that of becoming an artist; for Maud, however, it only means alienation and poorly developed social skills: "Why could she do nothing with ease and grace except work alone, inside these walls and curtains, her bright safe box?" (136-137).

Furthermore, the author's double folded criticism, first of how women were socially ignored, then of their self-imposed social alienation, is also implied by the reversed portrayal of the two main couples. In the Victorian couple, Christabel is depicted as a "shy poetess" (38) while in the contemporary couple, shyness becomes one of Roland's characteristics, Maud being "not very polite to him. Even bossy" (136). Contemporary feminism (mainly French theories advocating for the woman's language as the language of her body) is best mocked at through Leonora Stern's hyper-sexualised piece of criticism of LaMotte's "Fairy Melusina" which, in Roland's words "makes the whole earth read as the female body – and language – all language. And all vegetation is pubic hair" (253). Such well-structured controversy regarding women, past and present, hides, in-between the lines, Byatt's mockery at the gullible reader who is so caught up in the debate that he/she fails to perceive the novel's metafictional side.

Another aspect addressed by the novel is the subjectivity of the historical facts one is confronted with at some point or another. The intratexts Byatt inserts within the novel are, in fact, as many intertextual allusions to the work of Victorian poets such as Robert Browning, Lord Alfred Tennyson, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti and Emily Dickinson, their personality inspiring that of the leading Victorian characters, while their artistic work is recycled as Ash's and LaMotte's own artistic creations. Indeed, with the exception of Robert Browning's poem "The Medium" which opens the novel, the rest of the Victorian creation recycled throughout *Possession* becomes transparent based on the reader's being familiar with it. Once the reader makes the connection to the previous texts, the fictional world is shattered as well the universally accepted claim that history is truth. What Byatt seems to suggest is that both past and history can only be grasped through people's limited and subjective viewpoints which, obviously, can only lead to a distorted perception of what people have initially wanted to transmit. This is expressed by the defragmented structure that accounts for people's subjective and disparate manner of retelling the past but also by the fact that the reader is taken back to the Victorian period from a contemporary perspective, the author's.

Possession also questions issues related to postmodernism and the theories it has engendered such as Derrida's post-structuralist deconstruction or Freud's and Lacan's view of the illusory self. Byatt attacks not so much the ideas promoted by these theories as their being whole-heartedly accepted as universal. As such, instead of using theory to theorise texts, contemporary academics have used theory to theorise their own lives, dehumanizing themselves; this is something Roland comes to question:

> We are very knowing. We know all sorts of other things, too – about how there isn't a unitary ego – how we are made up of conflicting, interacting systems of things – and I suppose we believe that? We know we are driven by desire, but we can't see it as they did, can we? We never say the word Love, do we – we know it's a suspect ideological construct – especially Romantic Love – so we have to make a real effort of imagination to know what it felt like to be them, here, believing in these things – Love – themselves – that what they did mattered. (267)

The author argues that the involvement of theory to such an extent into one's life leads to misleading information and ultimately to no knowledge about one's self, which is both absurd and surreal: "Roland had learned to see himself, theoretically as a crossing place for a number of systems, all loosely connected. He had been trained to see his idea of his 'self' as an illusion, to be replaced by a discontinuous machinery and electrical message-network of various desires, ideological beliefs and responses" (424). If Leonora Stern is conceived so as to mock extreme feminism, Fergus Wolff is her male counterpart when it comes to taking theory (Freud, in this case) to the extreme:

> He used to *prance around* the flat—with nothing on—quoting Freud saying that 'at no point in one's analytic work does one suffer more from a suspicion that one has been preaching to the winds than when one is trying to persuade a woman to abandon her wish for a penis'—I don't think he—Freud—is right about that—but anyway—there was something intrinsically ridiculous about this silly shouting—before breakfast—letting it all hang out. (271)

The authorial intrusions presented above, as well as the novel's narrative structure, go against Roland Barthes's famous claim regarding the death of the author. To two plots are organised in such a manner so as to constantly mirror themselves either through character portrayal or reiteration of facts, events and symbols, eventually leading to a Chinese box structuring of the novel. Here are a few of the many recurrences that appear in the novel: Christabel and Maud have similar physical features; they both buy a brooch for their friend from the same place; both couples have a first moment of intimacy next to the same fountain; Roland turns to writing poetry at the end of the novel. Brian McHale addressed the aspect of the Chinese-box worlds in *Postmodernist Fiction* arguing that

> although there is always an ontological discontinuity between the primary diegesis and hypodiagetic worlds, this discontinuity need not always be foregrounded. Indeed [...] it is rather the epistemological dimension of this structure which is foregrounded, each narrative level functioning as a link in the chain if narrative transmission. Here recursive structure serves as a tool for exploring issues of narrative authority, reliability and unreliability, the circulation of knowledge and so forth. (1987: 113)

Fictionality is exposed not only through multiple diegetic plans but also through characters that become aware of their own fictionality; moreover, such discovery is a recurrent item, too, as both Randolph and Roland question the same issues. On the one hand, Randolph states that: "And the plot which holds us, the conventions which bind us, declare that I must, as a gentleman, acquiesce in that requirement, at least for a time, and hope that Fate, or the plotter who watches over our steps will decree some further meeting, some accidental re-opening . . ." (193); on the other hand, Roland

> thought, partly with precise postmodernist pleasure, and partly with a real element of superstitious dread, that he and Maud were being driven by a plot or fate that seemed, at least possibly, to be not their plot or fate but that of those others. He tried to extend

this aperçu. Might there not, he professionally asked himself, be an element of superstitious dread in any self-reflexive, inturned postmodernist mirror-game or plot-coil that recognises that it has got out of hand? (421)

Therefore, not only do characters lay bare art's fictionality, but they also expose the infinite regress of their actions into the novel's narcissist diegesis. Such validation and awareness of the novel's structure on the part of the characters, together with their being inspired by real-life poets, accounts, in fact, for them being as artificially constructed as the plot they claim to belong to. Indeed, with the exception of the four main characters that are more carefully portrayed (Randolph and Christabel; Roland and Maud), the rest of the characters are either mere personifications of the theory they study or representative of various human typologies existing at some moment in history: Victorian wife (Ellen Ash), first wave feminist (Blanche Glover), feminist critic (Leonora Stern), psychoanalytic critic (Fergus Wolff), passive twentieth century woman (Beatrice Nest), narrow-minded academic researcher (Cropper and Blackadder).

The concern with creating and then disrupting the illusion of reality within the realm of art has also drawn David Lodge's attention, leading to his analysis of contemporary novels that hesitate with regard to the boundary between fiction and non-fiction. Lodge gathers these hesitations under the label "the problematic novel" (1986: 19) describing it as "the novel that leads the reader (who wishes, naively, only to be told what to believe) through a fair ground of illusions and deceptions, distorting mirrors and trap-doors that open disconcertingly under his feet, leaving him ultimately not with any simple or reassuring message or meaning but with a paradox about the relation of art to life" (1986: 19). Therefore, *Possession* is not aimed at putting across a comforting message but at alerting the reader, making him/her to question everything he/she is reading.

Authorial intrusions also come under the guise of academic characters created only so as to express Byatt's discontent with the manner academic research and activities are conducted. What seems to dissatisfy the author is the fact that criticism has become more important than the actual text even though, paradoxically, everything is turned into a text. Maud forwards this idea in the opening chapters of the novel, as an excuse for having been oblivious for such a long time to LaMotte's actual message: "I even feel a sort of squeamishness about things she might have touched, or places she might have been—it's the *language* that matters, isn't it, it's what went on in her mind" (55). Byatt implies that what goes on the author's mind is always connected with what goes on outside its mind, therefore the textual analysis should also consider details related to an author's private life. This comes as yet another argument which contradicts the loss of authorial power over the text.

Moreover, what Byatt advocates for is the rejection of the limitation imposed by one theory or another onto a text; she advocates, thus, for approaching the text from as many points of view as possible which most of her contemporary colleagues refuse to do. They have become so obsessed with the one theory they have specialised in that all other simply seem too futile to consider. More importantly, such obsessed critics are unable to perceive the paradox that their activities engender. For example, Derrida's deconstruction theory is aimed at actively involving the reader in a process of textual analysis, therefore letting him/her decide the meaning of what he/she reads. However, the reader's free interpreting is actually limited by the fact that he is constrained to approach the text only with regard to its textuality.

The same paradox functions for feminist critics, too, as, while they discuss about male oppression and restriction towards women writers they are in fact imposing their own feminist readings of women's writing onto women readers, limiting their understanding of the text to a great extent. Leonora Stern's critical overview of LaMotte's "Fairy Melusina" ironically points to the diffusion of erroneous commentaries of texts that are immediately adopted as such by uninitiated readers.

Not only is the meaning of a text obliterated by these one-sided approaches to it but the whole activity also becomes uninteresting and tedious. In this sense, Byatt differentiates between British and American academics, mostly attacking the former as the latter, though insisting on the same limited approach, have found a way of conducting their research in an active manner. Mortimer Cropper published Ash's biography only after "he had undertaken all Ash's major journeys, visiting Venice, Naples, the Alps, the Black Forest and the Breton coast. One of his last ventures had been the reconstruction of the wedding journey of Randolph and Ellen Ash in the summer of 1848" (107 - 108). On the other hand, his English counterpart, Blackadder "had not stepped outside the British Isles for many years, except to attend international conferences on Victorian poetry, all of which took place in identical seminar rooms reached by car from identical hotels" (107). However, neither escapes Byatt's sharp criticism for having allowed their occupations to engulf their personal lives: "All scholars are a bit mad. All obsessions are dangerous" (332).

Possession also looks with a critical eye at the rapid development of popular culture, tabloids becoming far more interesting for the public at large than literature. As such, American academics are criticised for having adapted their academic research to look more like a tabloid than a true piece of literary criticism. Thus, Cropper

> had persuaded the Vicar [...] that biography was just as much a spiritual hunger of modern man as sex or political activity. Look at the sales, he had urged, look at the column space in the Sundays, people need to know how other people lived, it helps them to live, it's human. A form of religion, said the Vicar. A form of ancestor worship, said Cropper. Or more. What are the Gospels but a series of varying attempts at the art of biography? (384)

Last but not least, Byatt addresses the issue of the reading process and insists on the concept of the "hermeneutic activity of the reader and upon what Eco designates as the reader's own encyclopaedia" (Letissier 2009: 7). However, Byatt cannot simply abandon her role as an author being convinced that the reading process should be a parallel dialogue between the reader and the text and the reader and the author. Better said, the reader should be aware that the connections triggered by the text may be his own but they also may be some of the author's ideas regarding his/her own work:

> Think of this—that the writer wrote alone, and the reader read alone, and they were alone with each other. True, the writer may have been alone also with Spenser's golden apples in the *Faerie Queene,* Proserpina's garden, glistening bright among the place's ashes and cinders, may have seen in his mind's eye, apple of his eye, the golden fruit of the Primavera, may have seen Paradise Lost, in the garden where Eve recalled Pomona and Proserpina. (471)

This authorial intrusion is followed by a categorisation of the reading activity which may be either "personal, that snatch for personal meanings" (471) or "impersonal - where the mind's eye sees the lines move onwards and the mind's ear hears them sing and sing" (471). However, what the author values is the kind of reading that instantly unifies both reader and text so that meaning could emerge on its own, along with the full conviction such spiritual connection cannot be experienced by somebody else as well:

> In these readings, a sense that the text has appeared to be wholly new, never before seen, is followed, almost immediately, by the sense that it was *always there*, that we the readers, knew it was always there, and have *always known* it was as it was, though we have now for the first time recognised, become fully cognisant of, our knowledge. (471 - 472)

There is no method to guarantee such unique bonding with the text, Byatt implies, hence readers should read as much as they can in order to reach the level of intimacy described above. Nonetheless, the entire novel structure seems to point to the fact that this kind of reading is favoured by the readers' considering as many points of view as they can when interpreting a text. Moreover, they should also bear in mind the fact that every reading is partial and as changing as they, as readers, are. Byatt clearly expressed this idea in her interview with Mireia Aragay:

> In the last few years of my teaching career I began to have students who treated Barthes and Derrida [...] as priests of a kind of religion [...] And whereas I enjoy reading the people [...] I didn't enjoy reading the work of my students who tried to use the vocabulary of the people. I found it intensely boring. I was think it was stopping the students from having any ear to how the language works in texts. The thing I think you shouldn't do literature without is a sensuous response. If you can't hear the singing of the language, you ought to be doing something else. (1994: 157)

One cannot help connecting Byatt's authorial intrusions and their manner of commenting on the nature of fiction to the god-game John Fowles performs in *The Magus.* All of the topics Byatt chooses to tackle (literary and social movements, past and present, writers, critics and readers) combine so elegantly and on such a complicated structure that the common reader stands almost no chance of perceiving the whole process as nothing more than "a coldly calculated exercise in fantasy, a cerebral game" (Fowles 1983: 6). As such, Byatt the writer and Byatt the professor prevail upon Byatt the woman, and her novel is inspired, first of all, by her authorial and academic experiences, whose wrongs she tries to set right. Instead of writing "her self" (Cixous 1976: 875), Byatt consciously chooses to write the self of fiction, reflecting on its nature and on the underlying perception of reality. Therefore, she mocks both women who are thoroughly examining the novel in search of issues that they can claim as their own and readers who fall into the trap of the fictionalised world. What Byatt hopes to achieve, by doing so, is an honest and open dialogue with cultivated, open-minded readers who refuse to take fiction for granted.

References

Books

Byatt, A.S. 1990. *Possession*. London: Random Century Group

Fowles, J. 1983. *The Magus*. England: Triad/Granada

Letissier, G. (ed). 2009. *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*. England: Cambridge Scholars Publishing

Lodge, D. 1986. *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. London: Routlege

McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen

Periodicals

Cixous, H. "The Laugh of the Medusa". *Signs: Journal of Women in Culture and Society.* Summer 1976, vol. 1, no. 4: 875 - 93

Aragay, M. "The Long Shadow of the Nineteenth Century. An interview with A.S. Byatt". *Bells: Barcelona English language and literature studies*, 1994, vol.5: 151 – 164

HERTA MÜLLER ŞI SPIRALA EXISTENŢEI

Drd. Livia Silvia MARCU(RĂU)
Universitatea" Dunărea de Jos" din Galaţi

Romanul "Leagănul respiraţiei" pune problema existenţei individului în condiţii - limită, ceea ce validează o perspectivă insolită asupra eului şi a lumii. Formele de supravieţuire redefinesc omenescul în raport cu universul concentraţionar: tentaţia dedublării, războiul instinctualităţii, metafora tăcerii, obsesia labirintului ori tirania obiectelor. Spaţiul contingent devine astfel un pretext pentru călătoria către sine, iar eşecul istoriei se dovedeşte marele câştig al scriiturii. Universul distopic construit de Herta Müller presupune şi reîncărcarea cu sens a vieţii, înţeleasă ca dureroasă desfăşurare a "pânzei Penelopei".

Cuvinte - cheie: *distopie, mituri politice, dedublare, niveluri de lectura.*

Având recunoașterea valorii scriiturii care oglindește o perspectivă originală asupra universului totalitar, prin obtinerea în 2009 a Premiului Nobel pentru literatură, Herta Müller este o scriitoare cu un profil intelectual și cultural inedit. Debutează în 1982 cu volumul de povestiri *Ținuturile joase,* urmând să publice în Germania romane precum: *Omul e un mare fazan pe lume* (1986*), Călătorie într-un picior* (1989), *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul* (1992), *Animalul inimii* (1994), *Leagănul respirației* (2009), ori volume de eseuri (*Foame și mătase,* 1995, *Regele se înclină și ucide,* 2003. Primește Premiul Kleist (1994), Premiul european pentru literatură Aristeion (1995), Premiul IMPAC Dublin (1998), Premiul pentru literatura al Fundației Konrad Adenauer (2005), ceea ce o recomandă drept o voce a Cetății, capabilă să transfigureze cu sensibilitate și luciditate drama umanității aflată sub spectrul dictaturii comuniste.

Herta Müller realizează parabola sistemului totalitar, într-o carte – *Leagănul respirației (2010)* - care presupune multiple chei de lectură : distopie, discurs existențialist, confesiune lirică, proză-document, memorial al durerii, roman modern, subiectiv, cu elemente postmoderniste. Spiritul lucid, blocat între două lumi, este erou-narator, Leo Auberg, un tânăr de 17 ani care parcurge retrospectiv un labirint dureros, atât în planul amintirii, cât și în cel concret, al lagărului rusesc, din nevoia de a-și regăsi identitatea. Supraviețuirea în captivitate capătă forma unui discurs despre limitele omenescului, despre izolare, generând mutații fundamentale pe care ființa le resimte în confruntarea cu realitatea kafkiană devenită coșmar.

Existența ca spirală presupune reveniri, redefiniri ale insului care își recompune trecutul, prin flash-back-uri, devenite exerciții de supraviețuire și de cunoaștere. Astfel, pentru a continua să trăiești este necesar să te întorci în amintire, în locuri și momente pe care le încarci cu semnificații noi. Legătura cu realitatea este susținută și prin inserții intertextuale, expresie a bucuriei de retrăi afectiv paradisul pierdut definitiv: „Acasă-n curte crește-un tei,/ La umbra lui ades am stat,/ De-o fi să mă întorc cândva/N-am să mai plec de-aici vreodat' "[1] (p.146). Așadar, timpul spiralat, recuperat prin memorie involuntară sfidează timpul linear al

[1] Toate citatele trimit la romanul "Leagănul respirației", ediția 2010, ed. Humanitas Fiction (traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian)

realității, el oferă iluzia libertății, a nevoii de a fi. Timpul psihologic, definit bergsonian, ca durată, este semnul solidarității cu sine, potențează distincția dihotomică între materie și spirit, între orologiul instinctelor și trăirea prin emoție. Romanul rămâne un cronotop, o mărturie a ororilor într-un regim totalitar, însă adaugă semnificații inedite ale omenescului. Comportamentul uman aflat în situații-limită este analizat de Martin Heidegger, care face corelații între frică, teamă și nevoia ființei de a-și camufla în trecut prăbușirea : „Deși cele două moduri ale situării afective, frica și angoasa, se întemeiază primordial într-un trecut esențial, totuși originea lor este diferită dacă ținem seama de temporizarea care le este proprie de fiecare dată în întregul grijii. Angoasa ia naștere din viitorul stării de hotărâre, frica, în schimb, din prezentul stării de pierdere, acel prezent care este înfricoșat înfricoșător de frică, pentru a cădea în cele din urmă cu totul sub stăpânirea ei.“ (*Timpul și ființa*, p.352)

Țesătura epică adună mărturii și, aparent, are un aspect documentar, însă nevoia de concret echivalează cu dorința de a trăi. Huila grasă, cărbunele sulfuros, cărbunele marca K și huila de gaz devin puncte de sprijin pentru mintea care nu poate fi controlată. Memoria afectivă slăbește ființa, potențează suferința, oferă iluzia vieții. Astfel, pasaje plate, cu descrierea resemnată a muncii silnice, alternează cu secvențe de anamneză lirică: „În costumul de marinar cusut de mâna ei, mama stă întinsă în iarba înaltă din mijlocul pajiștii de munte și crede că sunt deja în ceruri”(p. 122). Trecutul și prezentul țes o ”pânză a Penelopei“, un destin în derivă care caută cu obstinație soluții pentru trăire. Imaginea tatălui care pregătește cartușele cu alice a încărcat cu sens o altă vânătoare, absurdă, cinică, de popândăi, din lagăr.

De altfel, textul scris este o formă de disidență, însemn al detașării de lume („Hârtia e strict interzisă”), dar și o formă de a exprima libertatea. Referințele intertextuale (Zarathustra, Faust) amplifică angoasa, deznădejdea, sentimentul de inutilitate: „Apoi, m-am tocmit la sânge și-am primit pe cincizeci de pagini *Zarathustra* - de răsucit țigări - o litră de sare, iar pe șaptezeci chiar o litră de zahăr. Pentru întregul *Faust* legat în pânză, Peter Schiel mi-a fabricat pentru uz personal un pieptăne de păduchi din tablă. Antologia de poezie din opt secole am devorat-o sub formă de mălai și untură de porc, cât despre volumașul Weinheber, pe ăla l-am transformat în mei. Asemenea chestii nu te fac nicidecum mai fin, ci doar mai discret.”(p. 114).

Călătoria în amintire pentru explorarea unui univers compensatoriu care eliberează eul afectiv constituie un prilej pentru invocarea sentimentului apartenenței la grup/familie: „Noi, adică mama, eu și servitoarea Lodo”.(p.114). Peisajele românești (Sighișoara), detaliile vestimentare idilice: „ie albă și basma neagră tivită cu trandafiri și cu franjuri verzi de mătase”(p. 115) amorțesc instinctele și amână acceptarea realității dureroase: „După ce am povestit asta, toți cei de pe marginea patului am simțit legănându-se golul din stomac”.(p. 116). Eroul se află permanent la limita subțire dintre rațiune și instinct, dintre viață și moarte, supus de instincte, de propriile limite. Tirania obiectelor pare să substituie, treptat, liberatea cu obsesia supraviețuirii, pâinea devine simbolul acesteia, iar drama are drept efect metamorfozarea lumii: „De la pâinea proprie la pâinea obrajilor”.(p. 117). Eul-confident înregistrează, mecanic, transformările pe care le suportă și la care asistă detașat, autocunoașterea fiind un indiciu pentru păstrarea structurii raționale: „Înainte de a face schimbul, în creierul meu se produce un moment centrifugal, și imediat după aceea, unul dubitativ”(p.117).

Relația insolită om-obiecte schimbă raportul formă-conținut al cuvintelor. Poetica suferinței este validată de nevoia omului de a se uni cu universul, o altă formă de evadare.

Astfel, contemplarea cerului copleșește ființa, iar liniștea lui acoperă suferința. Pacea sărbătorită în octombrie cu nisip galben echivalează cu existența într-un spațiu concentraționar ostil și generează sentimentul damnării. Timpul pare că stă în loc, iar eroul trăiește, pentru câteva momente, bucuria supremă a desprinderii de realitate: „Timpul, tăcut și neted, de jur împrejur un licăr microscopic. În minte ți se isca o depărtare ca și cum ai fi luat-o din loc și-ai aparține oricărui alt nisip de oriunde pe lume, și nu muncii forțate de-aici. Evadarea în poziția de culcat, asta era. Roteam privirea în jur: mă cărăbănisem furișându-mă pe sub orizont fără pericol și consecințe. Nisipul îmi proptea de jos spatele și cerul trăgea în sus către sine chipul meu. Curând cerul devenea orb, iar ochii mei trăgeau cerul jos spre ei, globii ochilor și sinusul mi se umpleau de cer, era deplin și neclintit de albaștri. Acoperit de cer cum eram, nimeni nu știa unde sunt. Nici dorul de casă. În nisip, cerul nu punea timpul în mișcare, dar nici nu-l putea da înapoi, la fel cum nisipul galben nu putea nici el schimba pacea – nici pe-a treia, nici pe-a patra. Și după a patra pace tot in lagăr eram.”(p. 126). Nisipul galben exercită fascinație și pare o binefacere, în contrast cu materii toxice precum cimentul, cărbunele, huila. Karli Halmen mănâncă nisip, iar lacrimile amestecate cu praful auriu purifică, eliberează.

Asumarea destinului capătă deseori aspectul dedublării instinctuale care poate fi stăpânită doar acceptând-o. Astfel, eul și foamea sa formează un parteneriat, un pact faustic necesar supravietuirii: „ La ora 11 m-am înființat la poartă și am pornit la drum – am pornit *amândoi* la drum, foamea mea și cu mine.”(p.135). Realitatea este înlocuită de jocul imaginației. Rețetele culinare devin rețete de cuvinte, ele apără ființa, oferă halucinații și chiar putere. A vorbi despre mâncare în vreme de foamete este un mod de a controla foamea, de a dicta ființei reacții neobișnuite, ca forme de supraviețuire. Analogiile culturale scot omul din realitate, reprezintă compensații care dau iluzia puterii spiritului: „Cel mai detaliat vorbesc femeile de la sate. Pentru ele, fiecare rețetă culinară are cel puțin trei acte ca o piesă de teatru. Și fiindcă mere fac economie la toate, rețetele lor nu-s bune nici barem de prologul unei piese de teatru.”(p.113). Capitolul „Despre Îngerul foamei” validează asumarea unei etape dureroase dominată de un simbol - laitmotiv, expresie oximoronică a existenței umane în condiții – limită, căci eroul se află în situația vinovatului fără vină care își inventează vinovăția pentru a-și reduce suferința interioară.

Recursul la memorie înseamnă recuperarea timpului pierdut, a paradisului inaccesibil. De fiecare dată amintirile salvează ființa, atenuând durerea prezentului. Prima permisie oferă iluzia libertății, încheiată însă cu sentimentul vinovăției de a înțelege că lagărul devenise singura casă a eroului: „De ce-aș mai merge la bazar, lagărul mă ține prizonier spre binele meu, nu pot s-ajung de râsul lumii decât în locuri de care nu aparțin. În lagăr sunt acasă, santinela de dimineață m-a recunoscut, mi-a făcut semn cu mâna şă intru pe poartă. Iar câinele de pază a râmas culcat pe pavajul cald, mă ştie şi el. Mă cunoaşte şi locul de apel, si drumul spre baraca mea îl găsesc cu ochii închişi. Ce nevoie am de-o permisie în afara lagărului? Eu am lagărul, şi lagărul mă are pe mine. Am nevoie doar de-un pat şi pâinea Feniei şi de blidul meu de tinichea. Nici măcar de Leo Auberg n-am nevoie.”(p. 139). Existența într-un univers concentraționar are propriile legi, iar eroul lucid înțelege că drumurile „înafară” duc, de fapt, tot „înăuntru”. Romanul devine astefel o metaforă a claustrării, al existenței umane într-un spațiu labirintic, inițiatic. Ieșirea din spațiul limitativ, în bazar, încheie o lecție de cunoaștere, tragică: lagărul anulează identitatea. Aduce chiar sentimentul că locul suferinței – „axis

mundi" - este singura soluție pentru supraviețuire, iar gestul previzibil este acceptarea necondiționată, definitivă.

Glisarea planurilor trecut- prezent are, prin urmare, efecte contradictorii: adâncește ființa în planul amintirii, compensând ororile prezentului ori, mai grav, reprezintă o dureroasă conștientizare a martirajului: „Maică-mea, cu două bucle spiralate pe obraji și cocul ca un coșuleț de răchită, dansează în sandale maro-deschis cu tocuri înalte și-n jurul gleznelor curelule subțiri ca niște coji de pară. Poartă o rochie verde din mătase satinată și chiar pe inimă o broșă cu patru smaralde, trifoiul cu patru foi. Iar taică-meu – costumul cenușiu ca nisipul cu batistă albă la rever și garoafă albă la butonieră. Eu însă dansez ca un codamnat la muncă forțată și am păduchi în pufoaică, și obiele-mpuțite în galoși, și mă amețește amintirea sălii de bal de-acasă, și golul din stomac."(p.143)

Romanul ia forma unei lungi confesiuni lirice, căci acceptarea dezumanizării anulează și sentimenul vinovăției. Foamea, frica, boala devin firești într-o lume nevie. Paradoxal, sinceritatea generează un discurs eufemistic, căci anormalitatea devine normalitate: „Vorbim despre baraca bolnavilor – că nu-i decât o șandrama unde oamenii crapă. Trudi Pelikan zice: - N-avem nimic care s-ajute la ceva, doar ihtiol pe care-l ungem pe piele. Felcera-i rusoaică și e de părere că nemții mor în valuri. Valul de iarnă e cel mai mare. Cel de vară cu epidemiile e-al doilea ca mărime. Toamna se coace tutunul după care urmează valul de toamnă. Ăia se otrăvesc cu decoct de tabac, că-i mai ieftin ca rachiul de huilă. Și să-ți taie venele cu cioburi de sticlă e absolut gratis, cum e și să-ți retezi mâna sau piciorul. Și tot gratis, dar mai anevoios – mai zice Trudi Pelikan – e să te dai cu capul de zidul de cărămidă până cazi lat."(p. 145)

În același timp, scriitura asimilează consecvent caracteristicile literaturii - document: „Pe cei mai mulți nu-i cunoșteai decât din vedere, de la strigarea apelului sau de la cantină. Știam deja că mulți nici nu mai erau. Dar, dacă nu-i văzusem cu ochii mei prăbușindu-se la pământ, nu-i socoteam morți. Mă feream să-ntreb unde-s ăia acum. Când dispui de-atâta material didactic despre alții care ies din horă mai rapid ca tine, frica ajunge să fie mare. Și cu timpul – covârșitoare, seamănă deci ca două picături cu indiferența. Cum altfel ai putea fi sprinten când îl descoperi primul pe mort. Trebuie să-l despoi iute cât încă mai e elastic și mai înainte ca un altul să-i ia hainele. Trebuie să-i dai din pernă pâinea economistă mai înainte s-apară un altul. Scuturatul morților e felul nostru de a-i jeli. Când în baracă sosește targa, conducerea lagărului nu trebuie să se mai aleagă cu nimic altceva în afara cadavrului."(p.145). Lagărul închide boli, foamete, frică, destin. Legătura dintre oameni și lucruri se înscrie în paradigma vieții. Prin urmare, romanul proiectează locuri ale fericirii lumești pe care memoria le salvează de la uitare și indiferență, ca rețetă pentru nemoarte.

Scena dansului forțat de sâmbătă seara , din baracă, adaugă noi ipostaze ale decrepitudinii și umilinței: victimele nu pot dansa, fie din cauza degerăturilor, fie din cauza oboselii. Conversațiile trimit la aceeași realitate, suferință pe care Trudi Pelikan o cuprinde în cuvinte: „Poliartrită, miocardină, dermatită, hepatită. Encefalită. Pelagră. Distrofie cu botu-n dungă, numită țeastă-de-macac. Distrofie cu mâna-nțepenită rece, numită gheară-de-cocoș. Demență. Tetanos. Tifos. Eczeme. Sciatică. Tuberculoză. Apoi urmează dizenteria cu sânge roșu-deschis în scaun, furuncule, abcese, atrofie musculară, piele uscată cu râie, paradontoză cu căderea dinților, carii dentare. Am ascultat-o pe Trudi Pelikan cu atenție și simt în mine câte ceva din secretele ei latinești. Muzica mai dezmorțește Moartea care mă ia de braț cu ceilalți, legănându-se ritmic."(p. 147). Limitele durerii par să fie mult mai generoase decât

acelea ale bucuriei, iar eroul-narator consemnează tragic: „Muzica mai dezamorțește Moartea...”(p. 147).

Memoria afectivă, involuntară, oferă șansa legăturii cu sine, a salvării propriei indentități. Copilăria nu mai este o vârstă, ci o sursă inepuizabilă de energie și sentimente, compensație pentru dezumanizarea indusă în lagărul rusesc ori pentru înspăimântătoarea încremenire a timpului. Deși orele, zilele, nopțile se scurg, prizonierul resimte suspendarea temporală, neantizarea, ca pe o formă de dispariție a vieții reale. Paradoxal, realitatea este aceea din amintire, iar lagărul e coșmarul continuu: „Prin sforăitul ușor al amărâților care nu mai au putere să meargă la dans mi-aud glasul de copil. E-atât de catifelat, că mă trec fiorii. Un cățel de COCOLITși CULCUȘIT la piept – ce mai cuvinte pentu un cățel de pluș umplut cu rumeguș. Și-aici, în lagăr, tot timpul doar: CULCAT! – căci te supui și taci de frică. Iar pe rusește la „a mânca” îi zice KUȘATI. Numai asta nu vreau acum, să mă gândesc la mâncare. Mă cufund în somn și visez. Apoi mă trezesc și-mi șterg cu perna colțurile gurii. E locul pe care noaptea-l iubesc ploșnițile”.(p.149). Timpul resimțit ca eternitate, ca povară, potențiează suferința, sentimentul de neputință ori de condamnare definitivă: „Era vremea-lui-piele-și-oase, veșnicia supei de varză”.(p.155)

Treapta următoare a dezumanizării, dincolo de pierderea identității, este dispariția solidarității cu ceilalți: „Fiecare cuvânt de foame e un cuvânt de mâncare, ai imaginea mâncării în fața ochilor, și gustul ei în cerul gurii. Fiecare-și mânca singur cuvintele. Ceilalți care mănâncă o fac tot pentru ei înșiși. Participarea afectivă la foamea celorlalți e zero, nu poți flămânzi împreună cu alții.”(p. 155).

Coborârea în infernul existențial produce mutații fundamentale în plan psihologic. Strategia de camuflarea a realului prin anamneză este dublată de acceptarea destinului prin refuzul plecării din lagăr. Teama de eșec, frica paralizantă își găsesc compensații prin asumarea vieții infernale. Schilodirea fizică este urmată, previzibil, de cea sufletească. Rădăcinile umanității devin din ce în ce mai subțiri, iar metamorfoza eului presupune și schimbări radicale ale lumii elementelor: „Soarele se chircise, însă ca turbat, globul său era compact ca un dovleac. În ochi îmi ardea mâncărimea , capul îmi pulsa din toate cusăturile.”(p. 161). Obsesia coborârii, înțeleasă, paradoxal, ca o formă de libertate, este anticipată descriptiv prin imagini ale lumii cărbunelui, zgurei. Teluricul își exercită puterea maladivă, iar eroul resimte organic această adâncire în „neunde”, într-o prăpastie a sinelui și a morții eliberatoare. Tocmai de aceea, materia supune ființa, o transformă în obiect, căci percepția eroului este răsturnată, iar obiectele îi fură sufletul.

Alături de predispoziția pentru evocarea documentară, care validează trecerea prin lumea concretă (confirmate mai ales prin note de subsol), limbajul metaforic exprimă nevoia detașării de lume, ca o supapă care salvează sufletul disputat de cele două ipostaze ale eului: „Și-aici ca și-acolo luna are un cearcăn în care arde lumina toată noaptea, așa încât poți inventaria tot ce-i al ei din străvechime – un fotoliu de pluș și o mașină de cusut. Fotoliul de pluș miroase a flori de lămâie, mașina de cusut a ceară de mobilă.”(p.181)

Literatura experienței exprimă adevăruri universale, căci drama eroului este drama umanității în derivă. Legătura cu lumea este anulată concret, foamea distrusese coeziunea ființei și a universului: „Lucrurile durabile nu se irosesc, n-au nevoie decât de o unică legătură mereu egală cu lumea. Legătura stepei cu lumea e pânda, legătura Lunii e luminatul, legătura popândăilor, fuga, legătura ierburilor, legănatul. Iar legătura mea cu lumea e mâncarea.”(p.192). Dematerializarea este rezultatul umilinței repetate. Păduchii, ploșnițele,

bolile, foamea fac ca prizonierii să creadă că nu mai au corp, că acesta nu le mai aparţine, o altă formp de înstrăinare: „Învelişul ăsta le-aparţinea ruşilor”(p.227), ceea ce reprezintă forma evidentă de abandon de sine, ca destin asumat ori ca semn al unui pact faustic necesar.

Povestea trăită retrospectiv se încarcă, treptat, de semnificaţii, iar legătura dintre cuvinte şi realitate distorsionează percepţia eroului asaltat de amintiri. Revenirea acasă face însă imposibilă uitarea, ceea ce presupune retrăirea suferinţei. Perspectiva răsturnată asupra relaţiei logos-viaţă este de sorginte postmodernistă prin recuperarea ironică şi parodică a trecutului, desolemnizarea discursului, valorificarea prozaismului şi prin mitologizarea ostentativă a lucrurilor comune: ”Există cuvinte a căror ţintă sunt eu, ca şi cum ele n-ar fi făcute decât pentru recidivarea în lagăr – în afara cuvântului însuşi: RECIDIVĂ. Acest cuvânt e impropriu în caz de recidivă. Impropriu e şi cuvântul AMINTIRE. Nici cuvântul TRAUMATISM nu foloseşte la nimic în acest caz. Şi nici cuvântul EXPERIENŢĂ. Dacă va fi să mă confrunt cu aceste cuvinte improprii, trebuie să mă dau mai prost decât sunt. Dar după fiecare întâlnire a lor cu mine, ele sunt şi mai necruţătoare ca înainte.”(p. 224)

Dacă în lagăr visul aduce un univers afectiv necesar supravieţuirii, odată eliberat el înseamnă întoarcerea obsesivă la locul suferinţei, căci acesta “închide” definitiv conştiinţa condamnatului: “Şi cu 60 de ani mai târziu, visez noaptea că am fost deportat o a doua, o a treia, ba uneori chiar o a şaptea oară.”(p. 229). Treptat, realitatea este înlocuită de vis, lumea însăşi devine un lagăr din care eroul nu mai poate ieşi. Aşadar, “ieşirea” este doar o iluzie, eliberarea eului nu mai este posibilă nici măcar în plan oniric, planurile narative se suprapun. Opţiunea pentru scriitură este singura soluţie pentru întâlnirea cu sine, prin clarificări succesive, aduceri - aminte care aduc în prezent farmecul dureros al dorului de casă: “În ce lagăr a nimerit visul meu ? Oare visul chiar e interesat de faptul că lopata de inimă şi pivniţa de zgură au existat intr-adevăr ? Că mi-au ajuns cinci ani de detenţie ? Vrea cumva visul să mă deporteze veşnic, pentru ca apoi nici măcar să nu mă lase să muncesc într-al şaptelea lagăr ? Asta chiar că-i jignitor. Nu pot opune visului nimic, indiferent de a câta oară mă deportează şi de lagărul în care tocmai mă aflu.”(p. 230).

De altfel, ameninţarea morţii se prelungeşte peste viaţă, lagărul devine o stare, singura certitudine a vieţii, căci doar moartea poate aduce adevărata eliberare, “un strop-prea-mult-de-fericire”: „I-am dat dreptate, fiindcă atunci când scuturai morţii de tot ce mai aveau, le vedeai uşurarea că, în sfârşit, cuibu-ncremenit din ţeastă, leagănul ameţit al respiraţiei, pompa din piept batând frenetic, sala pustie de aşteptare din burtă le dăduseră pace. Fericirea capului în stare pură n-a existat niciodată, fiindcă foamea era în toate gurile.”(p. 238). Astfel, ”leagănul respiraţiei“ înseamnă legătura subtilă între viaţă şi moarte, între durere şi resemnare, între vis şi realitate.

Pulsaţia vieţii este resimţită ca formă de evadare. La început, sensul acesteia este din lagăr în amintire, iar după eliberare, înapoi, în lagăr, ceea ce reface spirala existenţei eroului damnat. Lumea însăşi devine spaţiu concentraţionar, căci experienţa rusească generază mutaţii fundamentale în existenţa protagonistului. Legăturile dintre cele două lumi nu pot fi anulate, iar viaţa rămâne doar o iluzie ce aşteaptă eliberarea definitivă în moarte: ”Ticăitul pe perete este leagănul respiraţiei mele, în piept ticăitul mi-era lopata de inimă. Tare-mi lipsea !“(p. 255). Eroul se află într-un labirint existenţial multiplicat, din care ieşirea este imposibilă. Revenirea ”acasă“ nu aduce fericirea, ci doar confirmarea singurătăţii, nevoia solidarităţii cu sine: ”Eram închis în mine şi dat afară din mine – lor nu le-aparţineam, şi mie îmi lipseam“.(p. 261).

Romanul devenit metatext este soluția salvării prin scriitură a unui erou frust, captiv amintirilor. Jurnalul conferă acestuia iluzia retrăirii, a întoarcerii într-o captivitate voluntară, de această dată, ceea ce reprezintă soluția ființei resemnate în fața istoriei.

The work of Livia Marcu (Rău) was supported by Project SOP HRD - TOP ACADEMIC 76822"

Bibliografie:

Arendt, Hannah, ***Originile totalitarismului***, Editura Humanitas, București, 1994
Furet, Francois, ***Trecutul unei iluzii. Eseu despre ideea comunistă în secolul XX***, Editura Humanitas, București, 1996
Heidegger, Martin**,** ***Ființa și timp***, Editura Humanitas, București, 2003
Lefter**,** Ion Bogdan , *7* ***postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010

Sitografie:

http://www.observatorcultural.ro/*articleID_23675-articles_details.html
www.observatorcultural.ro/Citeste-articolul*articleID_24579-articles_details.html

MITUL FAUSTIC ÎN *MICA SIRENĂ*

Drd. Marcela Cristina IUGA
Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Povestea lui Hans Christian Andersen, Mica sirenă este, de obicei, încadrată în aria literaturii pentru copii. Pentru micul lector povestea este ideală pentru că are o locaţie misterioasă (marea), personaje fabuloase (sirenele) şi o poveste de dragoste. În cărţile pentru copii este redat finalul fericit asumat în ecranizarea Disney, succesul poveştii constând tocmai în fericirea micii sirene, Ariel.

Însă există un model mitic pe care această poveste se construieşte: Faust şi pactul cu diavolul, mitul androginului. Datorită credinţei Micii sirene că prinţul este jumătatea sa predestinată, face un schimb cu vrăjitoarea mării (figură mephistophelică): glasul şi sufletul său în schimbul picioarelor. Cu toate acestea ea nu reuşeşte să câştige dragostea prinţului, şi aproape că şi-ar fi pierdut sufletul dacă nu ar fi fost pentru sacrificiul său. Prin urmare, mica fiinţă naivă a adâncurilor devine o fiinţă a aerului.

Povestea are şi o morală creştină, care spune că păcatele sunt iertate dar doar dacă există un sacrificiu personal.

Cuvinte cheie: *literatură pentru copii, sirene, pactul cu diavolul, androginul, morală creştină.*

It is said that Hans Christian Andersen's story, *The little Mermaid*, belongs to children's literature. For the little reader the story is perfect because it has a mysterious location (the sea), fabulous characters (the mermaids) and a love story. In the children's books there is a happy ending to the story, given by Disney, the story's success depending upon Ariel's happiness.

But, nevertheless, there is a mythical pattern of the story: Faustus and the pact with the devil, the androgynous myth. Because the little mermaid thought that the prince was her better half, she strikes a bargain with the sea witch (a mephistophelic figure): the voice and soul in exchange of her legs. However she fails to win the prince's heart and would have almost lost her soul, had it not been for her sacrifice. In the end, the little, naïve being of the sea becomes a daughter of the air.

There is also a Christian moral to the text, which states that the sinners' sins are forgiven but only if there is a personal sacrifice.

Key words: children's literature, mermaids, the pact with the devil, androgynous, Christian moral.

De la o vârstă mică copilul trăieşte într-o lume a poveştii. Povestea dă semnificaţie lumii, o explică astfel încât copilul să nu se simtă un străin în ea fiind considerată o „formă esenţială şi arhetipală a epicului."[1] Acest fapt face ca povestirea să fie o specie literară aparte deoarece presupune o întindere mai mică, ceea ce literatura de specialitate delimitează ca fiind „mai scurtă decât nuvela şi mai întinsă decât schiţa", însemnând că micul lector poate urmări acţiunea şi personajele. Însă literatura pentru copii, fie ea poveste sau roman nu se va adresa doar cititorului copil ci şi adult. În acelaşi spirit Hans Christian Andersen scria: „Ajunsesem la convingerea că oamenii de diferite vârste erau la fel de amuzaşi de poveştile mele. Copiii se

[1] D. Fierăscu, Gh. Ghiţă, *Mic dicţionar de terminologie literară*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1979, p.321.

bucurau pentru ceea ce am putea numi actorii poveştilor; oamenii mai în vârstă, din contră, erau interesaţi în semnificaţia de adâncime."[2]

Povestirea are o serie de valenţe *informativ-formative*: „ a) Prin intermediul povestirii, *elevii dobândesc un cerc de reprezentări despre obiecte, fenomene, fapte, întâmplări, situaţii, ce nu pot fi percepute ca atare*. […] b) Povestirea *devine un model de vorbire, dar aceasta este prezentată într-o formă corespunzătoare din punct de vedere gramatical şi stilistic*.[…] *Din punct de vedere moral, povestirea reprezintă o preţioasă cale de influenţare a conştiinţei elevilor*.[…] d) Povestirea exercită o puternică influenţă şi asupra educaţiei estetice. Mulţi elevi îşi aleg ca model de conduită eroii din basmele audiate."[3]

Mica Sirenă este povestea lui Hans Christian Andersen, un tandru autor de literatură pentru copii. Spun tandru pentru că destinul scriitorului, ca de altfel şi al Micii sirene, este unul nefericit în dragoste. Însă perioada copilăriei este de graţie pentru că de aici se declanşează imaginaţia artistului. Andersen creşte într-o lume a poveştilor: „Tatăl lui Andersen îi citea din O mie şi una de nopţi, La Fontaine, şi din operele dramatice daneze ; i-a făcut teatre de jucărie, şi l-a dus la teatre locale"[4]

Cele peste 150 de poveşti scrise de autor au devenit clasice ale literaturii pentru copii: *Crăiasa zăpezilor, Hainele cele noi ale împăratului* şi *Răţuşca cea urâtă*, *Privighetoarea*, *Prinţesa şi mazărea (cunoscută si ca Adevărata prinţesă)*, *Degeţica*, *Mica sirenă* în 1836, *Lebedele*, *Soldăţelul de plumb*, *Fetiţa cu chibriturile*. Andersen apare drept o figură stranie pe plan social, fiind din punct de vedere fizic neatractiv: „era diform fizic, înalt, cu un nas mare şi ochi mici."[5] De aceea când, criticul Georg Brandes l-a întrebat pe Andersen dacă intenţiona să-şi scrie biografia, el a răspuns că este deja scrisă în *Răţuşca cea urâtă.*[6]

Consecinţele complexului său au mai fost şi eşecul iubirilor sale. Deşi suspectat de homosexualitate, Andersen a suferit pentru Riborg Voigt şi Louise. Louise Collin se logodeşte cu altul iar autorul se inspiră din viaţa sa în două dintre poveştile lui *Turma de porci* şi *Mica Sirenă*: „ea îl simpatiza dar a fost atentă să nu îl încurajeze şi în curând s-a logodit cu altcineva. Andersen s-a răzbunat pe ea portretizând-o ca prinţesa arogantă din *Turma de porci* şi ca prinţesa din *Mica sirenă.*"[7] Prin urmare toate personajele create de autor au un

[2] "I had arrived at the conviction that people of different ages were equally amused by the tales. The children made themselves merry for the most part what might be called the actors; older people, on the contrary, were interested in the deeper meaning." [traducerea noastră] Humphrey Carpenter, Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1984, p.22.

[3] Elvira Creţu, Constantin Iliescu, Silvia Nichita, Stela Popescu, *Îndrumător metodic*. Dezvoltatrea vorbirii la clasele I, a II-a şi a III-a şi activităţi recreative la clasa I, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1981.

[4] " Andersen's father …read to him from the *Arabian Nights*, *La Fontaine a*nd Danish dramatic works; he made him toy theatres, and took him to the Odense playhouse.." [traducerea noastră] Humphrey Carpenter, Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1984, p.21.

[5] " he was physically ungainly, tall, with a large nose and small eyes. " [traducerea noastră] Humphrey Carpenter, Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1984, p.21.

[6] *Apud* Hans Christian Andersen, wikipedia, 15 mai 2009, 9:45.

[7] „She was found of him, but was careful not to give him any encouragement and was soon engaged with someone else. Andersen took revenge by casting her as the haughty princess in *the Swineherd*, and as the prince in *the Little Mermaid*." [traducerea noastră] Humphrey Carpenter, Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1984, p.21.

fundament în realitate: „majoritatea operelor mele sunt o reflecţie a mea. Fiecare personaj este din viaţa mea.”[8]

Mica sirenă, pe care o vom analiza în cele ce urmează, a fost publicată în 1838 iar autorul recunoaşte că, după publicarea ei, a fost încurajat să mai scrie şi alte poveşti din imaginaţia sa. Firul narativ este următorul: când împlineşte cincisprezece ani, fiica cea mai mică regelui mării, asemenea celorlalte cinci surori, primeşte permisiunea de a se ridica la suprafaţă. Întâlnirea cu un aşteptat prinţ dar şi dobândirea nemuririi o va face să apeleze la vrăjitoarea marii cu care face o înţelegere: glasul sirenei în schimbul picioarelor de care are nevoie pe uscat. Consecinţele sunt dezastroase pentru mica prinţesă, durerile pe măsură. Alinarea ar fi câştigul iubirii prinţului care să-i jure iubirea în faţa unui preot. Destinul micii sirene este trist pentru că nu reuşeşte să dobândească iubirea prinţului iar condamnarea ei este să se transforme în spumă de mare. Totuşi se salvează datorită sacrificiului ei, devenind o fiică a aerului.

Incipitul fixează locul „departe, foarte departe, în adâncul mării” şi personajele „poporul mărilor”[9] Palatul e descris feeric „ În locul cel mai adânc se află palatul împăratului mărilor. Zidurile acestui palat sunt de mărgean iar ferestrele cele mari sunt făcute din chihlimbarul cel mai pur. Acoperişul este făcut din scoici, ce se deschid şi se închid, după cum vălureşte marea.”[10] Pe acest tărâm împăratul mărilor şi bătrâna sa mamă, îşi creşte cele şase fiice: „ frumoase erau cele şase prinţese, dar cea mai mică era mai frumoasă decât toate”. Textul este construit pe comparaţii care creează frumoase imagini vizuale: „ căci avea pielea catifelată ca petala trandafirului şi ochii albaştri şi adânci ca lacul”[11] sau un alt exemplu este imaginea soarelui: „ soarele – floare de purpură uriaşă din ale cărui adâncuri izvorăşte lumina.”[12]

Micile prinţese au o copilărie obişnuită, înconjurate de dragoste, jocuri şi poveşti, elemente potenţatoare ale copilăriei: „ prinţesele se puteau juca toată ziua prin odăile cele mari” „ fericirea cea mare a prinţesei rea când auzea pe cineva vorbind despre oameni; şi o punea mereu pe bunica-sa să-i povestească despre corăbii, oameni şi animale.”[13] Mica prinţesă se deosebeşte de celelalte surori fiind mai „ciudată”, ea îndrăgostindu-se de imaginea unei statui pe care o va asocia mai târziu cu prinţul: „Statuia întruchipa un tânăr foarte frumos, care ajunsese pe fundul mării…”[14] În lumea mării vârsta maturităţii este cincisprezece ani: „Când vă veţi face de cincisprezece ani, zicea bunica, veţi avea voie să vă ridicaţi până la suprafaţa mării.”[15]

Prinţesa cea mare se ridică la suprafaţă şi vede „oraşele mari, în care străluceau lumini ca o sută de stele”[16]; a două soră vede astrele, cerul, norii; a treia soră merge în natură şi vede colinele şi pădurile, a patra rămâne pe mare, bucurându-se de frumuseţile ei de suprafaţă; a cincea iese iarna şi sperie corăbierii, destin impus sirenelor.

---

[8] “Most of what I have written is a reflection of myself. Every character is from my life…” [traducerea noastră] Humphrey Carpenter, Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children’s Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1984, p.22.
[9] Hans Christian Andersen, *Poveşti alese*, Editura E.V.& A., Bucureşti, 1991, p.3.
[10] Hans Christian Andersen, *op.cit*, p.3.
[11] *Ibid* , p.4.
[12] *Ibid*, p.4.
[13] *Ibid*, p.4.
[14] *Ibid*, p.5.
[15] *Ibid*, p.5.
[16] *Ibid*, p.7.

Literatura, în general, se aşează în zona **mithosului.** Discursul mitic va deschide zone ale nespusului pe care unii le intuiesc dar nu le spun. Călinescu vede în mit *o ficţiune ermetică, un simbol al unei idei generale*. **Mitul** va deveni **un alt fel de reprezentare a lumii** iar omul nu poate trăi decât în această zonă, raportându-se mereu la ea: „ El s-a închis în aşa fel în forme lingvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase încât el nu poate vedea sau cunoaşte nimic decât prin interpunerea acestui mediu artificial."[17]

În mitologia elenă sirenele reprezentau „nimfe marine […] fiicele râului – zeu…Toate cele trei surori: Partheope, Leukosia şi Lygia moşteniseră de la mama lor graţia, frumuseţea şi darul de a cânta." Acestea sunt transformate în păsări cu chip de femeie care ameninţă navigatorii: „ Iată ce-i spune Kirke lui Odyseus: *Sirenele ademenesc pe toţi cei ce se apropie de ele şi vai de cine le ascultă, că nu se mai întorc la femeile şi la copiii dragi. Ele îi încântă cu viersul lor limpede între mormane de oase omeneşti şi de cărnuri ce putrezesc"*(Homer, *Odiseea)"* Alţi care au aproape au căzut farmecelor sirenelor au fost Argonauţii „salvaţi de Orpheus, care le-a învins prin melodioasele sunete ale lirei lui."[18]

Surorile prinţese au aceeaşi menire, de a-i fermeca pe marinari: „ Uneori se luau câteşicinci de mână şi urcau dimpreună la suprafaţa apei. Aveau glasuri foarte frumoase, mult mai frumoase decât ale oamenilor şi, […] înotau în jurul corăbiilor, îngânând cântece cu glasuri dulci…ei nu înţelegeau vorbele şi …odată corabia scufundată, numai cadavrele lor ajungeau la palatul împăratului mărilor."[19] În acelaşi peisaj se întâlneşte şi mica sirenă, la cincisprezece ani, când îi este permis să vadă lumea de la suprafaţă, cu prinţul ei. Acesta era „ mai frumos, dar mai frumos din toţi era un prinţ tânăr, cu ochii mari negri."[20] O furtună ameninţătoare se instalează pe mare care va duce la scufundarea corăbii. Mica sirenă îl salvează pe prinţ de la înec, dar el nu va ştii acest lucru niciodată. Imaginea prinţului se suprapune cu cea a statuii din grădina palatului submarin: „ Sirena îl sărută pe fruntea frumoasă, şi i se păru că era statuia de marmură din grădina ei."[21]

O dată cu el, mica prinţesă începe să simtă primele atingeri senzuale ale dragostei. Deşi e sigur că autorul este inconştient de mitul *zburătorului*, totuşi îl actualizează aici: „îi simţise capul lăsându-i-se pe sân şi [se gândea] la sărutarea înfocată pe care i-o dăduse."[22]

În urma acestei întâlniri se mai declanşează în mintea prinţesei şi conştiinţa morţii. Ea realizează efemeritatea vieţii sirenelor: „Noi o ducem până la trei sute de ani şi, când murim, ne prefacem în spumă de mare…Noi n-avem suflet nemuritor şi nu mai aşteptăm altă viaţă"[23]

Monologul bătrânei aparţine tanatologiei creştine care spune că moartea nu e capăt de drum pentru om pentru că sufletele noaste câştigă nemurirea: „ Sufletul oamenilor nu piere însă niciodată; corpurile lor se prefac în ţărână iar sufletele se ridică din ele spre a urca în văzduh,… spre lăcaşuri necunoscute, pe care noi nu le vom vedea niciodată."[24] În cele din urmă, ceea ce-si doreşte prinţesa nu este altceva decât *tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*. Sufletul nemuritor se poate dobândi doar printr-o taină creştină şi anume cununia „

[17] Ernst Cassirer, *Eseu despre om, O introducere în filozofia culturii umane*, traducere de Constantin Cosman, Humanitas, Bucureşti, 1994, p.43/44.
[18] Maria Cordoneanu, Radu Cordoneanu, *Dicţionar mitologic ilustrat, mitologie greacă, romană şi românească*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2008, p.264.
[19] Hans Christian Andersen, *op.cit*, p.9.
[20] *Ibid*, p.9.
[21] *Ibid*, p.12.
[22] *Ibid*, p.14.
[23] *Ibid*, p.15.
[24] *Ibid*, p.15.

numai dacă vreun bărbat te va iubi mai mult decât pe mama şi pe tatăl său…şi dacă un preot îşi va pune mâna ta într-a lui, făgăduindu-ţi credinţă veşnică."[25]

Ceea ce se susţine aici aste tocmai pe de-o parte şi *mitul androginului* „fiinţa fabuloasă bisexuată,din mitologia greacă, cu aspect dublu, pedepsită de Zeus şi tăiată în două când a vrut să se emancipeze şi să-i domine pe zei".[26] Blestemul jumătăţilor este de a se căuta mereu până la refacerea unităţii: „Mitul e frecvent în religiile timpurii. Adam şi Eva în tradiţia rabinică erau făcuţi spate în spate , prinşi la umeri până când Yahveh i-a despărţit printr-o lovitură de secure".[27] Imaginea prinţului şi a prinţesei este uşor de asociat cu o unitate: „Prinţul şi prinţesa sunt idealizarea bărbatului şi a femeii, din punctul de vedere a frumuseţii, iubirii, tinereţii şi erotismului."[28] Astfel „sufletul lui trece în trupul tău şi iei şi tu parte la fericirea oamenilor. Atunci el îţi dă sufletul lui fără să îl piardă pe-al său"[29]

Dorinţa Micii sirene de nemurire dar totodată şi de a fi iubită o împinge până la actul definitiv *pactul cu diavolul*: „Am să fac tot ce voi putea numai să dobândesc suflet nemuritor"[30]

Pactul cu diavolul este un motiv situat între creştinism şi pre-creştinism o dată cu *Cartea Iov*. Acolo nu Iov va face înţelegerea ci va fi miza lui Dumnezeu pentru salvarea fiinţei umane: "…Nimeni nu este pe pământ, ca robul Meu Iov, bărbat drept şi fără de prihană, temător de Dumnezeu şi ferindu-se de orice lucru rău" (Iov 1, 8). În suferinţa sa Iov îl aseamănă pe Dumnezeu cu un *leu,* drept simbol al prădătorului: „Şi astfel fără vlagă cum sunt, Tu mă vânezi ca un leu şi din nou Te arăţi minunat faţă de mine."(Iov, 10,16). Supus încercărilor, Iov nu va ceda, nici nu-l va învinovăţi pe Dumnezeu pentru necazurile lui pentru că Iov este cel încercat de Dumnezeu şi în bine, în perioadele sale de bunăstare: „ Dumnezeu a dat, Dumnezeu a luat. Fie numele Domnului binecuvântat!"

Altfel, în literatura de specialitatea *pactul cu diavolul* se asociază cu *mitul faustic*, prin urmare cu figura lui Faust. Interpretarea lui Goethe este cea care a intrat în substratul cultural colectiv, însă motivul este diseminat şi la Marlowe, Byron, Calderon de la Barca şi Bulgakov. Premiza de la care se porneşte e următoarea: diavolul vrea să se retragă din lume din cauză decadenţei umanităţii. Faust este propus de Dumnezeu pentru ca diavolul să-şi recupereze respectul faţă de om. Pactul se încheie între Mephistophel (ne –iubitorul - de – lumină) şi Faust care caută imortalitatea. Tipul de relaţie între cai doi este ***do ut daes*** (*îţi dau ca să îmi dai*).

Mephisto devine obiectul lui Dumnezeu în mântuirea lui Faust. Acesta îi cere lui Faust sufletul iar Faust va primi graţia opririi timpului „Opreşte-te clipă!" am adăuga, de fericire. Faust întinereşte datorită filtrului magic deci suferă o metamorfoză. Prin nefericitul schimb obţine damnarea, fiind pe punctul de a-şi pierde sufletul. Mântuirea lui se va face datorită eternului feminin, principiul salvator care dă viaţă. Ce stă în cercul acestui principiu este o tipologie romantică a femeii fatale, femeia meduzică, **sirena**, care devin personificări ale animei refulate de către cultura patriarhală a Europei.

---

[25] *Ibid*, 1991, p.15.
[26] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală. Mituri. Divinităţi. Religii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1995.p. 31.
[27] Victor Kernbach,,*op.cit*.p. 31.
[28] James Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, culori, numere,* Editura Artemis, Bucureşti, 1994, vol.III, p. 127.
[29] Hans Christian Andersen, *Poveşti alese*, Editura E.V.& A., Bucureşti, 1991, p.16.
[30] Hans Christian Andersen, *op.cit.*, 1991, p.17.

Byron în *Schimbarea Schilodului* (*The Diform's Transform*) pactul există pentru că personajul, adânc romantic este un cocoşat. Arnold este un monstru care îşi dă sufletul diavolului iar în schimb ia corpul lui Ahile. Însă frumuseţea fizică aduce urâţenia sufletească. Alte două destine influenţate de pact sunt ale lui Manfred dar şi a Maestului lui Bulgakov. Manfred vrea nemurirea dar la sfârşit nu cade nici sub influenţa lui Dumnezeu dar nici sub influenţa diavoluilui. Îşi decise singur soarta, creând un microcosm în propria sa imaginaţie.

Dacă Romantismul este magic şi permite descătuşarea imaginaţiei, modernitatea nu. Astfel că soarta Maestrului seamănă cu a lui Manfred dar soluţia este mai apropiată de creştinism. Maestrul scrie un roman despre Iisus în care însă nu recunoaşte învierea Domnului. Plasarea sa într-un regim totalitar şi ateu poate fi o cauză. Sacrificiul salvării îl face Margareta care întruchipează din nou eternul feminin. În final Woland (un alt Mephisto) şi îngerul îşi dispută soarta Maestrului. Maestrul nu merită lumina dar nici damnarea. Soarta lui vor fi limburile, spaţii pentru cei care au fost curaţi dar nu au cunoscut creştinismul, copiii nebotezaţi. Astfel că primeşte liniştea dar nu şi revelaţia deci desăvârşirea şi fericirea. [31]

În povestea lui Andersen mica prinţesă merge la vrăjitoarea mării. Vrăjitoarea implică pactul cu diavolul. Vrăjitoarele rup legătura cu Dumnezeu şi fac pactul cu diavolul, înscriindu-se în Cartea morţii.[32] Vrăjitoarele se rup din *ens a se* (fiinţa care există de la sine) şi cad într-un *non ens* (neant): „vrăjitoarea, slujitoarea a Diavolului *Principala funcţie a vrăjitorului, după cum o indică şi numele lui, era de a face vrăji oamenilor cărora, pentru un motiv sau altul, le voia răul. El chema asupra lor blestemul infernului, aşa cum preotul chema binecuvântarea cerului.* Sau, semnând pacturi cu diavolul, vrăjitorul îşi procura bunuri materiale, şi îşi satisfăcea răzbunările personale."[33]

Vrăjitoarea ştie de dorinţa prinţesei de dinainte „Ştiu ce vrei" dar o avertizează „aceasta te va duce la pierzanie"[34] De asemenea, îi spune consecinţele *fizice* „O să te doară…la fiecare pas pe care îl vei face vei crede că pui piciorul pe tăişuri de cuţite" *morale* „ nu-ţi vei mai vedea părinţii" şi *finale* „ inima ta se va preface în spumă de mare."[35]

Pactul e tot *do ut daes* : „ Glasul tău e cel mai frumos glas dintre cele de aici…Trebuie să mi-l dai mie, să-ţi cer cea mai scumpă comoară a ta în schimbul băuturii ce-ţi voi da"[36] Sacrificiul este total dar în schimb, ceea ce dă nu e doar glasul ci sufletul însăşi. O moarte simbolică se petrece în momentul transformării din sirenă în om: „ două tăişuri îi spintecă inima. Leşină şi rămase vreme îndelungată ca şi când ar fi fost moartă"[37] Dar dobândeşte picioare şi rămâne doar cu frumuseţea fizică precum cocoşatul Alfred: „schimbările de formă nu par să afecteze personalitatea adâncă care-şi păstrează, în general, numele şi psihismul. S-ar putea deci conchide, dintr-un punct de vedere analitic, că metamorfozele sunt expresii ale dorinţei, cenzurii, idealului, sancţiunii, ivite din adâncul inconştientului şi luând formă în imaginaţia creatoare."[38]

---

[31] *Apud* Curs *Literatură comparată* (Mitul faustic), prof. Corin Braga.
[32] *Apud* Curs *Literatură comparată* (Mitul faustic), prof. Corin Braga.
[33] James Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, vol.III, p. 370-372.
[34] Hans Christian Andersen, *Poveşti alese*, Editura E.V.& A., Bucureşti, 1991, p.18.
[35] Hans Christian Andersen, *op.cit.*, p.18/19.
[36] *Ibid*, p.19.
[37] *Ibid*, p.20.
[38] James Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, culori, numere,* Editura Artemis, Bucureşti, 1994, vol.II, p.297.

Sacrificiul făcut dă rade parţial, prinţul ajunge să o iubească dar nu atât cât să-i dea inima. Şi aceasta din cauza faptului că el nu ştie că mica sirenă este salvatoarea lui. Imaginea salvatoare pentru el este o alta şi anume a fetei care l-a găsit: „ semeni cu o fată pe care am întâlnit-o într-o zi şi pe care am pierdut-o."[39] Fata care îl găseşte se dovedeşte a fi şi ea o prinţesă, deci apare şi un motiv al *triunghiului amoros*. Deci prinţul îşi dăruieşte inima ei şi nu celei care a făcut într-adevăr sacrificiul suprem: „Ziua cununiei prinţului nu avea să fie pentru ea ziua morţii? […] cel pentru care îşi părăsise părinţii şi căminul, jertfindu-şi glasul cel frumos…fără ca el să bănuiască ceva."[40]

Trebuie să existe un substrat mitic arhetipal pentru că se activează aici un motiv mioritic *moartea ca nuntă*. Omul nu poate trece în lumea de apoi fără a fi trecut prin toate tainele: naştere, nuntă, moarte. În cele din urmă cununia şi nemurirea era şi ceea ce sirena îşi dorea. Ea le primeşte pe toate un unificate în moarte: „ N-avea suflet nemuritor şi nici nu-l putea dobândi"[41] În final apare o rază de speranţă, o singură şansă de salvare. Surorile ei fac un sacrificiu pentru ea, îşi vând părul vrăjitoarei în schimbul salvării micii sirene: „Ea ne-a dat cuţitul acesta cu vârf ascuţit. Înainte de a răsări soarele străpunge inima prinţului cu el."[42] Salvarea ei cerea o altă jertfă dar sirena îşi asumă propriul destin şi eşecul acestuia, refuzând un al doilea pact. Decizia ei este de a accepta moartea „ se aruncă în valuri şi-şi simţi trupul prefăcându-se în spumă… Sirena cea mică muri fără durere."[43]

Asemenea leului Aslan, din *Cronicile din Narnia* ale lui C.S.Lewis, sacrificiul sirenei nu trece neobservat. Adevăratul sacrificiu final, de a-şi jertfi viaţa, o salvează. Salvarea sunt nişte fiinţe ale cerului, nu îngeri dar totuşi sunt „fetele aerului". Lipsite de corporalitate, acestea „ n-au nici ele suflet nemuritor, dar îl pot dobândi prin fapte frumoase."[44]

Mica sirenă câştigă acest privilegiu pentru că a trecut probelor din calea sa iniţiatică: „ Ai suferit, ai fost pusă la încercare. Când ai călcat pe pământ, te-ai ridicat în rândul spiritelor eterate şi poţi, peste trei sute de ani de fapte bune, să dobândeşti şi tu, ca noi, suflet nemuritor." Lecţia este creştină pentru că mica prinţesă s-a confruntat cu sacrificii dure în schimbul iubirii care urma să-i aducă nemurirea. Dragostea nu o câştigă iar nemurirea depinde de copii: de câte ori un copil „îşi îndeplineşte datoriile şi e bun" îi scurtează suferinţa, contrariul aducând prelungirea suferinţei. Actul final al sirenei este şi el unul adânc creştin, prin care obţine iertarea divină. Incapabilă până atunci să plângă, acesteia „ i se umplură ochii de lacrimi"[45] de bucurie.

Vom încerca o abordare a textului dintr-o perspectivă diferită. Întâi vom activa *motivul oglinzii şi al oglindirii*: „ Ce reflectă oglinda? Adevărul, sinceritatea, conţinutul inimii şi al conştiinţei" „ De altfel, oglinda dă o imagine inversată a realităţii."[46] Există două lumi reflectate: lumea de sub ape si lumea de la suprafaţă. Iniţial lumea marină pare cea autentică. Apoi lumea oamenilor este cea spre care aspiră mica sirenă. Ceea ce ne duce spre locuitorii acestor lumi: în adâncuri mica sirenă/ prinţesă şi oamenii mărilor/ sirenele iar la suprafaţă prinţul şi oamenii. Aceste lumi sunt diferite şi incompatibile. În vreme ce mica sirenă e

[39] Hans Christian Andersen, *Poveşti alese*, Editura E.V.& A., Bucureşti, 1991, p.22.
[40] Hans Christian Andersen, *op.cit*, p.24/25.
[41] *Ibid*, p.25.
[42] *Ibid*, p.26.
[43] *Ibid*, p.27.
[44] *Ibid*, p.27.
[45] Hans Christian Andersen, *Poveşti alese*, Editura E.V.& A., Bucureşti, 1991, p.28.
[46] James Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, culori, numere,* Editura Artemis, Bucureşti, 1994, vol.II, p.369-370.

conştientă de condiţia sa şi vrea să o depăşească, prinţul îşi găseşte fericirea în „cercul strâmt". Destul de ironic sirenele reprezintă nu doar „ simbolul seducţiei mortale" dar şi „ capcanele pe care ni le întind dorinţele şi pasiunile."[47] Cea sedusă rămâne aici sirena iar dorinţele defulate sunt tot ale ei şi nu ale alterităţii.

Reflectarea apare în cel puţin două opere literare: Edgar Allan Poe *Căderea casei Usher/ The Fall of the House of Usher* şi Lewis Carroll *Alice în ţara oglinzilor/ Alice through the Looking Glass.* În nuvela lui Poe refractarea casei în apă provoacă fiori: „Stăpânit de aceste gânduri, mi-am îndreptat calul spre malurile râpoase ale unui negru şi lugubru eleşteu care îşi aşternea neclintitul său luciu în faţa locuinţei şi — cu un fior şi mai pătrunzător — am privit în unde la icoana răsturnată şi înmulţită a trestiilor cenuşii, la copacii trunchiaţi şi fantomatici şi la ferestrele asemănătoare cu nişte ochi fără priviri."[48]

După o aventură în *ţara minunilor*, Alice traversează şi ţara oglinzilor, unde totul se reflectă invers. Mersul e stat, stânga e dreapta, susul e jos: „În următorul moment Alice trecea prin oglindă, şi a sărit în camera oglinzilor. Primul lucru la care s-a uitat era dacă focul ardea în şemineu, şi a fost fericită să constate că era unul real, arzând ca cel lăsat în urmă."[49]

O interpretare psihanalitică a poveştii ne va spune că sufletul Micii sirene face o mişcare ascendentă. Din adâncurile oceanului care ar putea reprezenta subconştientul, starea embrionară în lichidul amniotic deci fericirea supremă, se îndreaptă spre pământ care poate fi conştiinţa, crudă, nemiloasă. Este o stare de trecere, o mediere dură dar şi o suferinţă profundă. Pentru că a aspirat la o stare superioară şi a suferit primeşte iertare şi dobândeşte urcarea la ceruri cu fiicele aerului. Iniţierea sa nu este un eşec ci o reuşită.

Interpretarea creştină a mai fost abordată anterior dar dacă luăm în considerare tot aceste trei planuri putem spune că adâncul reprezintă starea paradisiacă, sufletul e fericit. Naşterea este ieşirea la suprafaţă dar şi metamorfoza. De altfel dobândirea picioarelor de către sirenă poate fi asemănată cu pornirea micului om în picioare. Asumarea condiţiei umane aduce cu sine poziţia verticală. De aceea căderea omului poate fi un refuz de a-şi asuma verticalitatea iar durerea micii sirene o pedeapsă pentru a-şi fi renegat propria condiţie. Prin intermediul probelor ea devine o bună folositoare a talanţilor. Deci va trece într-o a reia etapă care are deschidere spre nemurire.

O putem vedea pe Mica sirenă încercată la fel ca Dreptul Iov, care işi va exprima credinţa totală în Domnul, şi va fi salvat de El: „ Că este viu şi că El ridica – Se – va Cel din urmă pe pământ…Şi după ce nu voi mai fi…voi vedea pe Dumnezeu, şi -L voi vedea spre mântuirea mea" (Iov, 19, 25- 27).

[47] James Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p.230.
[48] E.A. Poe, *Masca Morţii Roşii, Schiţe, nuvele, povestiri 1831-1842*, Editura Polirom, Bucureşti, 2003, p.281.
[49] "In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room. The very first thing she did was to look whether there was a fire in the fireplace, and she was quite pleased to find that there was a real one, blazing away as brightly as the one she had left behind." [traducerea noastră] Lewis Carroll, *Through the Looking-glass and what Alice Found there*, with fifty illustrations by John Tenniel, the book is designed and published by pdfreebooks.org, p.5.

BIBLIOGRAFIE

Andersen, Hans Christian, *Poveşti alese*, Editura E.V.& A., Bucureşti, 1991.
Carpenter, Humphrey, Prichard, Mari, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1984.
Carroll, Lewis, *Through the Looking-glass and what Alice Found there,* with fifty illustrations by John Tenniel, the book is designed and published by pdfreebooks.org.
Cassirer, Ernst, *Eseu despre om, O introducere în filozofia culturii umane*, traducere de Constantin Cosman, Humanitas, Bucureşti, 1994.
Chevalier, James, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, culori, numere,* Editura Artemis, Bucureşti, 1994.
Cordoneanu, Maria, Cordoneanu, Radu, *Dicţionar mitologic ilustrat, mitologie greacă, romană şi românească*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2008.
Fierăscu, D., Ghiţă, Gh., *Mic dicţionar de terminologie literară*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1979.
Kernbach, Victor*, Dicţionar de mitologie generală. Mituri. Divinităţi. Religii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1995.
Poe, E.A., *Masca Morţii Roşii, Schiţe, nuvele, povestiri 1831-1842*, Editura Polirom, Bucureşti.
Hans Christian Andersen, http://ro.wikipedia.org/wiki/Hans_Christian_Andersen, 15 mai 2009, 9:45.
Corin Braga. Curs *Literatură comparată* (Mitul faustic).

REMINISCENȚE CENTRAL-EUROPENE ÎN LITERATURILE DIN TRANSILVANIA

Dr. Imola Katalin NAGY
Universitatea Sapientia Târgu-Mureș

În această lucrare ne propunem să aruncăm o privire asupra a ceea ce noi numim importuri vieneze, dorind să surprindem cum anume se răsfrânge modelul vienez în literaturile regiunii, în particular în lituratura română și în cea maghiară din Transilvania. Europa Centrală este un concept cultural, care desemnează spaţiul conturat de influenţa Centrului, a ceea ce se numeşte Wiener Kultur, aflată într-o permanentă interpenetrare a culturilor naţionale de la Periferie. Spiritul central european este profund impregnat de spiritul vienez, în sensul acceptării pluralității ca valoare în sine. Un posibil import vienez ar putea fi tematica discursului literar şi estetic. Alte importuri central-europene ţin de tematica discursului cultural, teme, motive, personaje sau atitudini socio-culturale care au structurat peisajul cultural şi literar ardelean.

Cuvinte-cheie: *import vienez, cultură naţională, pluralitate, discurs cultural*

O istorie culturală a Europei nu nu poate să nu ia în discuție ceea ce a însemnat Viena de la 1900 pentru devenirea culturii europene. Amintim, în acest sens, contribuţia lui Sigmund Freud la dezvoltatrea psihanalizei, a lui Gustaw Mahler în muzică, a lui Gustav Klimt în pictură, a lui Ludwig Wittgenstein în filosofie, a lui Ernst Mach sau Ludwig Boltzman în domeniul fizicii moderne, a lui Carl Menger în teoria economică ş.a. Marii novatori menţionaţi anterior au rupt, mai mult sau mai puţin, legătura cu trecutul, și fiecare dintre ei s-a aplecat într-o manieră proprie asupra naturii individului aflat într-o societate în plină dezintegrare. „Contribuţia Austriei la o nouă viziune asupra omului a fost rodul acestor preocupări”[1]. Modernitatea- in termeni vienezi şi central-europeni- a fost formulată pe fondul premoniţiei sfârşitului unei lumi.

La o primă vedere Viena începutului de secol XX pare o metropolă provincializată, care şi-a pierdut poziţia pe care o avusese între capitalele europene. În mod paradoxal, în plin proces de dezintegrare a Imperiului , capitala cunoaşte un remarcabil proces de înflorire artistică. „Specificităţile Imperiului, eterogenitatea etnică şi tensiunile astfel generate nu sunt, singure, în măsură a justifica extraordinara creativitate manifestată în toate domeniile de un oraş aflat într-un declin relativ”[2], scrie Michael Pollak în cartea *Viena 1900. O identitate rănită*. **Creativitatea** şi **dezvoltarea artistică debordantă**, cu repercusiuni şi influenţe în majoritatea regiunilor Imperiului, inclusiv deci a periferiilor, are multiple cauze. Una dintre cauzele acestei fecundităţi artistice ar putea fi rapiditatea schimbărilor structurale ale câmpului intelectual şi artistic. Anterior, în perioada a ceea ce numim mecenatul artistic al curţii, saloanele şi teatrele fuseseră locurile de comunicare artistică. Însă spre sfârşitul secolului XIX apare un public burghez instruit, care a contribuit la multiplicarea formelor de expresie literară, jurnalismul şi literatura romanescă luând un avânt nemaiîntâlnit. Paralel, asistăm la un alt fenomen important, apariţia cafenelelor literare , care iau locul saloanelor. În

[1] Carl. E. Schorske,1998, 4.
[2] Michael Pollak,1998, 6

celelalte ţări, Franţa, Anglia spre exemplu, aceste transformări structurale s-au întâmplat într-o perioadă de timp destul de lungă, cam două secole. La Viena însă acestea s-au întâmplat foarte rapid, în circa 40 de ani (cenzura fusese înlăturată doar după 1848).

Modernitatea vieneză s-a constituit în jurul anului 1870. Prin 1880 începe să se dezvolte un curent antisemitist, care a favorizat deziluzia politică a tinerilor artişti şi intelectuali. „Astfel, dezvoltarea unei noi culturi părea să aibă loc în Austria ca într-o seră, sursa de căldură fiind reprezentată de crizele politice. Înapoiata Austrie, era, deodată, în travaliu, aşa cum spune unul dintre poeţii săi, *mica lume în care cea mare îşi ţine repetiţiile*"[3], repetiţiile pentru disoluţia socială şi politică a Europei, am spune noi. La sfârşitul secolului tendinţa puternică de reînnoire politică coincide şi cu un proces de revigorare estetică. „Această convergenţă paradoxală dintre reînviereea patriotismului şi estetism depinde în mod considerabil de imposibilitatea recunoscută la sfârşitul secolului al XIX-lea de a fonda sensul unei identităţi naţionale în legătură cu discursul istoric"[4] .

Viena începutului de secol XX cunoaşte un fenomen interesant de interrelaţionare artistic-istoric. „Literatura vieneză se instalează adesea într-un fel de luptă împotriva istoriei în numele apărării anumitor valori culturale şi estetice transistorice... mitul austriac care stă la baza literaturii sfârşitului de secol propune înlocuirea politicii valorizării cu anumite valori estetice"[5]. Viaţa intelectuală şi artistică din această perioadă are deci trei preocupări fundamentale-identitatea culturală şi naţională, puritatea artistică şi raporturilre dintre sexe. Proiectele şi operele care se nasc sunt, în mare măsură, încercări de a formula răspunsuri, e drept, adeseori sceptice, detaşate, marcate de un anumit elitism. Aspectul contradictoriu şi tensionat al culturii vieneze se datoreşte şi formării conştiinţei şi identităţii austriece, distinctă de cultura germană. Acest context favorizează o literatură reflexivă, înclinată spre psihologie, preocupată profund de figura artistului, surprins în evoluţia relaţiilor lui sociale. O tendinţă a acestei literaturi a fost numită **apocalipsa veselă,** o alta fiind o critică a culturii care cunoaşte o creştere a bestialităţii care caracterizează modernitatea. Viena de la 1900, acest laborator de cercetare a distrugerilor lumii, cum am mai spus, „poate fi descris în mod succesiv ca leagăn al nenumăratelor inovaţii care au marcat lumea modernă şi ca loc unde au fost formulate cele mai apocaliptice şi profetice critici aduse chiar acestei lumi"[6].

Elita culturală vieneză, bine delimitată social, „cu îmbinarea sa neobişnuită de provincialism şi cosmopolitism, de tradiţionalism şi modernism"[7]diferă substanţial de cea din celelalte capitale europene. La Paris, Londra sau Berlin, intelectualii din diferite ramuri artistice sau ştiinţifice s-au constituit în caste, comunităţi profesionale izolate, uneori nici măcar nu se cunoşteau între ei. La Viena coeziunea elitei culturale era destul de puternică, oamenii se cunoşteau între ei, deci şi fluxul comunicării culturale era altul. Nemaivorbind de instituţiile saloanelor şi cafenelelor, mediul prolific al schimburilor de idei şi informaţii. Alienarea intelectualilor de celelalte sfere ale elitei a apărut la Viena mai târziu decît în celelalte capitale. Aşa cum spune Carl E. Schorske în cartea *Viena fin-de-siecle. Politică şi cultură*, „numai în ultimul deceniu dinaintea primului război mondial apare alienarea intelectualului de întregul societăţii"[8].

[3] Carl. E. Schorske,1998, XXVI.
[4] Michael Pollak,1998, 7.
[5] ibidem, 7.
[6] ibidem, 9.
[7] Carl. E. Schorske, 1998, XXVI.
[8] ibidem, XXVI.

Avântul unei **arte cosmopolite**, care se naşte exact în momentul în care Austria multinaţională începe să dispară, din punct de vedere politic, se datorează, în egală măsură, următorilor factori- apariţia unui public burghez cult considerabil ca număr, dezvoltarea învăţământului superior (să nu uităm, câţi dintre scriitorii remarcabili ai literaturilor Periferiilor Imperiului au studiat la Viena), o puternică valorizare socială a culturii, sporirea mijloacelor de difuzare culturală, dezvoltarea jurnalismului şi apariţia unui număr remarcabil de reviste literare şi artistice, popularitatea foiletoanelor, statutul de scriitor începe să aibă respectul social cuvenit, aceştia putând deja să trăiască din scris. Un rol considerabil revine grupării *Jung-Wien*, constituit în jurul anului 1890. Regrupaţi sub titulatura *Freie Bühne, Vereinigung für moderne Literatur* (Scena liberă. Asociaţia pentru literatura modernă), membrii grupării (Hermann Bahr-cel care va populariza termenul de *modernitate-*, Arthur Schnitzler, Theodor Herzl, Hugo von Hofmannstahl, Karl Kraus ş.a.) practică un anume mod de socializare: ei se întâlnesc, unde altundeva, decât la cafenea (Cafe Grienstedl). Literatura de la *Jung-Wien* este una reflexivă, psihologizantă, care propune căutarea identităţii

La sfârşitul secolului al XIX-lea meritele elitismului estetic al celor de la *Jung-Wien* sunt recunoscute, paralel cu o impresionantă **renaştere culturală în toate domeniile**, datorită afirmării artiştilor tineri. Teatrul redevine un loc privilegiat al vieţii culturale vieneze. Gustav Mahler, devenit directorul teatrului în 1895, produce o reformă a stilului şi a producţiei dramatice. În artele plastice Gustav Klimt pune bazele asociaţiei *Secession*, după ce, în 1897, rupsese orice legătură cu Academia (ruperea legăturii cu trecutul, nu-i aşa?). Sloganul său este *Fiecărei epoci arta sa, iar artei libertate.* Renaşterea artistică şi patriotică de la sfârşitul secolului a reuşit să închege un anumit **elitism cultural**, comun tuturor scriitorilor, dar nu a reuşit să consolideze un sentiment naţional comun. Sfârşitul primului război mondial va marca dispariţia Imperiului multinaţional. „Trăind în universul multinaţional, intelectualii făcuseră din problema identităţii o inepuizabilă sursă de inspiraţie şi reflecţie. După război, ei sunt nevoiţi să se adapteze la condiţiile unei lumi în care bântuie sărăcia şi în care Viena nu e mai mult decât un oraş de provincie”[9]. Robert Musil critica, într-un articol din 1919, *Wiener Kultur* în următorii termeni: „Mitul culturii austriece, obligată să prospere în interiorul unui stat mai compozit decât oricare altul, precum şi vocaţia binecunoscută a Sanctei Austria nu sunt decât nişte puncte de vedere teoretice, nicicând dovedite în practică; susţinerea lor îndârjită, împotriva realităţii, e sinonimă cu situaţia în care aceşti oameni, neputându-şi permite o pâine, se hrănesc cu iluzii”[10]. Un lucru însă este cert: aşa cum formulează Oskar Kokoschka, o dată cu definirea omului modern ca fiind *condamnat să îşi re-creeze propriul univers* „cultura vieneză a secolului XX îşi va găsi propria voce specifică.

Schimbarea de paradigmă esenţială a secolului XX constă în apariţia **omului psihologic,** care ia locul omului raţional. Iar acest om psihologic ia naştere la Viena. În mod straniu, crede Carl E. Schorske, catalizatorul apariţiei omului psihologic a fost tocmai „sentimentul de frustrare politică”[11] . În restul Europei *l'art pour l'art* însemna renunţarea adepţilor ei la clasa socială căreia îi aparţineau. Numai la Viena nu se întâmpla la fel, ba dimpotrivă. Hofmannstahl explica atracţia pentru arte tocmai prin angoasa rezultată din eşecul pe plan politic. „Trebuie să ne despărţim de lume înainte ca acesta să se năruie”[12], scria el în 1905. „Marile catastrofe europene ale secolului XX transformă mitul habsburgic ... într-o

[9]Ibidem, 181.
[10] R. Musil, *L imposture*, Le Magazine litteraire, 205, 1984, 28.
[11] Carl. E. Schorske, 1998, 4.
[12]Ibidem, 8.

utopie retrospectivă a conştiinţei naţionalităţilor într-un spaţiu cultural cosmopolit, într-o republică a literelor acoperind un vast teritoriu central european”[13], scrie Jacques le Rider în *Europa Centrală sau paradoxul fragilităţii*.

Dincolo de aspectele legate de cultura vieneză, trebuie să analizăm influenţa şi rolul acesteia pe teritoriul fostului Imperiu, pornind într-o călătorie prin *cenuşa unui imperiu*. Vom avea în vedere ceea ce se numeşte Europa Centrală sau Mitteleuropa, aşa cum scrie Kundera lansează ideea că tragedia Europei Centrale este, de fapt, tragedia Europei, căci marile romane central europene (cele ale lui Hermann Broch, Robert Musil, Jaroslav Hasek sau Franz Kafka) nu sunt altceva decât meditaţii asupra posibilului sfârşit al umanităţii europene.

Europa Centrală este un concept cultural, care desemnează spaţiul conturat de influenţa Centrului, a ceea ce am numit mai înainte *Wiener Kultur*, aflată într-o permanentă interpenetrare a culturilor naţionale de la Periferie..căci la urma urmei, imperiul trăia mai ales prin marginile sale. Aşa cum spune Cornel Ungureanu, „Nu se poate înţelege nimic din structura imperială fără a studia marginile”[14]. Mitteleuropa culturală se defineşte din întâlnirile şi conflictele culturale menţionate.

Spiritul central european este profund impregnat de spiritul vienez, în sensul acceptării **pluralităţii ca valoare în sine**. „Spiritul central-european este o atitudine, o viziune asupra lumii, un tip de sensibilitate estetică ce ia în considerare complexitatea şi multilingvismul, o strategie care constă în a-ţi înţelege până şi duşmanii de moarte”[15]. Spiritul central european se înscrie deci într-o reţea de relaţii şi transferuri culturale germano-evreieşti, germano-române, germano-maghiare, germano-slave etc. dar şi româno-maghiare, româno-evreieşti ş.a. Transferul, relaţia interculturală rezultă nu doar din interferenţe şi influenţe directe sau indirecte, ci şi din fenomene de respingere, de disimulare, din rezistenţa la difuziunea unui sistem cultural majoritar. Legătura dintre capitalele ţărilor mici trece prin Viena, *lingua franca* a acestei regiuni era germana, este firesc deci ca transferurile culturale româno -germane să joace un rol important (ajunge să amintim substratul cultural german al operei lui Eminescu, Blaga ş.a.). Dar Mitteleuropa nu a fost doar o arie ce se învârtea în jurul Centrului -Viena. Trebuie să avem în vedere, crede Jacques Le Rider „şi un sistem pluricentric, având constelaţii de vecinătate, reţele regionale şi transfrontaliere”[16].

Cum anume se răsfrânge modelul vienez în literaturile regiunii? Una din modalităţi este periodizarea literaturii. Literatura austriacă şi cea maghiară sau română se aseamănă în următoarele: fuziunea dintre iluminism şi romantism, acesta din urmă coincide cu momentul conştientizării identităţii lingvistice şi culturale naţionale, cariera timidă şi modestă a naturalismului, apoi momentul trecerii în modernitate şi în secolul XX, momentul de apogeu al vieţii artistice vieneze, dar şi al creativităţii literare din celelalte metropole central europene. În privinţa oraşelor provinciale, acesteau afirmau un **policentrism** interesant. Ele se dezvoltau la confluenţa dintre valorile Centrului, ale Vienei şi ale Imperiului (este remarcabilă apariţia unor instituţii „vieneze” ca teatrele, cafenelele, saloanele, gara, poşta, cazarma etc. la Cluj, de exemplu sau în celelalte oraşe provinciale), pe de altă parte conservau valorile naţionale, mitul naţional. Una din primele publicaţii ştiinţifice de literatură comparată din Europa *Acta litterarum Comparationis* apare la Cluj, între anii 1877 şi 1890, editată de Hugo Meltz (şcolit în Germania şi coleg cu Nietzsche la Leipzig), aceasta fiind deci prima

[13] Jacques Le Rider, 2001, 118.
[14] Cornel Ungureanu, 2201, 12.
[15]ibidem. 119.
[16]Ibidem, 125.

publicaţie care-şi propunea abordarea comparativă a literaturilor, germană, română, maghiară în special.

„În Mitteleuropa până la 1938, **modernitate** rimează cu **pluralitate**: multietnicitate, multiculturalitate. Această multiculturalitate generatoare de conflicte este de asemenea şi principala explicaţie a neobişnuitei creativităţi a Europei Centrale în jurul anului 1900”[17].

Contradicţia şi paradoxul acestui *boom* cultural este însă faptul că, deşi pluralitatea a dat naştere modernităţii, ea însă „nu a adus fericirea naţiunilor pe care istoria le amestecase. ... Această pluralitate care o făcuse posibilă a fost totodată şi cauza distrugerii Mitteleuropei”[18] . Înţelegerea mai multor limbi nu însemna cu necesitate şi înţelegerea celuilalt. Fritz Mauthner, având lectura criticii limbajului lui Nietzsche şi student al lui Ernst Mach, îşi exprima şi el convingerea că „limba divide şi izolează în loc să-i unească pe oameni, că mereu cuvintele înşală individul asupra realităţii, creând neînţelegeri şi conflicte”[19].

Pe de altă parte însă spiritul mitteleuropean se bazează pe cultul limbii natale, dar şi pe respectul spontan faţă de pluralitatea lingvistică şi culturală. Moritz Csaky vorbeşte de două caracteristici ale status quo-ului vienez respectiv central-european: „ instaurarea pe scară largă a unei stări de spirit apocaliptice, a unui sentiment de letargie, de impas fără ieşire ...(şi) accentuarea esteticului în sens figurat-estetizarea politicii şi a vieţii publice semnifica o evadare din realitate, din universul concret în universul posibilităţilor”[20]

Momentul sfârşitului primului război mondial pune capăt policentrismului oraşelor defunctului Imperiu. În 1945 Mitteleuropa pierde şi un alt război, devenind Europa de Răsărit. Tot ce este legat de preistoria acestui moment devine tabu demonizat, tot ce este legat de amintirea Imperiului, a spiritului vienez devine spaţiu exlusiv al crimei şi mortificării. Tocmai de aceea, recuperarea valorilor spirituale care structurează şi azi cultura central europeană înseamnă şi recuperarea spiritului vienez în definirea şi devenirea modernismului, respectiv reabilitarea, din acest punct de vedere, a mitului imperial.

Nici cultura şi literatura română nu se pot sustrage influenţei spiritului vienez. Corneliu Ungureanu consideră că nu s-a studiat încă modelul imperial care domină literatura Şcolii Ardelene, a lui Coşbuc, Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu, Cioran. Ce anume împrumută fenomenul literar românesc de la cultura vieneză? Mai multe. În primul rând trebuie să menţionăm existenţa a două tipuri de scriitori care exprimă prăbuşirea, sfârşitul lumii în bun stil vienez. Avem de-a face cu tipul scriitorului imperial legat de lumea veche –Slavici, apoi tipul scriitorului imperial „ne-imperial”, adică nelegat de lumea care a trecut-Rebreanu. „Nu-i greu de observat că eroii tânărului Eminescu, ai lui Slavici sau ai lui Aron Cotruş aparţin unui Centru al lumii. Sau, dacă nu sunt în Centru, depun toate eforturile să ajungă acolo ... Slavici coboară nu numai către originile Imperiului, ci către întemeierea lumii”[21]. Pornind de la modelul epopeic al literaturilor marginilor, putem spune că *Pădurea spânzuraţilor* a lui Rebreanu este integrata în acest model, prin prezentarea unui antierou, aidoma antiepopeicului *Om fără însuşiri.*

Întorcându-ne la Slavici, enumerăm cîteva reminiscenţe posibil vieneze în romanul *Mara*. Romanul apare mai întâi în foileton. Este posibil ca acest tip de editare să fi fost impus de necesităţi care ţineau exclusiv de implicarea autorului în munca redacţională de la *Vatra*,

[17]Ibidem, 129.
[18]Ibidem, 130.
[19]Ibidem, 133.
[20] Moritz Csaky, 2003, 33.
[21] Cornel Ungureanu, 2001, 20.

însă este posibil ca şi moda foiletoanelor, atât de răspândită în Viena de la cumpăna dintre secole, să fi influenţat această variantă de publicare. Lumea lui Slavici este una exemplară. Este Lumea. Tema romanului este condiţia omului, devenirea acestuia întru (ne)fericire. Ca bun scriitor imperial ce este, Slavici pune în centrul demersului său romanesc Familia- una din componentele esenţiale ale mitului imperial. Hubăr are 46 de ani, tot atîţia cîţi are Slavici când începe să scrie romanul. Hubăr a plecat de la Viena, din Centrul lumii. Ofensând Tradiţia, el încalcă legile şi va fi pedepsit ca atare. „Hubăr trăieşte fascinaţia lumii de jos, a subteranei. E o fiinţă care coboară. Este măcelar, profesiunea sa, onorabilă, poate fi împlinită cu cinste. Dar ceva se termină. Ceea ce trăieşte el- *sentimentul finalului*- trăieşte fiecare personaj exponenţial al Imperiului”[22].

Episodul vienez al lui Naţl, calfă tînără plecată într-o călătorie iniţiatică, are multe similitudini cu devenirea tânărului Slavici. În *Mara* se conturează un univers al femeilor (literatura ardeleană cunoaşte o abundenţă remarcabilă a figurilor feminine voluntare, puternice). Asumându-şi rolul de salvatoare ale Lumii, sau cel puţin a părţii care a mai rămas din ea, femeile par a-şi rata , într-un fel, menirea. Slavici este comparabil din acest punct de vedere cu un alt creator de figuri feminine puternice, Sacher-Masoch. Figura Marei, devenirea acesteia prezintă multe similitudini cu destinul unui alt personaj feminin interesant din literatura maghiară, eroina din *Vrăjitoarea apelor* de Kemény János.

Rebreanu poate fi inclus în analiza noastră în două puncte ale devenirii sale literare: momentul debutului, altul însă decât cel amintit în manuale-debutul prin nuvele- respectiv *Pădurea spânzuraţilor* şi figura lui Apostol Bologa. Nicolae Gheran publica în 1974 *Caietele* lui Liviu Rebreanu, în care se creionează un altfel de Rebreanu, cel al începuturilor absolute, care oscila între a deveni ofiţer sau scriitor, pe de o parte, respectiv scriitor de limba maghiară sau română, pe de altă parte. *Journal*-ul lui Rebreanu, un caiet redactat în limbile maghiară, franceză, germană şi română, între 14 decembrie 1904 şi 12 februarie 1908 trădează proiectele literare maghiare ale celui care avea să devină unul din cei mai de seamă romancieri români- un şir de proiecte printre care se numără un fragment de roman *Cazarma*, piesele *Locotenentul Valkó, Rivalii (A vetélytársak), Vâltoarea (Örvény)* ,*Gigi*, prozele *Sublocotenentul (A hadnagy), Domnul locotenent (A főhadnagy úr*) si *Maiorul (Az őrnagy),* ciclul de povestiri *Scara măgarilor (Szamárlétra)*. Vasile Voia remarcă integrarea scrierilor de început ale lui Rebreanu într-un şir de opere central-europene, în acea paradigmă a disoluţiei unei lumi în care aparatul birocratic al armatei funcţionează anacronic şi absurd. „Mai importantă decât materia propriu-zisă a epicului ni se pare ideea încadrării producţiei literare de început a lui Rebreanu, scrisă în limba maghiară, într-o anumită tendinţă evidentă la scriitorii austrieci sau cehi care au trăit şi scris în epoca de disoluţie a imperiului ... Un anumit sentiment crepuscular se instalează. Nu este vorba de faptul că Liviu Rebreanu îi precede ..., deşi în fond cu toţii provin din condiţii şi medii asemănătoare, cât de atmosfera generală şi starea de spirit ca atare. Literatura din cuprinsul vastului imperiu se definea în primele decenii prin parodie, grotesc şi absurd”[23].

Opera lui Rebreanu desfăşoară un tip de personaj specific literaturii ex-centrice a Imperiului, care se înscrie în mult discutata paradigmă a de-realizării: **tipul dezrădăcinatului.** Într-o lume crepusculară, care şi-a pierdut reperele şi coordonatele, Omul aflat în plin proces de înstrăinare face carieră. „Apostol Bologa pare legat printr-un cordon ombilical de alte

[22]Ibidem, 161.
[23] Vasile Voia, 2002, 154.

personaje exponenţiale din literatura Imperiului. Pregătindu-se a deveni ofiţer asemenea celor din romanele lui Roth, Musil, Broch ş.a.m.d., ... e personajul care circulă liber prin toate literaturile ce definesc Mitteleuropa periferiilor"[24].

Pădurea spânzuraţilor afirmă statutul de ex-centric al eroului, un fel de cavaler devalorizat. Degradarea surprinsă la bravul soldat Svejk a lui Hasek, la zeul croat al războiului a lui Krleza, al ultimului Trotta din opera lui Joseph Roth este un proces care atinge o serie de valori ale imperiului. În romanul lui Rebreanu asistăm însă şi la procesul invers, de re-umanizare, romanul integrându-se astfel perfect dublei tradiţii a literaturii ardelene: vitalism/ disperare, idilism/fatalism, integrare/înstrăinare. Romanul lui Rebreanu urmăreşte devenirea acelui om psihologic de care aminteam mai înainte ca fiind una din inovaţiile spiritului vienez. Omul psihologic Apostol Bologa porneşte la drum, către descoperirea propriului interior, al unui înăuntru, al unui Centru al propriului sine.

O altă latură a reminiscenţelor vieneze se leagă de tipul de discurs cultural promovat în Ardealul interbelic în special: e vorba de discursul identitar opoziţional tipic transilvanismului. Marcel Cornis Pope dezvoltă, în capitolul *Crossing Geographic and Cultural Boundaries. Reinventing Literary Identities* din *Istoria literaturilor central-est europene*, ideea dinamicii foarte complexe care a redefinit şi repoziţionat şi extins în continuu hotarele culturilor literare ale regiunii. Literaturile Europei centrale şi de est au avut, în acest sens, un rol major în (re)inventarea regiunii, şi prin (re)imaginarea şi (re)configurarea identităţii ei. Tendinţele regionale ale demersurilor culturale sunt încercări de (re)găsire a acestei coeziuni şi a echilibrului. Dacă tendinţele regionale apar în cultura literară ardeleană imediat după război - transilvanismul promovat de intelectualii maghiari fiind un astfel de impuls regional prin excelenţă -, către sfârşitul anilor 1920 apar tendinţe şi viziuni similare şi în viaţa spirituală şi intelectuală românească din Ardeal. Paralel cu aceste tendinţe regionale va câştiga teren şi ideea paneuropeană sau ideea central-europeană. Această alăturare de literatură regională şi deschidere europeană poate fi surprinsă, în primul rând, la Kuncz Aladár şi la Ion Chinezu.

Denis de Rougemont formulează o definiţie a europeanului, unde înşiră multe din caracteristicile umane care vor deveni şi ingredientele ideologiei transilvane. „*În această moştenire culturală de Rougemont descoperă secretul omului european. Este un om* dialectic, dialogic, *lipsit de speranţa de a-şi găsi echilibrul altfel decât prin sinteze dificile, condamnat la* alegere perpetuă, *deci la conştientizare, la punerea sub semnul întrebării a tuturor rezultatelor şi a tuturor valorilor, autorul creaţiei... în laboratorul european... au apărut ideile de revoluţie, pasiune şi progres*"[25]. Alte caracteristici, după Rougemont, ar fi gustul furios de a diferi, gustul de a fi original, *spiritul de* concurenţă şi *nevoia de a-şi exprima* adevăratul eu[26]. De aici deducem obsesia autodefinirii, a *I statement*-urilor. Transilvanismul sau ardelenismul este, în fond, un astfel de *I statement*, un discurs identitar, un demers de autodefinire construit pe un set de idei şi sintagme cheie care nu sunt, după cum vom vedea, neapărat invenţii ardelene, ci sunt, multe dintre ele, constructe teoretice specifice discursurilor central sau est europene.

Obsesia alterităţii şi naţionalismul sunt şi ele caracteristicile europeanului. „*Dislocarea indivizilor din mediul lor familial îi supune arbitrariului, anxietăţii, nesiguranţei materiale şi*

[24] Cornel Ungureanu, 2001, 176.
[25] Cristina Gheorghe, 2005, 76-77.
[26] ibidem, 78.

morale, mentale şi spirituale, omul devenind dezrădăcinat, izolat şi dezorientat, deschis naţionalismelor, pasiunilor eclectice şi sistemelor totalitare"[27]. Probabil că şi mişcările de masă de după război au întreţinut această atmosferă, anxietatea indivizilor transformîndu-se uşor într-o compensatoare ură pentru alţii. Eugen Ionescu diagnostichează maladia spiritului cultural român: criza cronică de identitate şi interesul obsesiv în legitimarea modelelor referenţiale. Cultura maghiară ardeleană este, în opinia lui Ştefan Borbély, o cultură a dramelor şi exacerbărilor identitare. Sentimentul de insecuritate colectivă poate cataliza fobiile naţionaliste[28], iar un astfel de sentiment este detectabil şi la români şi la maghiari.

Analiza atentă a modernităţii vieneze sau central-europene de la momentul 1900, având o relevanţă transeuropeană, poate facilita înţelegera complexităţii şi fragilităţii celei mai recente dintre modernităţi: aceea din epoca globalizării - spaţiul de desfăşurare, împrumutând o expresie devenită celebră, a omului recent. Căci avem de-a face, şi azi, cu aceeaşi **conştiinţă a diferenţei**, a **fragmentarului**, aceeaşi **nesiguranţă individuală şi colectivă,** aceeaşi **criză de identitate**, aceeaşi **obsesie a libertăţii**, aceeaşi **criză a valorilor**, acelaşi **pesimism şi incertitudine**, acelaşi proces de **reaşezare a interacţiunilor** sociale, economice sau estetice.

Bibliografie

Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siecle. Politică şi cultură*, , Polirom, Iaşi, 1998.
Michael Pollak, *Viena 1900. O identitate rănită,* Polirom, Iaşi, 1998.
Jacques Le Rider, *Europa Centrală sau paradoxul fragilităţii*, Polirom, Iaşi, 2001.
Cornel Ungureanu, *Mitteleuropa periferiilor*, Polirom, Iaşi,2002.
Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, 1985.
Milan Kundera, *Tragedia Europei Centrale*, in *Aurora*, Oradea, 1993/2.
Moritz Csaky, *Viena şi Europa Centrală. Modernitate vieneză-postmodernitate-globalizare*, in *Secolul 21*, 2003/ 7-8-9.
Ştefan Borbély, *Grădina magistrului Thomas*. Eseuri. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.
**History of the Literary Cultures of East-Central Europe, Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*, I-III, edited by Marcel Cornis Pope-John Neubauer, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2004/2006.
Gheorghe, *Identitatea omului european la Denis de Rougemont,* in *altera* 26/27, anul XI, 2005.
Vasile Voia, *Aspecte ale comparatismului românesc*, Editura Dacia, Cluj, 2002.

[27] ibidem, 78.
[28] John Neubauer-Marcel Cornis Pope, 2004, 93.

SLAVITATEA ÎN CONCEPŢIA LUI VELIMIR HLEBNIKOV

Drd. Ana-Maria ŢIPEL (ZĂLOAGĂ)
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

Acest articol propune evidenţierea concepţiei mentorului futurismului rus, Velimir Hlebnikov, asupra slavităţii, concepţie situată în descendenţa slavofilor şi într-o fericită prefigurare a eurasianiştilor. Intenţionăm să analizăm discursul hlebnikovian pentru a arăta modul în care slavitatea i-a servit drept model de a relaţiona cu lumea, cu timp-spaţiul acesteia, dar şi ca material micro- şi macroimagistic de structurare a formelor poetice adecvate de scriitorul-gânditor unei înnoiri avangardiste uimitoare, întemeiate pe forme de gândire şi de creaţie tradiţionale.

Cuvinte-cheie: *slavitate, futurism, forme poetice*

Situat la răscruce de veacuri şi poziţionat între două continente, Velimir Hlebnikov se raportează, fiinţial, la timp-spaţiul în care se naşte şi pe care îl umple cu cuvântul-fiinţă cel mai viu şi mai grăitor, cu însuşi „cuvântul în sine". Acest „cuvânt în sine", puternic ancorat în textele teoretice, în creaţiile poetice, în proză şi în cele dramatice hlebnikoviene, este sustenabil prin formule şi axiome matematice, ştiinţifice, aşa cum chiar autorul lor o demonstrează. Şi tot el, „cuvântul ca atare", este cel care asigură creatorului său un alt timp-spaţiu, desmărginit de ceea ce neamul omenesc măsoară prin trasarea unor graniţe şi a unor periodizări. Însuşi Victor Vladimirovici Hlebnikov (1885-1922), mentorul futurismului rus, mărturisea direct opţiunea pentru un stat al lumii care să unească popoarele, o comunitate în care limba este înţelepciune, iar timpul – de fapt, supratimpul sau Timpul - este guvernat de legile unui limbaj unificator al popoarelor: „... limbajul transraţional este germenele limbajului universal al viitorului. Doar el îi va putea uni pe oameni. Limbile raţionale îi despart."[1] Trimiterile spre un altfel de timp-spaţiu propice omenirii şi viitorului sunt multiple şi traversează câmpia hlebnikoviană[2] (metaforă a creaţiei preferată de însuşi autorul ei), fiind concretizate în atenţia pe care poetul o acordă, în mod constant, slavităţii. Slavitatea este, în concepţia autorului Lumiidelacapăt, etimonul unui stat al lumii, rădăcină a unităţii lumii atât de des vizate în creaţiile hlebnikoviene. Fuziune a culturii popoarelor slave, esenţă a limbii universal-transraţionale ridicată din „straturile surdo-mute ale limbii", slavitatea este esenţa din care s-a hrănit mai apoi rusitatea, al cărei exponent este şi „Principele lumii" (după cum se numea eseul său nepublicat din anul 1912), Velimir Hlebnikov.

Concepţia despre slavitate a autorului poemului *Ka* este articulată atât în textele teoretice publicate, în creaţiile poetice transraţionale, cât şi în scrisorile sale ori în notele de jurnal, aşa cum au arătat, în mai multe rânduri, criticii fascinaţi de puterea cuvântului autotelic hlebnikovian. Fie mărturisită în mod direct, fie întrezărită prin mixtura de teme, motive şi simboluri utilizate, viziunea lui Hlebnikov în privinţa slavităţii este o constantă şi constituie o importantă cheie de lectură a întregii creaţii a marelui gânditor. De altfel, substratul

[1] Hlebnikov, V., *Limbajul transraţional*, în traducere de L. Cotorcea, *Introducere în opera lui V. Hlebnikov*, p. 263-264, Istros, Brăila, 1997.
[2] Hlebnikov, V., *În noaptea cea adâncă*, în traducere de L. Cotorcea, *Introducere în opera lui V. Hlebnikov,* p. 152-153, Istros, Brăila, 1997.

antropologic al creaţiei lui Hlebnikov, impregnat puternic de rezonanţele culturii slave şi ale culturii, în general, reprezintă un sol încă fertil, generator de interpretări şi conexiuni din cele mai diverse, având atingeri cu domenii variate precum lingvistica, poetica, semiotica, filosofia limbajului, geopolitica, psihologia etc.

Considerăm vizibilă îndatorarea viziunii hlebnikoviene panasianismului, într-o anume depăşire-perpetuare a panslavismului şi, totodată, intr-o fericită prefigurare a eurasianismului. Desigur, poziţionarea lui Hlebnikov în descendenţa slavofililor necesită o privire amplă asupra orientărilor filosofice ale secolului al XIX-lea, respectiv, al XX-lea. Toţi aceşti termeni (slavofilie, panslavism, panasianism, eurasianism, rusificare, occidentalism), cu cronologii diferite şi interesante, numesc curente ale gândirii filosofice ruse antrenate în jurul axului central şi comun al ideii naţionale, al misiunii sfinte a poporului rus. Aflate în relaţie de opoziţie (slavofilie – eurasianism, naţionalismul rus - eurasianismul) ori în raport de complementaritate (panslavismul - eurasianismul), aceste orientări au în comun misiunea naţională a poporului rus care se vedea ca o a treia Romă, având menirea sfântă a creştinării neamurilor lumii. Hlebnikov este preocupat în creaţiile sale în mod constant de a dezvălui rădăcina comună a popoarelor slave, înrudirea acestora cu asiaticii, în armonie cu celelate neamuri ale lumii (europenii), împărtăşind şi el ideea unei misiuni sfinte a neamului în care s-a ivit. Astfel, în creaţia în proză scrisă în perioada 1907-1908 *Iunoşa – Ia - Mir* (*Юноша-Я-Мир*), Hlebnikov se întreba retoric dacă poartă vina faptului că şi în el dăinuieşte încă sămânţa de roman, sugerând în această manieră înrudirea neamurilor, originea lor comună, care ar justifica limba unică şi modelul noului stat al timpului, imperative declarate ale creaţiei hlebnikoviene:

> „Старый Рим, как муж, наклонился над смутной и темной женственостью Севера и кинул свои семена в молодое тело. Разве я виноват, что во мне костяк римлянина?”[3]
>
> Bătrâna Romă, ca un bărbat aplecat deasupra întunericului tulburător al feminităţii Nordului, şi-a aruncat seminţele într-un corp tânăr. Cumva sunt eu vinovat că în mine este osatură romană? (trad. n.)

Evocarea imaginii Romei este unul dintre argumentele de ordin istoric de care Hlebnikov se serveşte în propovăduirea unităţii lumii, a unificării neamurilor în noul stat al timpului. Roma este centrul spiritual al umanităţii, simbolul absolut al unităţii lumii, fiiind adesea folosit de marii poeţi ai începutului de secol XX. Aşadar, Hlebnikov, născut în Astrahanul îndepărtat, nu respinge legătura fiinţială cu romanii, în sensul misiunii spirituale a Rusiei, însă privirea sa pare mereu aţintită asupra Asiei, ceea ce denotă mai curând apropierea de panasianism (sau panmongolism), de credinţele păgâne decât de ortodoxism, respectiv de catolicism. Retorica interogaţiilor acestei proze este doar un pretext de a indica într-o semantică subsidiară legitimitatea poporului rus de a se extinde, într-o predestinată cuprindere a lumii întregi, întrucât Rusia este sufletul viu al umanităţii. Ideea naţională a datoriei sfinte de a salva omenirea pe care şi-o asumă prin tradiţie poporul rus este asimilată şi de Velimir Hlebnikov, care nu se mărgineşte la a perpetua rolul Rusiei de centru al slavităţii, ci subliniază lărgirea sferei de influenţă a Rusiei asupra celorlalte neamuri ale lumii. Preocuparea aceasta îl situează pe Hlebnikov între marii gânditori şi filosofi ai vremii, atenţi la destinul spiritual al Rusiei

[3] Hlebnikov, V., *Sobrannîe socinenii*, tom 3, p. 38, Sankt-Petersburg, 2001.

încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, când s-a manifestat în stare incipientă slavofilia[4].

Mişcarea slavofilă a societăţii ruse de la jumătatea secolului al XIX-lea a avut printre adepţi personalităţi marcante ale culturii ruse, între care A.S. Homiakov, I.V. şi P.V. Kireevskii, A.I. Koşelev, K.S. Aksakov, F.V. Cijov, V. Soloviov. Acesta din urmă, fiul marelui istoric S.M. Soloviov, se întâlneşte pe alocuri, sub raportul concepţiei despre slavitate şi naţionalism, cu poziţia pe care o împărtăşeşte Velimir Hlebnikov. Astfel, Vladimir Sergheevici Soloviov (1853-1900) considera că Imperiul Rus va deveni o sinteză între spiritul Orientului şi cel al Occidentului, iar Rusia se va metamorfoza într-o „familie de popoare", unite benevol, opunându-se ferm rusificării acestora. Fireşte, Soloviov duce pe o altă treaptă orientarea slavofilă, el respingând, ca şi Hlebnikov de altfel, rusificarea forţată, luptele sângeroase, considerând că supremele bunuri morale şi universale stau deasupra intereselor materiale. De altfel, observaţiile lui Soloviov cu privire la rolul Rusiei în marea „monarhie universală" evidenţiază dinamica dialogică ce se instituie între acesta şi artistul Hlebnikov, dinamică ce relevă atât întâlnirea sub raportul ideatic dintre cei doi gânditori, cât şi diferenţele de opinie:

> „ Цель Росии... в более прямой и всеобъемлющей службе христианскому делу, для которого и государственность и мирское просвещение суть только средства. Мы верим, что Росия имет в мире религиозную задачу [5]
>
> Misiunea Rusiei... e mai degrabă în slujba directă şi neostoită a creştismului, pentru care statalitatea şi instruirea laică sunt doar mijloace. Suntem încredinţaţi că Rusia are în lume o datorie religioasă. (trad.n.)

În creaţia sa, Hlebnikov se arată preocupat nu doar de Rusia, ci de destinele providenţiale ale popoarelor slave şi, am putea spune, ale neamurilor omeneşti, în general. Astrahanul copilăriei, aşezarea mongolă Hunskaia stavka ori Tundotovo - în care vedea lumina zilei Velimir Hlebnikov - justifică apropierea acestuia de Orient, iar această apropiere îşi lasă amprenta asupra registrului tematic şi al motivelor operei sale. Cunoscător al legendelor populare şi al credinţelor străvechi tătărăşti, Hlebnikov inserează creaţiei sale poetice pagini evocatoare din istoria acestui neam şi aduce în lumină figuri eroice, aşa cum se poate observa chiar din prima sa perioadă de creaţie, într-un poem ca *Hadji-Tarhan:*

„ Ах, мусульмане, те же русские,
И русским может быть ислам.
Милы глаза, немного узкие,
Как чуть открытый ставень рам.
……..
Казани страж-игла Сумбеки,
Там лились слез и крови реки.
Там голубь, теменем курчав,
Своих друзей опередил
И падал на землю стремглав,
Полет на облаке чертил.

[4] Termenul iniţial nu a fost acela de *slavofilie*, ci a fost preferat termenul *slavofil*, care exprima pe atunci ideea de viaţă a societăţii ruse în legătură cu dezvoltarea gândirii ruse. Asupra dualităţii semantice a acestui termen au existat multiple referinţe, cu atât mai mult cu cât spre sfârşitul secolului al XIX-lea termenului i se adaugă o nouă nuanţă, între *slavofilie* (slavofili) şi *naţionalism* instituindu-se sinonimia.

[5] Soloviov, V., *Literaturnaia kritika*, p. 303, Sovremennik, Moscova, 1990.

……
Другую жизнь узнал тот угол,
Где смотрит Африкой Россия,
Изгиб бровей людей где кругол,

А отблеск лиц и чист и смугол,
Где дышит в башнях Ассирия.”[6]

Oh, musulmane, eşti ca şi rusul,
Şi rusul ar putea fi musulman.
Ochi blânzi, puţin îngustaţi
Aproape ca un cadru de oblon.
……
Gardă Kazanului stă ţeapa lui Sumbeka,
Acolo aunde râurile au vărsat lacrimi şi sânge.
Acolo porumbelul, înfricoşat de întuneric,
Prietenii şi i-a chemat,
Şi în cădere mâncând pământul
Prin nori o dâră-a desenat.
…….
O altă viaţă a cunoscut ţinutul
Unde Rusia priveşte Africa,
Oamenii arcuind sferic spâncenele
Sub licărirea feţei şi sub bronzul,
Unde stăruiesc turnurile Asiriei. (trad. n.)

Toposul tătărăsc devine nu doar prilej de incursiune în istoria neamului - sursă nesecată de inspiraţie, ci pretext de unificare a Vestului cu Estul, fuziunea fiind necesară lumii hlebnikoviene a esenţelor şi viziunii lui Soloviov asupra umanităţii. Aşa cum apare încă din anul 1912 în creaţia *Hadji-Tarhan*, Astrahanul e locul din care Rusia priveşte Africa („Где смотрит Африкой Россия” – De unde Rusia priveşte Africa), sub oblăduirea turnurilor Asiriei. Poezia, cuvântul poetic de fapt, are capacitatea de a reuni două lumi aparent opuse, de a aduce în dialog culturi, religii şi tradiţii diferite, căci cuvântul este cel care zămisleşte, cel care dă viaţă. Efuziunea lirică prilejuieşte o mărturisire-cheie a poetului („Ах, мусульмане, те же русские,/ И русским может быть ислам” – Ah, musulmane, eşti ca şi rusul/ Şi rusul ar putea fi islam) care nu poate fi interpretată altfel decât ca rod al unui vizionarism planetar, al unei înţelegeri ce depăşeşte cu mult limitarea spaţio-geografică a contemporanilor săi, fiind evidentă deplasarea concepţiei lui Hlebnikov dinspre panslavism – ca unificare paşnică a popoarelor slave – spre panasianism, în sensul reconcilierii Orientului cu Occidentul.

În viziunea hlebnikoviană microspaţiul din Kazan devine emblemă a spaţiului slav şi, concomitent, oglindire a macrospaţiului lumii, matrice în care universul îşi proiectează legile. O Rusie între Europa şi Asia devine mijloc de acces spre adevărata cunoaştere, căci ieşind din mările Rusiei, poetul năzuieşte spre naşterea unui nou neam de oameni („Другую жизнь узнал тот угол,/Где смотрит Африкой Россия” – O altă soartă a aflat ţinutul/De unde Rusia priveşte Africa), circumscris Eurasiei, un loc în care coexistă Alexandru Macedon, Hannibal,

[6] Hlebnikov, V., *Sobrannîe socinenii*, tom 3, p. 121, în red. R.V. Duganov, IMLI RAN, Moscova, 2002.

Copernic, Jan Hus, Razin, Lomonosov şi chiar Hlebnikov însuşi (*Copiii Vidrei*). Forţele Rusiei, aşa cum apar în poemul amintit, sunt Volga şi Ra, imagini care constituie centrii poetico-semantici ai creaţiei hlebnikoviene. Volga, hotarul natural de odinioară, justifică proiectarea slavităţii dincolo de graniţele asociate de omenire ţinutului rus, constituind argumentul natural invocat de Hlebnikov în sprijinul statului nou de oameni, un stat eurasiatic. Deosebit de interesantă ne apare asocierea sinestezică a imaginii râului cu Ra, figură emblematică a pantheonului egiptean (zeul sorelui), asociere care în poemul *Hadji-Tarhan* are menirea de a susţine concepţia autorului cu privire la legile ciclice ale istoriei. Ra este şi numele antic al râului Volga, corespondenţa dintre cele două imagini sugerând voinţa supremă, primordiile care cheamă omenirea spre începutul-armonie, spre natură, într-o ciclicitate impusă de legile fireşti ale naturii şi ale timpului laolaltă. Cu conotaţii profunde în imaginarul slav şi în cel egiptean deopotrivă, Ra simbolizează forţele cosmice care pot intra în relaţie cu *anima mundi,* restituind omenirii echilibrul ontologic.

În acest punct, devine evidentă orientarea hlebnikoviană spre eurasianismul pe care îl precede sau, în orice caz, pe care îl sesizează încă din vremea în care acesta era în matca inteligheţiei ruse. Eurasianismul este un concept geopolitic, care începe să se manifeste, în varianta lui clasică, odată cu apariţia la Sofia a cărţii mentorului acestei orientări, N.C. Trubeţkoi, *Europa şi umanitatea* (*Европа и человечество*), în anul 1920. În această lucrare, ca şi în articolul *Despre adevărul şi falsitatea naţionalismului* (*Об истинном и ложном национализе*), inclus în volumul *Exod către Occident*, publicat în anul următor tot la Sofia - de către lingvistul Roman Jakobson (1896-1982), etnologul Nikolai Trubeţkoi (1890-1938), geograful Piotr Saviţki (1895-1968) şi istoricul Ghiorghi Vernadski (1887-1973) - Trubeţkoi atrăgea atenţia asupra dimensiunilor spirituale şi a caracterului poporului rus care ar reprezenta ţelul activităţii culturale şi politice a naţiunii şi a statului. Trubeţkoi, alături de ceilalţi iluştri gânditori aflaţi în exil, e tot mai preocupat de definirea identitară a ruşilor în raport cu Europa, marcând astfel epoca fondatoare a eurasianismului. Şi Hlebnikov s-a arătat interesat de raportul Rusiei cu Alteritatea prin oglindirea antagonistă, atât înspre Orient, cât şi înspre Occident, identificând soluţia reconcilierii celor două lumi în poziţionarea geografică unică a Rusiei. Astfel, eurasianismul hlebnikovian constă în înţelegerea Rusiei ca spaţiu intermediar, între Asia şi Europa, care uneşte, paradoxal, două vârste, două culturi şi diferite opţiuni religioase, întru instaurarea statului „budetlianin" al lumii, în propovăduirea unei noi umanităţi al cărei creuzet pare să fie Astrahanul.

Viziunea aceasta asupra Astrahanului-rădăcină a slavităţii, a esenţei fiinţei, este mărturisită nu doar în poemul amintit din anul 1912, ci şi în alt loc, într-o scurtă proză, datată 26-27 noiembrie 1918: „Astrahan este fereastra spre India."[7] Aşadar, deschidere spre marea lume şi oglindire a universului întreg, la intersecţia dintre culturi şi religii diferite, Astrahanul reuneşte liniile de forţă ale popoarelor lumii, care au hrănit legitima năzuinţă a lui Hlebnikov de a contura legile noului stat al lumii, croit după modelul oferit de spaţiul slav. Accepţia aceasta se desprinde şi din articolul său *Statul indo-ruşilor* din septembrie 1918: „În Astrahan – se adună trei lumi: cea ariană, indiană şi caspică, într-un triunghi alcătuit de Hristos, Buda şi Mahomed."[8](trad. n.) Confluenţa religiilor şi conectarea celor trei mari destine ale umanităţii

[7] Hlebnikov, V., *Мысли по поводу:* „...Астрахань – окно в Индию.", în *Sobrannie socinenii,* tom 3, p. 236, IMLI RAN, Moscova, 2002.

[8] Hlebnikov, V., *Индо-русский союз*: „В Астрахани, соединяющей три мира: арийский, индийский и каспийский, треуголник Христа, Буды и Магомета", în *Sobrannie socinenii,* tom 3, p. 231, IMLI RAN, Moscova, 2002.

îşi au punctul de referinţă în Astrahanul copilăriei lui Hlebnikov, căci acolo cuceritorii şi cuceriţii conviețuiesc pe strunele Asiei insulare, din care s-au desprins Persia, India, Rusia, Siria, Afganistanul, China, aşa cum se arată în articolul amintit. Istoria comună a acestor neamuri îndreptăţeşte căutarea rădăcinilor în timp-spaţiul ivirii lor, în obârşia înscrisă în apele Volgăi, iar Astrahanul – centru al noului stat - este un nou mit pe care creaţia futuristului îl naşte şi îl propovăduieşte în repetate rânduri, justificând conştiinţa hlebnikoviană de sorginte panasiatică, orientalistă. Totodată, recursul insistent la unitatea în diversitatea religioasă instituită în spaţiul în care „triunghiul" Hristos, Buda, Mahomed inspiră complementaritate, cumpătare, echilibru, face ca Hlebnikov să se situeze în avangarda eurasianiştilor, a căror viziune s-a sprijinit pe fundamente spirituale, pe tolerarea păgânismului popoarelor necreştine ale Eurasiei, pe propovăduirea creştinismului, într-o anume afinitate cu budismul şi cu islamul.[9]

Slavitatea reprezintă una dintre coordonatele definitorii ale întregii creaţii hlebnikoviene. Înţeleasă ca origine, dar şi ca devenire a popoarelor slave, implicit a Rusiei, şi urmărită în etapele istorice succesive, aceasta - reconstituită cu ajutorul imaginilor evocatoare, al eroilor legendari şi al faptelor acestora, al figurilor istorice cunoscute ori al transformărilor care au avut loc la nivelul limbii – prefigurează imaginea lumii înseşi. Toate aceste metamorfoze sunt prospectate istoric, în diacronia lor şi, în acelaşi timp, în sincronia cerută de rădăcina comună a tuturor fenomenelor, de slavitatea însăşi, considerată a fi „rădăcină pătrată din nu-unitate" (*Surorile fulgere*). Astfel, creaţiile hlebnikoviene trimit atât la perioada preistorică a slavităţii înscrisă între preistoriile celorlalte popoare (*Copiii Vidrei, Zanghezi*), cât şi la perioada veche rusă (*Maestrul şi învăţăcelul*), la eposul eroic (*Monumentele, Şi-atunci când mistuit de foc, globul pământesc*), la elemenetele istorice propriu-zise (*Noapte pe Neva, O noapte în faţa Sovietelor*).

În etapa de început a creaţiei sale, Hlebnikov este preocupat de perioada preistorică, a cărei alegorie o transpune în *Copiii Vidrei* (1911-1913). Incursiunea în illo tempore, în „noaptea cea adâncă"[10] a începuturilor, se ţese din imagini metaforice şi în personaje legendare pe seama cărora este pusă naşterea universului: „Legănând primele zile ale fericirii de aur, Muma Lumii, Vidra, iese din valuri...". Fericirea de aur pare să fie obiectivul instituirii noului stat hlebnikovian al lumii, adică al spaţiului-timp necesar manifestării viitoarei umanităţi, care ar trebui să se întoarcă la origini pentru a regăsi esenţele, pentru a se re-cunoaşte pe sine în centrul lumii. Considerăm că asocierea metaforică a stării de „extasis" (reverberaţiile heideggeriene sunt susceptibile în acest construct) cu simbolistica aurului nu se naşte din raţiuni plastice, pur expresive, ci transpune opţiunea autorului pentru aşezarea slavităţii într-o ierarhie a neamurilor lumii. Poziţionarea slavităţii în fruntea acestora, deci instituirea ei drept sămânţă a noului stat hlebnikovian, nu se întemeiază doar pe nobleţea, puritatea, plusvaloarea conotate de metalul preţios, cât mai curând pe relaţia ei cu soarele sacru, din a cărui energie prin unda luminoasă s-au întrupat popoarele. Naşterea Universului înfăptuită de Copiii Vidrei prin înlăturarea sorilor potrivnici vieţii este tema dramei cu acelaşi nume, aşa cum mărturisea Hlebnikov în eseul din 1919, *Svoiasi* (*Casa mea*):

[9] A se vedea, în acest sens, Chaudet, D., Parmentier, F., Pélopidas, B., *Imperiul în Oglindă. Strategii de mare putere în Statele Unite şi în Rusia*, trad. de Gabriela Siclovan, Cartier, Chişinău, 2008.

[10] *În noaptea cea adâncă* este titlul unui poem hlebnikovian, însă accepţia folosită în acest context este aceea a metaforei, în care întrevedem concepţia autorului cu privire la naşterea Universului. Legitimitatea acestei accepţii este conferită şi de recurenţa imaginii poetice, atât în versuri, cât şi în proză.

„ În *Copiii Vidrei* am folosit strunele Asiei, aripa ei grea de fontă şi, urmărind destinele diferite ale personajelor de-a lungul veacurilor, dar în acelaşi timp sprijinindu-mă pe cea mai veche tradiţie a lumii despre starea de foc a pământului pe care am descoperit-o la oroci, i-am pus pe fiii Vidrei să arunce cu suliţa în soare şi să ucidă doi dintre cei trei sori, pe cel roşu şi pe cel negru.

Astfel, Orientul oferă aripilor fiului Vidrei densitate, în timp ce Occidentul îi conferă o fluiditate aurie."[11]

Confesiunea autorului dă seama nu atât de întinsa cuprindere a cunoştinţelor sale (a fost poet, ornitolog, cu reale achiziţii matematice, fizice, astronomice, istorice etc), cât mai ales de sistemul filosofic de gândire în care cosmogonia vizată de el este legată de strunele Asiei. Dincolo de sincretismul inerent limbajului hlebnikovian, inserat în metafora strunelor-cuvinte şi în structura muzicală a creaţiilor dramatice, atrage atenţia o altă imagine - „aripa ... grea de fontă", care se construieşte pe simbolistica metalului, bronzul fiind amintit şi în alte contexte hlebnikoviene. Nivelul simbolic conotează rezistenţa, duritatea, neclinitirea - orientalismul ca o veritabilă barieră împotriva timpului şi, totodată, sugerează o comunitate fără fisură, aceea a Răsăritului şi a Apusului laolaltă. Această semantică subsidiară legitimează preferinţa poetului pentru slavitate ca model al unui stat al Timpului. Mai mult, confesiunea din *Svoiasi* cuprinde imaginea panoramică asupra naşterii popoarelor survenite victoriei solare, într-o corespondenţă susţinută de mitologiile slave (transpuse în *Zeul fetelor*), panasiatice (legenda amintită a orocilor de pe Amur, alegorizată în *Copiii Vidrei*), egiptene (în poemul în proză *Ka*) etc. Dacă pentru pământul asiatic Hlebnikov găseşte echivalenţa în sunetul bronzului, pentru slavitate aceasta ar fi în „sunetul de aur", iar pentru africani, argintul:

„ Pentru Egipt am luat drept reper anul 1378 î.e.n., când vechile credinţe ale Egiptului s-au frânt ca un mănunchi de vreascuri când zeităţile-persoane au făcut loc Soarelui [...]. Dacă e să definim pământurile ca sunete, *Zeul fetelor* e un sunet de aur, *Ka* e un sunet de argint, iar poemul *Copiii Vidrei* e un sunet de fier şi de bronz.

Sonul asiatic al Copiilor Vidrei,

Sonul slav în Zeul fetelor şi

Sonul african – în *Ka*."[12]

Naşterea lumii pare să subîntindă trei etape, însoţite de sonuri alese, corespondente ale caracteristicilor celor trei neamuri şi ridicate pe semnul lui Unu, simbolizat de victoria primordială a unuia dintre cei trei sori.

Concepţia lui Velimir Hlebnikov despre slavitate ca paradigmă a noii lumi este în bună măsură explicitată într-unul din articolele sale nepublicate, datat în anul 1913, unde autorul se identifica cu „luptătorul unui regat ce va să vină" şi consfinţea principiile acestui nou stat:

„1. [...] Noi suntem vocea destinului. Am ieşit din adâncurile mării ruse. Noi, luptătorii, vom pune bazele unui nou neam de oameni într-un nou stat.

2. Afirmăm insula gândirii dinlăuntrul limbajului în sine, aidoma mâinii care are cinci degete, trebuie să se sprijine pe cele cinci raze de suntete, vocale sau consoane, care străbat cuvântul cu forma lui palmată [...] În vorbirea noastră sunt destule exemple de structuri pentagonale, care au forma stelelor de mare.

[11] Hlebnikov, V., *Casa mea*, în traducere de L. Cotorcea, *Introducere în opera lui V. Hlebnikov,* p. 251-252, Istros, Brăila, 1997.

[12] Hlebnikov, V., *Casa mea*, în traducere de L. Cotorcea, *Introducere în opera lui V. Hlebnikov,* p. 252, Istros, Brăila, 1997.

3. Cerem să se deschidă barajele puşkiniene şi să cadă coloana lui Tolstoi, pentru ca limba rusă să cadă în cascade nezăgăzuite.” [13]

Sunt evidente, încă din primele principii enunţate de autorul limbajului transraţional, ca fiind necesare noului model al lumii câteva constante de viziune, care fac ca planul gândirii şi planul creaţiei să fie definitiv interrelaţionate. Noul stat „budetlian” al lumii, ridicat pe modelul slavităţii, se structurează pe legi ale timpului şi pe legi ale limbajului, altele decât cele consemnate prin tradiţie, datorate unei înţelegeri inadecvate, de suprafaţă a realităţii, ori – mai degrabă, legi încifrate, înscrise adânc în tradiţie şi menite spre revelare „semănătorului de ochi” (aşa cum înţelegea Hlebnikov în poezia *Singurătatea artisului*, sub semnul unei vizibile nostalgii poetice). În consecinţă, înţelegerea prototipului mundan pe care îl propune Hlebnikov nu se poate înfăptui în afara Timpului şi a Limbii, care se întrepătrund şi condiţionează fiinţarea în egală măsură.

În mod firesc, decriptarea acestor legităţi constituie obiectul altor analize menite să configureze statul hlebnikovian, aşa cum se desprinde acesta din creaţiile futuristului rus. Eseul de faţă se limitează la a sublinia rolul fundamental ce îi revine slavităţii în paradigma noii lumi, paradigmă furnizată de creuzetul avangardelor ruse pe care, fără îndoială, Velimir Hlebnikov le-a reprezentat cu strălucire şi le-a depăşit cu mult.

Aknowledgement: This work was supportedby the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectorial Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 (grant POSDRU/88/1.5/S/47646).

BIBLIOGRAFIE

În limba rusă:

Хлебников, В., *Собрание сочинений в 6 томах*, ред. Р. Дуганов, Наследие, Москва, 2000-2006.

Дуганов, Р., *Велимир Хлебников.Природа творчества*, Москва, 1990.

Соловьев, В.С., *Литературная критика*, Современник, Москва, 1990.

În limba română şi în alte limbi:

Chaudet, D., Parmentier, F., Pélopidas, B., *Imperiul în Oglindă. Strategii de mare putere în Statele Unite şi în Rusia*, trad. de Gabriela Siclovan, Cartier, Chişinău, 2008.

Cooke, R., *V. Hlebnikov. A critical study*, University Press Cambridge, 1987.

Cotorcea, L., *Introducere în opera lui V. Hlebnikov*, Istros, Brăila, 1997.

Cotorcea, L., *Avangarda rusă. Antologie, traducere, note*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2005.

Koulieri, O., *Russian Eurasianism & the Geopolitics of the Black Sea*, http://www.da.mod.uk/CSRC/documents/Special/S43/S43.pt4, 16 august 2010.

Petrovich, M.B., *The emergence of Russian Panslavism*, Columbia University Press, New-York, 1956.

Walicki, A., *The Slavophile Controversy. History of a Conservation Utopie in 19 Century Russian Thought*, Clarendon Press, Oxford, 1975.

[13] Hlebnikov, V., *Articol nepublicat*, în traducere de L. Cotorcea, *Introducere în opera lui V. Hlebnikov,* p. 244-245, Istros, Brăila, 1997.

CRIMĂ ŞI PEDEAPSĂ... ŞI RENAŞTERE

Drd. Marius IOSIF
Universitatea "Petru Maior" - Târgu-Mureș

Articolul se axează pe problema momentului revelatoriu care face din Dostoievski nu doar un foarte mare scriitor, ci și un iluminat căruia ruptura de nivel îi deschide sensibilitatea spre un sacru real, cu totul diferit de cel sintetic, cum am numit sacralitatea religiilor istorice.

Cuvinte-cheie: *sacru real, sacralitate, renaştere*

Există, cu siguranţă, doi scriitori Dostoievski: primul cel de dinaintea arestării, condamnării şi deportării sale din 1849 şi un al doilea Dostoievski, de după acest eveniment crucial. Primul Dostoievski este cel care a scris, *Oameni sărmani, Dublul, Un roman în nouă scrisori*, romane și nuvele de fină observație psihologică, în vreme ce al doilea, marele Dostoievski, e cel care avea să scrie *Omul din subterană*, *Crimă şi pedeapsă, Idiotul, Adolescentul*, *Demonii* și *Fraţii Karamazov.*

Care a fost calea care a făcut din scriitorul talentat, dar obişnuit totuşi, un foarte mare scriitor, iar prin mare scriitor vom înţelege un vizionar şi un om profund religios ? Evenimentele vieţii sale transpar în operă, dar nu e vorba doar de observațiile sale și de evenimentele cotidiene – Dostoievski era un mare cititor de presă – care i-au oferit materialul analizelor sale, ci de Evenimentul crucial care a produs *mutația* gândirii şi sensibilităţii sale.

Ceea ce frământa inteligheția rusă în acea perioadă erau *marile narațiuni*[1]. Pornită pe drumul modernizării prin hotărârea unui singur om, Petru cel Mare, țar între 1682-1725, Rusia se va mișca încet, nu numai datorită indolenței, ci și a unui feudalism înrădăcinat adânc. Rusia avea să fie secole de-a rândul marcată de o profundă sfâșiere între o minoritate[2] care dorea modernizarea de tip european și o majoritate ce nu se lăsa schimbată, mai ales că nobilimea, care acceptase schimbarea de formă, nu putea accepta o schimbare de fond ce i-ar fi lezat interesele economice. Inteligheția rusă era în căutatarea unor soluții, a unor metapovestiri,

---

[1] Jean-François Lyotard, *Postmodrenul pe înțelesul copiilor*, Traducere de Ciprian Mihali, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997. „Aceste povestiri nu sunt mituri în sensul de fabule (nici măcar povestirea creștină). Desigur, asemeni miturilor, ele au ca scop legitimarea instituțiilor și practicilor sociale și politice, a legislațiilor, a eticilor, a modurilor de a gândi. Dar spre deosebire de mituri ele nu caută această legimitate într-un act originar întemeietor, ci într-un viitor de atins, dică într-o Idee de realizat. Această Idee (de libertate, de„lumină", de socialism etc.) are o valoare legimantă, pentru că este universală. Ea orientează toate realitãile umane și oferă modernității modul său caracteristic: *proiectul*, acel proiect despre care Habermas spune că a rămas neîmplinit și că trebuie reluat, reînnoit", p. 23-24.

[2] Albert Camus, *Omul revoltat*, Traducere de Mihaele Simion, Editura RAO, București, 1994. „În această țară tânără, fără tradiție filosofică, oameni foarte tineri, frați ai liceenilor tragici ai lui Lautréamont, s-au împodobit cu gândirea germană și i-au încarnat, prin sânge concluziile. Astfel un „proletariat de bacalureați" a preluat ștafeta marii mișcări de emancipare a omului, pentru a-i da înfățișarea cea mi convulsionată. Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, acești baclaureați n-au fost niciodată mai mulți decât câteva mii. Totuși, doar ei, în fața absolutismului celui mai compact al vremii, au pretins să elibereze și, în mod provizoriu, au contribuit la eliberarea efectivă a patruzeci de milioane de mujici. Aproape toți au plătit această libertate prin sinucidere, execuție, ocnă sau nebunie", p. 341.

mari narațiuni presumtive, care să-i justifice și să-i autorizeze o acțiune efectivă de schimbare socială. Revoluția franceză indicase calea și creease un curent revoluționar care își căuta justificări narative așa cum era filosofia lui Hegel, dar și ideile utopice care începuseră să circule în Occident și care erau dezbătute, împrumutate și adaptate Rusiei. Lentoarea schimbărilor avea să ducă la o nerăbdare care va lua forme tot mai violente, ajungându-se până la terorism. În acest climat, Dostoievski participă la întâlnirile cercului de intelectuali liberali al lui Mihail Petrașevski, un gânditor social cu tendințe socialist-utopice, inspirat de Saint-Simon, Fourier și Proudhon. Deși cercul nu era unul revoluționar, se discutau idei ce vizau mari schimbări sociale, iar una dintre ele era desființarea iobăgiei. Dostoievski, după recitarea odei lui Pușkin despre desființarea iobăgiei, avea să-i replice cuiva din asistență care făcuse observația că aceasta nu se putea obține decât printr-o revoluție: „Ei bine, fie și prin revoluție!" Discuțiile cercului sunt considerate subversive și conducătorul cercului împreună cu treizeci și patru de participanți sunt arestați de regimul țarului Nicolai I, judecați, și împotriva a douăzeci și unu dintre acești, printre care se număra și Dostoievski, se pronunță sentința pedepsei capitale. După opt lui de detenție, la 22 decembrie 1849, condamnații sunt duși în piața Semionovski pentru a fi executați. Într-o scrisoare adresată fratelui său, Dostoievski relatează: „Ni s-a citit sentința de condamnare la moarte, ni s-a dat crucea s-o sărutăm, s-au frânt niște săbii deasupra capetelor noastre și am fost îmbrăcați în cămăși albe. Trei dintre noi au fost legați de stâlp în vedere execuției. Eram al șaselea, căci eram chemați trei câte trei, făceam parte dintr-a doua serie și nu mai aveam de trăit decât câteva clipe. Mi-am adus atunci aminte de tine, frate, și de toți ai tăi. În ultimul moment, numai tu erai în mintea mea și am înțeles atunci cât te iubesc. Am mai avut timp să îmbrățișez pe Plesceev și pe Durov, care erau lângă mine, și să-mi iau rămas bun de la ei. S-au auzit atunci trâmbițele sunând retragerea, cei legați la stâlp au fost dezlegați și ni s-a citit că maiestatea–sa imperială ne dăruise viața"[3].

Relatarea de mai sus nu poate spune mai nimic despre profunzimea experienței reale care va transpare însă în textele ulterioare, în care se va vădi și *răsucirea*[4] de conștiință care a făcut din „revoluționarul" Dostoievski, un om profund religios, nu atât în sensul credinței, ci al unei nemărginite înțelegeri și al iubirii de aproape. Din registrul virtual al teoretizărilor sociale, Dostoievski, devenit prin succesul său literar o personalitate, coboară brusc în registrul sever al morții personale. Marele cutremur are loc ducând la o schimbare radicală a modului său de a simți și gândi. „Smuls din conștiința comună, azvârlit în afara singurei lumi reale, a cărei realitate este fondată tocmai pe această conștiință comună, - căci pe ce altă bază s-ar fi putut vreodată fonda realitatea ? – Dostoievski s-a aflat suspendat între cer și pământ. Pământul i-a alunecat de sub picioare iar el nu știe de fapt ce i se întâmplă : moartea, ori a doua renaștere, miraculoasă"[5].

Ceva crucial se întâmplase și Dostoievski se referă la acel ceva în *Idiotul*. Prințul Mîșkin, așteptând să fie primit de generalul Ivan Feodorovici Epancin, cu a cărui soție,

[3] Apud Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 139.

[4] Platon, *Republica*, Traducere de Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986. „Discuția noastră arată însă –am spus eu – că, după cum ochiul nu e în stare să se întoarcă spre strălucire dinspre întuneric, decât laolaltă cu întreg corpul, la fel această capacitate prezentă în sufletul fiecăruia, ca și organul prin fiecare cunoaște, trebuie să se răsucească împreună cu întreg sufletul dinspre tărâmul devenirii până ce ajunge să privească la ceea-ce-este și la măreața lui strălucire. Binele pe aceasta o numim, nu ?", 518c, p. 317. *Răsucirea,* mutația, de care vorbește Platon, este, se pare, chiar acea capacitate revelatorie care permite un salt al gândirii.

[5] Lev Șestov, *Revelațiile morții*, Traducere de Smaranda Cosmin, Editura Institutul European, Iași, 1993, p. 29.

Elizaveta Prokofievna, se știa rudă îndepărtată, începe o discuție cu lacheul generalului, povestindu-i execuția la care asistase în Frața, la Lyon. „O să-ți pară ciudat, de necrezut, chiar, dar, – spunea prințul – cu puțină imaginație, te poate încerca și o asemenea idee. Gândește-te, de pildă, la cele ce se-ntâmplă în caz de tortură; toate acestea îl distrag pe om de la suferința morală într-așa fel, încât, până în clipa morții, numai rănile îl chinuiesc. Dar principala, cea mai groaznică suferință nu ți-o pot pricinui rănile, ci conștiința, certitudinea că peste un ceas, apoi peste zece minute, apoi peste o jumătate de minut, peste o clipă, sufletul ți se va despărți de trup, că n-ai să mai fii om și că asta-i absolut sigur, mai ales că-i *absolut sigur"*[6]. De ce insistă Dostoievski asupra acestui *absolut sigur* ? Cu siguranță, pentru că trăise acea realitate.

Momentul prin care trece Dostoievski e similar celui din ritul de inițiere[7], când tânărul novice, dus la casa din pădure e înspăimântat cu ajutorul *bull roares*-urilor și e convins că va muri. Omul, ființă a posibilului ce din prezentul său mental construiește și alege dintre multiplele variante ale viitorului, își creează diferite scenarii asupra lui, se trezește închis în prezent, gândurile vagante se opresc și el rămâne cu o singură variantă în față: neființa. În registrul real evantaiul posibilelor se îngustează până la dispariție și viața se restrânge la atât cât este. Ce se poate întâmpla atunci când căile toate se închid ? Prințul Mîșkin relatează cazul unui om care fusese condamnat la moarte pentru crimă politică. Urcat pe eșafodul unde urma să fie împușcat trăiește efectiv sentimentul sfârșitului până în momentul în care i se anunță grațierea, prin comutarea pedepsei. Dostoievski își relatează prin intermediul unui personaj propria experiență. „Cunoscutul meu era al optulea pe lista condamnaților și deci urma să fie executat în seria a treia. Un preot, cu o cruce în mână, se apropie rând pe rând de fiecare. Asta însemna că nu le rămăsese decât cinci minute de trăit, atâta tot. El spunea că cele cinci minute îi părură de o durată nesfârșită, de o bogăție imensă; i se părea că în aceste cinci minute are de trăit atâtea vieți, încât n-avea nici un rost să se gândească de pe acum la clipa cea din urmă și, ca atare, omul se apucă să-și facă ultimele dispoziții ; își împărți deci timpul în felul următor : două minute pentru a-și lua rămas bun de la prieteni, două – ca să se gândească la sine însuși și-i mai rămânea un minut ca să arunce cea din urmă privire în jurul său.... Nesiguranța necunoscutului și oroarea față de acel ceva nou care va fi și trebuie să survină îndată erau insuportable ; dar nimic, spunea el, nu i se păruse în acele clipe mai îngrozitor decât gândul continuu : „Dar, dacă ar fi să nu mor ? Dacă ar fi să mă întorc la viață ? ce infinit ! Și mi-ar aparține în întregime ! Aș transforma atunci orice clipă într-un secol, n-aș pierde nici una măcar, aș drămui, socotind cu zgârcenie fiecare minut pentru a nu irosi nimic zadarnic !" Spunea că în cele din urmă gândul acesta îi devenise atât de nesuferit, atât de chinuitor, încât ar fi vrut să fie împușcat cât mai repede"[8]. Dacă primul Dostoievski este un scriitor ce se bazează pe experiența sa de viață, descriind omul de pe o poziție de autoritate auctorială, urmărind ca un fin psiholog trăirile personajelor, al doilea Dostoievski își scrie operele pătruns de experiența sa de moarte. Berdeaev observa : „Însemnările din subterană" împart creația lui Dostoievski în două perioade. Până la „Însemnări..." era încă psiholog, deși cu psihologia sa originală el este un umanist plin de compătimire față de „oamenii sărmani",

[6] F.M. Dostoievski, *Idiotul*, Traducere de Tamara și Nicolae Gane, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1962, p. 52.
[7] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Traducere de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990. „Fie că e vorba de inițiere obișnuită sau extraordinară, scenariul este mereu acela al unei morți simbolice urmată de o renaștere, de o înviere", p 136.
[8] F. M. Dostoievski, *op. cit*., p. 101.

față de „umiliți și obidiți” și de eroii „Casei Morților”. Cu „Însemnările...” se înfiripă dialectica genială a lui Dostoievski. Deja el nu mai este psiholog, e metafizician, cercetează până în străfunduri tragedia spiritului uman. De acum nu mai este umanist în sensul vechi al cuvântului, are puține în comun cu Georges Sand, Victor Hugo, Dickens etc. A rupt definitiv cu umanismul lui Belinski. Dacă este și umanist, atunci umanismul său este cu totul nou, tragic. Omul pătrunde și mai mult în esența creației sale, iar destinul omului constituie obiectul exclusiv al interesului. Însă omul nu se socoate în dimensiunea plată a umanismului, ci în cea de adâncime, cu lumea nouă dezvăluită a spiritului”[9].

Rodion Romanovici Raskolnikov, personajul romanului *Crimă și pedeapsă*, e, ca și cel al *Omul*-ui *din subterană*, un om bolnav și a cărui boală constă într-un exces de conștiință. „Vă jur, domnilor, că a fi prea conștient, a fi hiperconștient e o boală ; boală ca toate bolile. Pentru uz curent, oamenilor le-ar fi destul și prea destul dac-ar rămâne la conștiința umană de rând, așadar, la jumătatea sau chiar la un sfert din porția luată asupră-i de omul evoluat din nenorocitul nostru secol al nouăsprezecelea... Dar, domnilor, - spune anonimul personaj – unde-i individul capabil să se umfle-n pene, s-o facă pe grozavul cu bolile de care suferă ? Adică, ce spun eu ? O fac toți, care mai de care; se fudulesc pe-ntrecute cu bolile lor – iar eu poate chiar mai mult ca alții. Dar să lăsăm vorbăria; obiecția mea era absurdă. Ceea ce n-o să mă împiedice a rămâne ferm convins că nu numai prea multă conștiință, dar orice conștiință reprezintă o calamitate”[10]. Hiperconștiința e boala unei ființe captive în spațiul virtual al minții sale. Dacă în *Omul din subterană*, Dostoievski urmărește simptomele și pune un diagnostic care constă în esența sa într-o decorporalizare, desensibilizare și abstractizare a ființei umane, în *Crimă și pedeapsă*, el va arăta căile vindecării, nu, desigur, la modul explicit, ci implicit.

Apatia care îl cuprinde pe Raskolnikov, delăsarea în care cade, însoțite de o mizerie de nedescris, sunt semnele unei captivități lăuntrice, ale unei decorporalizări în folosul unei morbide „meditații”. Mitul e condus romanesc cu întreaga artă a unui scriitor realist și intuiția stărilor psihice ale personajului inventat, dar avem de-a face cu un mit romanesc, nu cu un roman mitic și asta pentru că ceea ce-l *conduce* pe Dostoievski în scrierea sa e un înțeles de dincolo de înțelesuri, *obținut* prin experiența de moarte. Romanul e pasionant prin amănunte, prin felul în care Raskolnikov e prezentat pas cu pas pe calea sa. Ideea răului, o dată încuibată, naște o viclenie de nebănuit la un idealist cum este, de fapt, Raskolnikov. Eroul începe prin a face o repetiție a acțiunii propuse și descoperă că pălăria sa, un țilindru ponosit, fără boruri, era ridicolă și putea atrage atenția cuiva, devenind un indiciu. Urcând treptele spre apartmentul bătrânei cămătărese, Raskolnikov se întreabă: „Dacă de pe acum mi-e frică, ce-ar fi dacă aș veni într-adevăr aici pentru ceea ce vreau să fac ?” Teama eroului ține de ieșirea în realitate, din registrul virtual în care se simte închis. Lupta cu sine nu e una morală, ci existențială, e încercarea unui om din subterană de a ieși afară, de a renaște, în fond. „Și atunci soarele o să lumineze tot așa!” își spune el, în treacăt, presimțind trecerea într-o altă lume.

Raskolnikov descoperă suferința umană prin întâlnirea familiei Marmeladov și, din nou, prin fata batjocorită ce stătea pe o bancă în parc și pe care un individ odios încerca să o ademenească. Se implică din nou, mânat de aceeași generozitate, ca apoi să renunțe.

[9] Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Trducere de Radu Părpăuță, Editura Institutul European, Iași, 1992, p. 17.
[10] F. M. Dostoievski, *Însemnări din subterană* din Dostoievski , *Opere*, Volumul 4, Editura pentru Literatură Universală, București,

Generozitatea lui Raskolnikov e una ce vine din minte, în numele dreptății, iar nu din inimă. Amețit de foame intră într-un birt unde mănâncă și bea un păhărel de vodcă care îl trage la somn și, nemaifiind în stare să gândească, amețit, se culcă în niște tufișuri. Visul pe care îl are e legat de o scenă cumplită din copilărie în care asistase la omorârea în bătaie a unui cal istovit. Cutremurătoarea scenă ivită din adâncurile subconștientului îl purifică pe moment căci trezindu-se din nou în fața proiectului său acesta îi apare în toată monstruozitate sa și simte că e peste puterile lui să-l înfăptuiască. Ușurat, va spune: „Doamne! Se ruga el... Arată-mi calea și am să renunț la... visul acesta blestemat !" Fără să-și poată explica de ce, eliberat de povara gândului criminal, alege, în locul drumului cel mai scurt spre casă, un drum ocolit prin piața Sennaia unde nu avea nici o treabă și nu-l atrăgea nimic. Mai târziu nu-și va putea explica de ce alesese acea cale. Probabil aici e cheia romanului; dacă ar fi renunțat, Raskolnikov ar fi rămas un om fără păcat, dar abia prin păcat și-apoi prin îndurarea pedepsei ajunge la mântuire. Calea deschisă de Dumnezeu nu e una simplă, de evitare a păcatului. Și Raskolnikov răspunde provocării, și încă având câteva idei originale – lațul pentru topor, pachețelul cu un așa-zis obiect de amanetat, legat cu multe noduri pentru a-i distrage atenția cămătăresei - și comite crima.

O dată comisă, crima care, imaginată, nu părea a mai avea vreo consecință în planul conștiinței, pune o graniță de netrecut între cel care fusese până atunci și cel de acum. Crima îl dedublase, făcând din el un om ce niciodată nu va mai putea fi el însuși. Marea ruptură, deși explicabilă în plan moral, este, dacă avem în vedere experiența lui Dostoievski, o *ruptură de nivel*[11]. Realitatea sa mentală se dezagregă și, Raskolnikov cade în percepție. Lumea, mereu supravegheată, judecată și organizată de eu, începe acum să plutească în derivă. Gândirea sa proiectivă se oprește, acea minte de deasupra minții, și, în momentul în care Natașa îi vorbește de moartea Lizavetei, care îi dresese și lui o cămașă, el se concentrează pe o floare a tapetului, studiind-o cu atenție. Omeneasca lui minte nu mai poate funcționa. Floare de pe tapet, „importanța" ei, îl ajută să uite. „În timpul acesta, Raskolnikov zăcea, tăcut, pe spate și-l privea țintă, stăruitor, deși fără nici o expresie, pe noul venit. De când își luase privirea de la floricica de pe tapet, chipul lui, extrem de palid, exprima o nespusă suferință, ca și cum abia ar fi trecut printr-o operație chinuitoare sau ar fi fost slobozit din niște cazne grele"[12]. Schimbarea lui lăuntrică începe să fie observată de ceilalți care-l văd urmărit de o „idee fixă".

O altă cheie a romanului e dezvăluirea firii lui Raskolnikov ca un om cu un nemăsurat orgoliu, ce are o foarte bună părere despre el, un om închis în fruntariile propiului eu și, mai ales, din chiar această cauză, un om ce nu poate iubi pe nimeni.

Pentru Dostievski crima lui Raskolniokov, ca și crima sa revoluționară, e de fapt calea prin care marea crima e ispășită, crima dezumanizării în numele omului, a iubirii *în general,* o iubire abstractă, față de iubirea omului concret[13]. Lupta lui Dostoievski e cea cu Marele Om,

[11]Mircea Elide, *Mituri, vise și mistere*, în volumul Mircea Eliade, *Eseuri*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Esitura Științifică, București, 1991. „Ruptura de nivel efectuată prin „zbor" semnifică, pe de altă parte, un act de trancendență. Nu este lipsit de importanță faptul că întâlnim, chiar în stadiile cele mai arhaice de cultură dorința de a depăși „prin înălțare" condiția umană, de a o transmuta printr-un exces de "spiritualitate", p. 205. Pentru Eliade , *ruptura de nivel* este chiar saltul spiritualizării, dar credem că ar fi mai aproape de fenomenul real să împărțim procesul în doi pași: *ruptura de nivel*, dureroasa desprindere de realitatea obișnuită, urmată de *saltul de nivel*, momentul miraculos al intrării în dimensiunea spirituală. Mutația lăuntrică a spiritualizării are, parcă, însușirile unui adevărat salt cuantic de conștiință.

[12] F.M. Dostoievski, *op.cit*.

[13] G. W. F. Hegel, *Spiritul creștinismului și destinul său*, Traducere de Dragoș Popescu, Editura Paideia, București, 2002, p. 64. „Iubirea de oameni, care trebuie să se întindă asupra tuturor, asupra celor de care nu ț

cu supraomul, mai ales fiindcă el însuşi încercase să devină un asemenea Mare Om. Jocul psihologic pe care îl înfăţişează Dostoievski ascunde o miză mai mare, cea a Vinovăţiei „criminalului nevinovat", a Marelui Om pentru care crima nu e decât „unele piedici". Anchetatorul Porfiri Petrovici îl intuieşte perfect şi prin toate discuţiile încearcă să îl facă să-şi mărturisească crima pe care supraconştiinţa sa de Mare Om nu o admite. Pentru Marile Conştiinţe pătrunse de marile lor naraţiuni nimic din ce-i viu nu se justifică. „Teoriile lor nu admit o umanitate care se dezvoltă istoric, urmând o cale *vie* şi transformându-se până la urmă de la sine într-o societate bine organizată, ci, dimpotrivă, un sistem social izvorât din cine ştie ce cap de matematician, care organizează umanitatea şi o face într-o clipă să devină sfântă şi lipsită de cusururi, fără să mai treacă prin niciun proces de transformare, fără să urmeze calea dezvoltării firești, vii, istorice ! Şi de aceea, ei, instinctiv, urăsc atât de mult istoria: „Istoria este numai monstruozitate şi prostie" , zic ei, şi pun totul pe seama prostiei ! De aceea urăsc ei atât de mult procesul *viu* al vieţi ; ei nu au nevoie de *suflete vii* ! Sufletul viu cere viaţă, nu vrea să se supună ca un automat, sufletul viu este suspicios, sufletul viu este retrograd ! pe când la ei omul poate să miroasă a hoit, numai să fie suplu, ca de cauciuc – n-are suflet viu, n-are voinţă, e un suflet de rob şi n-are să se răzvrătească ! Până la urmă ei reduc totul la aşezarea cărămizilor, la împărţirea coridoarelor şi a odăilor în flanster ! Poftim: falansterul e gata ; atâta doar că firea noastră nu-i coaptă pentru falanster, ea vrea viaţă, ea nu şi-a desăvârşit încă procesul viu şi e încă prea devreme s-o înmormântăm ! Înarmat numai cu logica nu poţi trece peste fire ! Logica prevede trei cazuri şi ele se numără cu milionele ! Să tai milioanele şi să reduci totul numai la o problemă de confort ! Ce soluţie uşoară ! E ispititor de limpede. Nici măcar nu-ţi cere să gândeşti ! Taina vieţii se reduce la două pagini !"

Articolul pe care Rodion Raskolnikov îl publicase într-un ziar cuprindea în el aceeaşi idee completată discret de ideea că Marele Om are dreptul „... nu oficial, ci de la sine putere, ar avea dreptul să permită conştiinţei sale să treacă... peste unele piedici, şi asta numai în cazul când realizarea ideii lui (care uneori ar putea fi salvatoare pentru omenire) ar putea cere acest lucru". Crima reală dă consistenţă acestor teorii la modă în acele vremuri şi, dacă Rusia nu ar fi căzut în mâna lui Lenin şi a bolşevicilor săi, devenind o ţară a crimei, problematica acelor vremuri ar putea fi considerată o dispută teoretică aşa cum a rămas în Occident, cu excepţia Germaniei care „s-a salvat" din criza postbelică prin naţional-socialismul lui Hitler. Poate că ar trebui să înţelegem regimurile totalitare ca maladii sociale produse de persoane-microb ce se folosesc de momentele de criză ale unei naţiuni. Dostoievski a intuit însă pericolul real pe care îl constituia Marele Om, motiv pentru care va scrie şi *Demonii*, într-o ţară ce se afla într-o îndelungă tranziţie spre modelul de civilizaţie european. Noul Ierusalim, acest ţel al marilor naraţiuni trebuia întemeiat chiar prin crimă, dacă era nevoie, şi se pare că a fost mare nevoie, o nevoie atât de imperioasă şi de îndelungată încât a înlocuit chiar atingerea Noului Ierusalim. Mijloacele au devenit scopul în sine al unor societăţi conduse de criminali.

Zameatov, care asista la ancheta, se va întreba în final: „Oare nu cumva un Napoleon în devenire a dat-o gata săptămâna trecută şi pe Aleona Ivanovna a noastră ?" Ceea ce Dostoievski pune în opoziţie e principiul, atât de frumos, atât de serafic, şi sângeroasa crimă. Pentru un om ca Raskolnikov, realitatea crimei pe care şi-o imaginase foarte tehnic şi fără

ştim, pe care nu-i cunoaştem, cu care nu ne găsim în niciun raport, această generală iubire de oamneni este o invenţie insipidă, dar caracteristică, a epocilor care nu pot să nu ridice pretenţii idealiste, virtuţi faţă de un obiect al gândirii, pentru a apărea, în atari obiecte gândite, de-a dreptul măreţe, deoarece realitatea le e atât de săracă. – Iubirea aproapelui este iubirea pentru oamenii cu care fiecare în parte intră în raport. Ceva gândit nu poate fi iubit."

urmări, e insuportabilă : „Trebuia să știu, se gândea el cu un zâmbet amar, cum am îndrăzit, cunoscându-mi firea, *presimțind* ce are să se întâmple, să iau toporul și să fac vărsare de sânge ? Trebuia, eram dator să știu dinainte... Ei ! Dar am știut, am știut !..." „Urmașii" lui Raskonikov, demonii, vor avea grijă să nu mai ucidă direct, ci prin ordine secrete.

Marea șansă și cale a lui Raskolnikov este Sonia, fiica lui Marmeladov. Devenită prostituată din cauza mizeriei, Sonia nu își pierde puritatea sufletească și credința în Dumnezeu. Dintr-un impuls de semernie Raskolnikov se pleacă și îi sărută piciorul: „Nu m-am plecat în fața ta, – spune el – ci în fața întregii suferințe umane..."[14]. Pus în fața măreției acestei copile nefericite și totuși plină de o sublimă tărie, Raskolnikov începe să înțeleagă că dincolo de calculele pragmatice, de teoriile perfecte, există o nebunie mântuitoare, o *taină*, la care el nu putea avea acces prin iscodirile minții. „Îmi dă tot" îi răspunde Sonia la întrebarea ce face Dumnezeu pentru ea. „Asta este explicația !" hotărî el, cercetând-o cu lacomă curiozitate. Se uita cu un sentiment nou, ciudat, aproape dureros, la acest obrăjor palid, slăbuț, cu trăsături neregulate, colțuroase, la ochii blânzi, albaștri, în care putea să se aprindă atâta foc, atâta ptimașă putere, la trupșorul acela micuț care tremura încă de revoltă și mânie, și toate acestea îi păreau tot mai ciudate, aproape fantastice „E nebună ! Nebună!" își repeta el în sinea lui". „Nebunia" Soniei ține de supraraționalul pe care Raskolnikov îl poate doar presimți. „Dar pentru Dostoievski există o singură salvare ce deschide într-o nouă formă calea uniunii cu Dumnezeul Viu. Iar Sonia nu doar întrupează salvarea dar prezintă o imagine percepută vizual de Raskolnikov – o icoană"[15].

Lupta care se dă în Raskolnikov este cea între încredințarea de a fi el însuși un Mare Om și vinovăția cu toată amintirea sângeroasă care îl roade. „Uite, zise el, așa a fost: am vrut să fiu un Napoleon și de aceea am ucis... Acum pricepi ?" Acoperit de autoritatea lui Napoleon, Raskolnikov se mai amăgește că a ucis doar „un păduche" dar Sonia îi va replica „Păduchele ăsta era o ființă omenească!" Ceea ce voise Raskolnikov era să *cuteze*, să-și dovedească faptul că e un Mare Om ce nu se împiedică de fleacul conștiinței, că a ucis un „păduche" atunci când țelul lui era binele omenirii. Și totuși, mărturisindu-i Soniei, el va descoperi: „Și oare pe babă am ucis-o ? M-am ucis pe mine! Acolo, pe loc, m-am ucis pe mine, pe veci !" Sonia ea cea care îi va arăta calea învierii : „Du-te acum, – îi spune ea – chiar în clipa asta la o răscruce de drumuri, închină-te adânc, sărută întâi pământul pe care l-ai pângărit, apoi închină-te în cele patru zări, în fața lumii întregi, și spune tare, să audă toți: „Eu am ucis !" Atunci Dumnezeu are să-ți redea viața". Tot Sonia e cea care vrea să meargă cu el, să-i fie alături acolo la ocnă. „O să mergem să ispășim împreună și împreună o să ducem crucea" îi va spune ea.

Conștiința sa de Mare Om nu cedează însă ușor și abia dârzenia Soniei îl va face pe Raskolnikov să-și mărturisească omorul.

Miracolul care se petrece la ocnă, unde Raskolnikov își ispășea pedeapsa, începe să se ivească prin oprirea minții. O nepăsare pentru soarta sa îl cuprinde pe el căruia: „Niciodată nu i-a fost de ajuns numai să trăiască; întotdeauna a dorit mai mult. Poate că numai datorită puterii pe care o aveau dorințele lui se socotise cândva un om căruia îi este permis mai mult decât altora". Gândirea da vagantă, dorințele se pliază în trup, devenind una cu el. Trupul său se înstăpânește asupra ființei sale și, după cum spune Michel Henry : „În adâncul Nopții sale

[14] F. M. Dostoievscki, *op.cit*.
[15] Tatyana Kastkina, *The Epilogue of Crime and Punishement*, in the volume Fyod*or Dostoevski's Crime* and *Punishement*, A Case Book, Edited by Richard Peace, Oxford University Press, 2006, p. 171.

trupul nostru e Dumnezeu"[16]. Abia întrebarea de ce nu se omorâse, aruncându-se în râu, e semnul unei renașteri, al învierii sale pe care o află în momentul în care începe să o iubească pe Sonia. „Deodată, n-ar fi știut să spună cum s-a întâmplat, dar parcă o putere nevăzută l-a aruncat la picioarele ei. Plângea și îi îmbrățișa genunchii. În prima clipă ea se sperie grozav, fața îi păli ca de moarte. Sări în sus și-l privi, tremurând. Dar aproape numaidecât înțelese tot. În ochii ei se aprinse o fericire fără margini, înțelese că nu mai era nici o îndoială că el o iubea, o iubea nemăsurat : că, în sfârșit, sosise clipa..." El, omul care nu se putea iubi decât pe sine, care nu putea iubi, începe să trăiască întru-un adevăr dincolo de rațiune. „Voiau să vorbească și nu puteau. Le erau ochii plini de lacrimi. Amândoi erau palizi și slabi ; dar pe chipurile acestea bolnăvicoase și palide străluceau zorile unor preschimbări depline, ale învierii și renașterii lor la o viață nouă. Îi regenerase dragostea, inima unuia cuprindea izvoare nesecate de viață pentru inima celuilalt. Hotărâră să aștepte și să rabde. Mai rămâneau șapte ani până atunci – câtă suferință cumplită, câtă fericire nemărginită ! Dar el înviase și știa acest lucru, îl simțea cu întreaga lui ființă renăscută la viață, iar ea – ea nu trăia decât prin el !"

„Viața înlocuise judecata ; în conștiința lui se născuse ceva nou" spune Dostoievski la sfârșitul romanului, iar această afirmație e valabilă și pentru transformarea pe care o suferise propria lui gândire și simțire.

Dostoievski a trăit și simțit mai mult decât a putut spune în scrierile sale. Experiența spirituală nu poate fi și nici nu se cuvine a fi conceptualizată, ea răzbate adesea mai mult printre rânduri decât în semnificația propozițiilor. Dincolo de trama romanescă, dar întrețesută ei, stăruie acea *cale* pe care Dostoievski însuși a urmat-o, fără voie, fără să știe unde îl va duce. Renașterea omului Dostoievski, nu ține de vreo teorie nouă, ci de o experiență spirituală neanticipată, experiență pe care o trăiește în urma unei situații limită în care i-a fost dat să ajungă. Abia *moartea trăită* avea să-i reveleze viața, sacralitatea ei, și acea frumusețe încărcată de mister pe care omul captiv în lumea virtuală, în păienjenișul său de gânduri, nu o mai poate percepe. A explica toate acestea este de fapt imposibil pentru că experiența nudă e incomunicabilă, dar urmarea ei, spiritualizarea, se întrevede apoi într-un înnoit mod de existență ce pentru scriitorul Dostoievski răzbate în creațiile sale[17].

Pentru a reda experiența nudă Dostoievski scrie romane pentru că abia prin viața unor personaje, experiența se arată fără a trebui să fie conceptualizată. Pentru raționalism există o enigmă a vieții, enigmă care o dată explicată, viața poate fi perfectată. Dostoievski știe însă că nu enigma e importantă, ci misterul, or misterul nu explică sensul existenței, ci îl implică. Raționalismul poate fi atacat de iraționalism, dar ele dau lupta în chiar planul raționalismului, cu mijloace logice. Adevărata schimbare se produce nu prin negarea iraționalului, ci prin

[16] Michel Henry, *Întrupare, O filozofie a trupului*, Traducere de Ioan I. Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2003. Citățm în continuare: „Nu i s-a cerut încă vreodată trupului să dețină în el principiul cunoașterii și, mai mult, cunoașterea supremă. De aceea el deconcertează și sfidează înțelepciunea înțelepților și știința știutorilor, orice formă de cunoaștere ce ține de lume, care gândește, măsoară și calculează în ea tot ceea avem de gândit, de făcut și crezut. Nu i s-a cerut încă trupului să dețină în el principiul cunoașterii și acțiunii noastre, dar nici el însuși –a cerut de la nimeni și de la nimic să-l lumineze, să-l lumineze despre el însuși și să ne spună ce anume este. Când în inocența ei fiecare modalitate a trupului nostru se încearcă ea însăși, nefiind nimic altceva decât ea însăși, când suferința spune suferința și bucuria spune bucuria, atunci cel care vorbește e trupul și nimic n-are putere împotriva cuvântului său. Nu există însă trup decât prin efectul venirii sale în sine, într-o în-trupare, în Întruparea Cuvântului în Arhi-posibilitatea Vieții asolute", p. 366-367.

[17] Ion Ianoși, *Dostoievski, „Tragedia subteranei",* Editura pentru literatură Universală, București, 1968. „Deși confuz în adrese și ineficace în soluții, antinihilismul lui Dostoievski iese în afara oricăror îndoieli ; antinihilismul lui Nietzsche reprezintă limita extremă a nihilismului însuși. Cunoscând haosul și chiar resimțindu-i efectul, Dostoievski n-a contenit să i se împotrivească, chiar dacă prin mijloace ce nu puteau duce la izbândă; convins că l-a biruit definitiv, Nietzsche a capitulat de fapt în fața haosului", p. 111.

suportarea lui până la capăt și astfel se produce saltul într-un plan nebănuit, cel al supraraționalului. „Totul e să accezi la un alt plan, să găsești această a patra dimensiune care este cea a împărăției Spiritului. Atunci Libertatea e regină, atunci Dumnezeu triumfă, iar omul împreună cu el”[18]. Și Raskolnikov e întruchiparea acestui drum ascendent, iar Dostoievski pare a nu conduce el acest scenariu, de a se lăsa el însuși purtat de el. Scrierea însăși e revelatoare, textul fiind nu o alegorie, ci simbol, construindu-se de la sine. Dostoievski are desigur codul, dar acest cod nu e informațional, ci existențial, un cod la care a avut acces prin propria sa experiență spirituală. Abia când își descoperă propria sa viață prin încercarea morții, Dostoievki înțelege că nicio revoluție, nicio mare narațiune nu justifică uciderea unei ființe umane. Dostoievski descoperise sacralitatea vieții și pe Dumnezeu, nu ca o figură mitică, ci ca viața însăși.

Omul istoric e desigur un om mult mai complicat decât omul arhaic, și pe cât e de complicat, pe atât este de superficial. În vreme ce omul arhaic știa că cel mai important lucru pentru o ființă omenească era să renască - renașterea făcându-se prin întâlnirea efectivă a sacrului, a Unului - să străbată traseul experienței spirituale, omul istoric, rupt de natură, a reușit să se rupă și de natura sa, devenind un om sintetic ce și-a pierdut darul renașterii. Ritul de inițiere fusese o încercare de a crea o pedagogie spirituală dar, cu vremea, el nu mai e înțeles, ajunge o formalitate, și un politeism lucrativ îi va lua locul, punând în locul evidenței revelate a sacrului un complicat sistem de credințe. Chiar și acolo unde monoteismul nu dispare, el își pierde harul și capătă trăsăturile politeismului, acel *do ut des* pe care monoteismul primitiv nu-l avea, el neavând un cult propriu-zis. Creștinismul lui Dostoievski este unul profund, întemeiat nu pe o educație religioasă, ci pe experiența pură ce i-a fost dat să o trăiască. „Creștinismul lui Dostoievski – spunea Berdiaev - nu este unul întunecat, ci luminos, este creștinismul lui Ioan. Dostoievski a dăruit multe pentru viitorul creștinismului, pentru triumful Evangheliei, al religiei libertății și iubirii. Creștinismul este în pragul mortificării, din el emană miasme putrede ce otrăvesc izvoarele spirituale ale vieții. Multe lucruri în creștinism nu mai seamănă a organism viu, ci mineral. A intervenit osificarea. Guri moarte rostesc cuvinte moarte din care spiritul a zburat. Spiritul nu vrea să răsufle în sufletele mortificate, osificate religios. Sufletele trebuie să se topească, să se supună celui de al doilea botez de foc pentru ca spiritul să respire din nou. Victoria duhului antihristic în lume, pierderea credinței și avântul materialismului sunt rezultate secundare și consecințe ale osificării instalate în interiorul creștinismului, al vieții religioase”[19].

Actualitatea lui Dostoievski vine din fapul că, trăind el însuși experiența spirituală, trezește în omul istoric întrebarea dacă viața sa atât de rațional organizată, nu e, de fapt, o falsă viață, o viață moartă. Nihilismului ce se instaura, Dostoievski îi va răspunde nu cu teorii optimiste, ci cu realitatea unei spiritualizări, a unei renașteri ce nu se putea petrece decât prin suferința asumată și a cărei neașteptată urmare era un salt de nivel, o mântuire reală prin recorporalizarea ființei umane sfâșiate între viață și judecarea ei. În locul omului-dumnezeu, Dostoievski pune omul îndumnezeit printr-o experiență spirituală reală, iar nu livrescă. Dostoievski nu dă o soluție, el este soluția, dar nu pentru că o propune, ci pentru că lui însuși i-a fost impusă atingând acel loc deschis în care sacrul se revelează ca evidență, iar nu ca simplă credință ce, ca orice credință poate duce la necredință. Pe cât de reală este nevoia

[18] Henri de Lubac, *Drama umanismului ateu*, Traducere de Cornelia Dumitriu, Editura Humanitas, București, 2007, p. 246.
[19] Nikolai Berdiaev, *op. cit.*, p. 149.

noastră de sacru, pe atât de asfixiată este de reziduurile livreşti ale unor experienţe spirituale care nu se transmit, punându-ne în postura de a şti doar ceea ce s-ar cuveni trăit cu adevărat. Şi-apoi, din chiar aceste reziduuri, demoni cu chip uman pot construi cele mai aberante ideologii.

Ceea ce este uimitor e faptul că, trăirea unei experienţe spirituale, chiar în vremurile istorice, duce la descătuşarea unor energii extraordinare, şi opera lui Dostoievski o dovedeşte cu prisosinţă. Ceea ce Dostoievski ne-a oferit a fost o mică naraţiune, dar abia o astfel de naraţiune e una pătrunsă de Adevăr şi mântuire. E curios de ştiut cum ar fi evoluat Dostoievski în absenţa experienţei de care a avut parte. E probabil că ar fi rămas un scriitor talentat, dar, dacă acea experienţă nu i s-ar fi ivit, poate şi pe alte căi, nu ar fi atins profunzimea care îl aşează printre cei mai mari oameni, el devenind un Mare Om, dar nu pe căile căutate, ci pe cea găsită neaşteptat şi care părea cea mai rea dintre toate.

ANALIZA COMPARATISTĂ CA POSIBILITATE A PARALELISMELOR INEDITE: DOSTOIEVSKI ȘI MARIN PREDA

Drd. Diana CUȘMERENCO
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“ Iași

Într-o lume în care se tinde atât către unitate, dar și către diversitate, comparatismul literar ne apare ca o disciplină deosebit de actuală, prin care diverse literaturi și implicit culturi pot fi redescoperite în alchimia contemplării și reflectării nu doar asupra Sinelui, cât și asupra Celuilalt. Uneori, studiul comparatist oferă posibilitatea reierarhizării valorice a textelor, a scriitorilor, chiar a literaturilor catalogate poate în mod nedrept marginale. Astfel, se poate ajunge la revelația unei întregi literaturi prin raportarea ei la alte literaturi considerate superioare. Particularizând, un scriitor poate fi reinterpretat prin schimbarea unghiului de receptare, o realitate benefică literaturii în general.

În acest context, o paralelă care poate părea inițial surprinzătoare, între romanele dostoievskiene și cele ale lui Marin Preda, conduce spre revelarea unor structuri profunde comune, care, odată dezvăluite, vor apărea apoi în toată evidența lor. Avantajul unui asemenea demers este indicarea unui alt traseu de receptare a operei lui Marin Preda, anume prin filieră dostoievskiană.

Cuvinte-cheie: *paralelism, comparatism literar, sine, celălalt*

În contextul unei lumi în care conceptul de *globalizare* se impune tot mai mult și capătă în sfera culturală și sensul unui dialog fructuos între literaturi, comparatismul literar ne apare ca o disciplină deosebit de actuală, interesând și hermeneutica. Tocmai comparațiile ce se pot stabili între texte pot conduce la niște revelații, care scapă la prima vedere și cercetătorului atent. De fapt, comparatismul literar se constituie și ca o formă de opoziție și – de ce nu? – de negare la adresa criticii suficiente, care manifestă tendința de a impune niște concluzii interpretative ca unicele reale, ce nu fac decât să îngrădească posibilitățile de deschidere a textului. Ca material de bază al cercetării literare, textul oferă multiple căi de interpretare, însă unele dintre ele se împlinesc ideatic în baza unor paralelisme, stabilite prin comparatism. Uneori, putem descoperi autorii și prin intermediul altora, așa cum avem revelația sinelui și prin comparația cu ceilalți. Extinzând, putem avea revelația valorii unei întregi literaturi prin raportarea ei la alte literaturi considerate superioare.

Însăși cultura română, catalogată în mod superficial minoră, în virtutea unui fals complex al unei „culturi mici“, evidențiat și de Ioan Constantinescu în *Moștenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*[1], își poate schimba locul în ierarhia valorică prin compararea ei cu alte literaturi. Au fost cazuri când paralelismele stabilite între creatorii români și cei străini au reașezat măcar o parte a literaturii române în contextul literaturii universale, estompând complexul de inferioritate al unei culturi ce nu a găsit șansa impunerii politice și, implicit, culturale în lume. Comparatismul literar oferă tocmai șansa integrării literaturii române în contextul celei universale, fără a forța însă această asimilare. Între cei doi termeni ai comparației nu trebuie să fie neapărat o identificare deplină, ci manifestarea acelui suflu comun pe care scriitorii, care au aparținut unor spații și timpuri și chiar mentalități

[1] Ioan Constantinescu, *Moștenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*, Editura Junimea, Iași, 1975, p. 6.

diferite, l-au împărtășit la modul ideatic. Marii creatori au găsit în permanență căi de comunicare, deși poate n-au avut cunoștință unul de celălalt, așa cum observă și Paul Iruc în *Eminescu și devenirea poeziei europene moderne*[2]. Subtilele legături, ce țin în primul rând de nivelul ideilor și al sentimentelor, se constituie ca o zonă de cercetare insuficient explorată[3] și care, astfel, ispitește comparatistul ca un cântec de sirenă. În mod evident, textele și, implicit, literaturile nu au decât de câștigat de pe urma efortului hermeneutic al comparatistului.

În acest context, o comparație între un scriitor român, cum este Marin Preda, și un titan al literaturii ruse dar și universale, așa cum este Dostoievski, deși pare îndrăzneață și chiar riscantă, este totuși posibilă și fructuoasă. Deocamdată, ne vom mărgini să anticipăm că între cei doi se pot stabili niște corelații reale, alături, desigur, de multe diferențe. Cercetarea comparatistă nu se limitează doar la revelarea unor relații de similitudine, ci implică și evidențierea aspectelor particulare ale fiecărui scriitor supus analizei. Trebuie precizat faptul că apropierea dintre acești doi scriitori, deși nu este o idee nouă[4], totuși nu a fost aprofundată pe deplin. Realități comune ambilor scriitori indicate până la noi, însă insuficient explorate, sunt: *existența în spațiul închis*, *tema morții*, *raportul fiu – tată*, *fascinația Ideii*. Adâncirea demersului comparatist permite însă descoperirea unor paralelisme noi, precum: *agresivitatea Istoriei*, *confruntarea tragică a omului cu limita*, *disperarea* ce conduce la *fuga absurdă*, la *delir* și la *nebunie*, *subterana trăirii*, *violența* sub forma *crimei*, *căutarea luminii* și *căderea în abis*, *credința* și *ateismul*, *scriitura* sub forma *confesiunii* și nu în ultimul rând *iubirea ca salvare ontologică*. Un alt punct comun este reprezentat de *tema melancoliei*, ca rezultat al confruntării omului cu o limită pe care o resimte a fi tragică. De aici se ajunge de altfel la conștientizarea limitei și a spațiului închis.

Atât personajele lui Marin Preda, cât și cele ale lui Dostoievski se simt izolate într-o lume căreia nu pot să i se adapteze. Acesta este cazul lui Ștefan al lui Parizianul din *Delirul*, al lui Ilie Moromete din *Moromeții*, al lui Victor Petrini din *Cel mai iubit dintre pământeni*, dar și al *omului* subteran din *Însemnările* dostoievskiene sau al celui din *Visul unui om ridicol*. Există totuși o deosebire între aceste personaje, ce rezultă tocmai din modul în care fiecare dintre acești doi scriitori se raportează la istorie. Personajele lui Marin Preda rămân legate de evenimentele istorice pe care le trăiesc, în timp ce protagoniștii dostoievskieni amintiți anterior se instituie ca adevărați ideologi, adresându-se parcă lumii întregi. În *Însemnări din subterană*, dar și în *Visul unui om ridicol*, o idee centrală este tocmai lumea ca închisoare, însă lumea văzută în toată evoluția ei. Astfel se explică violența pe care o au atât *omul subteran*, cât și cel *ridicol* în negarea acestei lumi, învinuite pentru orgoliul de a se simți unica deținătoare a adevărurilor supreme, câștigate prin intermediul științei. Ambii protagoniști repudiază o societate în mod real desacralizată. Astfel, un scriitor cum este Dostoievski depășește limitele contemporaneității, impunându-și propriul sistem de valori și de principii, care pot fi la un moment dat contrare celor înrădăcinate de secole în mentalitatea omenirii.

[2] Paul Iruc, *Eminescu și devenirea poeziei europene moderne*, Editura Europolis, Constanța, 2008, p. 47-48.

[3] Cf. Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, traducere și prefață de Al. Dima, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 92-93: „[…] sunt rare cazurile în care schimburi de idei sau de sentimente între doi autori sau între două literaturi să fi fost studiate în *ele însele*." [s.a.].

[4] Vezi Ovid. S. Crohmălniceanu, capitolul *Fioroasele tragedii din dormitor*, în *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 143-146, Valeriu Cristea, *Modestie și orgoliu*, Editura Eminescu, București, 1984 sau Gheorghe Barbă, *Momentul Dostoievski în opera lui Marin Preda*, în „Luceafărul", nr. 32 (2003), p.12-13.

Revolta împotriva adevărului comun, împotriva a ceea ce Lev Șestov numește *omnitudine*[5], este trăsătura care leagă *omul ridicol* de *omul subteran*, dar, spre deosebire de acesta din urmă care se izolează definitiv de lume, cel care a văzut Adevărul se simte obligat să-l propovăduiască lumii întregi. Dacă *omul ridicol* trăiește iluzia că poate fi un adevărat erou, salvând lumea de la pierzanie, *omul subteran* se va defini la sfârșitul mărturisirilor sale ca un *antierou*[6], ajungând să se compare chiar cu un șoarece, care, pentru a fugi de lumea care l-a repudiat, se va retrage în gaura sa, unde, în loc sa regăsească liniștea, „se cufundă într-o furie rece, înveninată și, mai ales, veșnică.“[7]. Se explică astfel profundul dispreț pe care *omul din subterană* sau *omul din om*, cum îl mai numește Dostoievski, îl nutrește față de o lume nedreaptă: „Dacă-i de ales: să se dărâme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărâma lumea, numai ca să-mi pot eu bea ceaiul.“[8]. Transpare ideea că omul este la rândul său un produs al mediului, nefiind singurul vinovat pentru frustrările pe care le are.

Similar, în romanele lui Marin Preda, omul agresat de Istorie devine el însuși violent, ieșind la lumină latura sa instinctuală. Astfel se explică cele două crime pe care le săvârșește Victor Petrini din *Cel mai iubit dintre pământeni*. Uciderea gardianului din mina de plumb este o acțiune în legitimă apărare, întrucât torționarul trăia plăcerea de a lovi în cap, pe motivul că acela este sediul inteligenței, iar gândirea și, implicit, libertatea trebuie reprimate. Tot în legitimă apărare se simte Petrini, atunci când, în teleferic, soțul lui Suzy, definit și sub pseudonimul „dipsomanul“, îi atacă într-un mod surprinzător de violent. Pseudonimul este simbolic, deoarece poate sugera că întreaga lume este dipsomană. Astfel, atât gardianul, cât și „dipsomanul“ sunt reprezentări ale unei lumi care tinde să distrugă omul. De aici provine disperarea personajului, care-și va găsi salvarea în scris. Depoziția inițială capătă treptat caracterul unui jurnal până când ajunge să se transforme într-un adevărat roman. Se remarcă posibilitatea salvării, vizibilă și în cazul lui Raskolnikov, care la rândul său este un produs al unei lumi care se instituie ca un spațiu al închiderii. De altfel, gândurile sale tenebroase, legate de uciderea bătrânei cămătărese, se nasc tot într-un spațiul închis. Constatarea Pulheriei Raskolnikovna, mama lui Raskolnikov, despre locuința acestuia, pe care o aseamănă unui coșciug, nu este deloc întâmplătoare: „– Ce locuință urâtă ai, Rodia, ca un coșciug […] Sunt sigură că odaia asta e cel puțin pe jumătate vinovată de neurastenia ta.“[9]. Și Raskolnikov recunoaște acest lucru: „– Odaia? […] Da… a contribuit mult… M-am gândit și eu la asta. De-ai ști, mamă, ce gând straniu ai exprimat acum […]“[10]. Atunci, închiderea nu are conotația unei posibile ocrotiri, dimpotrivă conduce la neantizarea sinelui. Ar fi opusul lui *acasă*, adică acel topos în care omul caută să se regăsească pe sine. Impresionează în *Crimă și pedeapsă*, în dialogul pe care Marmeladov îl are cu Raskolnikov în cârciumă, atunci când cei doi se cunosc pentru prima oară, tocmai nostalgia față de acest spațiu ocrotitor: „Or, fiece om ar trebui să aibă pe lumea asta măcar un loc unde să se poată duce, la o adică.“[11], „[…] firesc ar fi ca orice

[5] Lev Șestov, *Revelaţiile morţii. Dostoievski – Tolstoi*, în româneşte de Smaranda Cosmin, Editura Institutul European, Iași, 1993, p. 40.

[6] Feodor Mihailovici Dostoievski, *Însemnări din subterană*, traducere de V. Em. Galan și Igor Block, în *Opere în 11 volume*, volumul 4, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 232: „[…] aici sunt *înadins* strânse trăsăturile proprii unui antierou.“[s. a.].

[7] *Ibidem*, p. 135.

[8] *Ibidem*, p. 226.

[9] Idem, *Crimă și pedeapsă*, ediția a II-a, versiune românească de Ion Covaci, Editura Leda, București, 2007, p. 254.

[10] *Ibidem*, p. 255.

[11] *Ibidem*, p. 27.

ființă umană să aibă un locșor unde cuiva să-i pese de ea!“[12], „Vă dați seama, vă dați dumneavoastră seama, stimate domn, ce înseamnă să nu mai ai unde te duce?“[13]. Absența acestui spațiu este trăită nu doar de tatăl Soniei, ci și de Raskolnikov, care, după înfăptuirea crimei, conștientizează doar nevoia de a fugi cât mai departe, în realitate, cât mai departe de sine. De fapt, acest spațiu trebuie să fie înainte de toate unul interior, însă Raskolnikov cade în ispita căutării lui în afară. Cuvintele anchetatorului Porfiri nu fac decât să-i atragă atenția asupra eliberării spirituale de sub povara crimei: „În clipa asta, n-ai nevoie decât de aer, aer, aer…“[14], realitate posibilă doar prin redescoperirea lui Dumnezeu, metamorfoză determinată de iubirea necondiționată a Soniei. Căutarea lui *acasă* există și în *Frații Karamazov* prin disperarea și încrâncenarea fiilor în raport cu tatăl. În afară de Alexei, care își mântuiește sufletul prin iubirea față de Dumnezeu, ceilalți: Ivan, Dmitri și în special Smerdeakov trăiesc frustrări imense față de tatăl pe care îl simt că nu i-a iubit. Această problematică este expusă de către avocatul lui Dmitri, Fetiukovici: „Dragostea filială este imposibilă, este chiar absurdă atunci când tatăl căruia îi este acordată nu justifică acest sentiment. Nu este posibil să creezi dragoste din nimic, din nimic nu poate făuri decât Dumnezeu.“[15]. Mai mult, fiul se poate întreba: „«Dar oare el m-a iubit atunci când mi-a dat viață? […] Oare m-a zămislit de dragul meu?»“[16]. Neiubiți se simt și fiii lui Ilie Moromete: Paraschiv, Nilă, Achim, dar și Niculaie. Dacă frustrările primilor trei sunt de ordin material, întrucât bănuiesc că Moromete și Catrina strâng în cufărul din casă zestre pentru fete, Niculaie se desprinde la modul ideologic de tată. El se consideră reprezentantul lumii noi, al unei noi religii pe care o identifică în mod utopic socialismului. Se poate spune că Niculaie, asemenea personajelor dostoievskiene, este dominat de o Idee, aceasta fiind aici tocmai oarba credință în comunism, o ideologie care se va întoarce treptat împotriva sa. Astfel, fiul va fi predestinat sa trăiască singurătatea tatălui și nu întâmplător următorul roman, *Marele singuratic*, îl va avea ca protagonist tocmai pe Niculaie, care se va identifica acestui pseudonim. Tema singurătății creează din Niculaie un personaj melancolic, asemenea personajelor dostoievskiene: „[…] sunt singur, nimeni nu e cu mine, și tristețea mea e fără leac, într-o lume în care totul strălucește și înflorește.“[17].

Nebunia, delirul și *fuga absurdă spre… nicăieri* sunt alte structuri comune ambilor scriitori. Impresionează în *Morometii*, volumul al doilea, fuga lui Ilie Moromete de acasă, în încercarea sa disperată de a fugi din fața unei Istorii care îl agresează. Similar, în *Demonii*, Stepan Trofimovici fuge de o lume care a înnebunit spre o alta care a fost cândva: „Fug de o lume în delir, fug de coșmar, alerg în căutarea Rusiei, existe-t-elle la Russie?“[18]. Și în *Delirul* lumea este „pe dos“, pentru că Istoria însăși este anormală: „Ce se întâmplă? Se mută lumea dintr-un loc într-altul? Fuge de undeva?“[19]. Istoria pare „un coșmar din care încerci să te trezești […] Istoria e pasionantă după ce faptele care o compun au trecut…“[20]. În fața Istoriei agresive, omul rămâne derutat și, după panica inițială, copleșit de frică. Tocmai acest

[12] *Ibidem*, p. 28.
[13] *Ibidem*, p. 30.
[14] *Ibidem*, p. 500.
[15] Idem, *Frații Karamazov*, volumul II, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 570.
[16] *Ibidem*, p. 573.
[17] Marin Preda, *Marele singuratic*, volumul I, Editura Minerva, București, 1978, p. 158.
[18] Feodor Mihailovici Dostoievski, *Demonii*, ediția a II-a, traducere din limba rusă de Nicolae Gane, EdituraPolirom, București, 2007, p. 582.
[19] Marin Preda, *Delirul*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 339.
[20] *Ibidem*, p. 374.

sentiment acut al fricii îl reduce la o stare anormală de muțenie și supușenie, relevabilă în acest sens fiind metamorfoza lui Niki: „Inteligența lui […] ai fi zis că murise și locul ei fusese luat de un singur gând pe care el și-l însușise și nu mai putea avea altul: supunere! Sub amenințare, el alesese. Și ceea ce era mai rău, încetase orice luptă […].“[21]. Omului îi este furată individualitatea, așa cum reiese și din reflecțiile lui Victor Petrini, care are neplăcuta revelație că, fără să vrea, în timpul manifestațiilor închinate partidului are tendința de a se subsuma vocii colective, ca și cum propria sa individualitate n-ar mai fi contat și ar fi dispărut în virtutea celei colective. Abia mai târziu, când omul rămâne singur cu sine și reflectează la ceea ce i s-a întâmplat are posibilitatea de a se conștientiza.

Așadar, se poate constata o reală apropiere a lui Marin Preda de universul simțirii dostoievskiene. Fascinația pe care scriitorul rus a exercitat-o asupra lui Marin Preda este dovedită și de numeroasele exemple de metatextualitate și intertextualitate. Marin Preda a fost un creator interesat de opera lui Dostoievski, așa cum mărturisesc traducerea din rusă a romanului *Demonii*, dar și numeroasele referiri din documentele personale și din interviuri la adresa scriitorului rus. De asemenea, se impun frecventele citări din opera lui Dostoievski în romanele scriitorului român: *Risipitorii, Intrusul, Marele singuratic, Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni*. O mărturisire a autorului din romanul autobiografic *Viaţa ca o pradă* ne-a atras în mod special atenţia. Scriitorul rememorează un dialog avut în staţiunea Sinaia cu Nicolae Moraru, secretar general la Minister. La întrebarea acestuia din urmă: „Ce scrii?!“[22], Preda îşi aduce aminte că a avut un moment de ezitare: „Ce să-i răspund? Şi îndată mi-a venit în minte romanul scris la Bălceşti. Ce subiect avea? Da, un bătrân ţăran, în conflict cu nişte fii ciudaţi… Karamazov, Feodor Pavlovici, Mi-tia, Gruşenka… Achim Moromete…“[23]. Evident, opera scriitorului rus a avut asupra lui Marin Preda un impact mai mare decât a recunoscut și a conștientizat însuși autorul, însă această problematică nu interesează comparatistul. Realitatea care se impune ca o evidență de necontestat este regăsirea unor structuri dostoievskiene în creația scriitorului român, structuri ce țin de nivelul de adâncime al textelor și, de ce nu, al trăirilor umane. Astfel, se poate impune și un alt traseu hermeneutic al operei lui Marin Preda, anume prin filieră dostoievskiană, și, pe această cale, o redescoperire a scriitorului român.

Bibliografie

Lucrări de referință:

Dostoievski, Feodor Mihailovici, *Crimă și pedeapsă*, ediția a II-a, versiune românească de Ion Covaci, Editura Leda, București, 2007.

Dostoievski, Feodor Mihailovici, *Demonii*, ediția a II-a, traducere din limba rusă de Nicolae Gane, Editura Polirom, București, 2007.

Dostoievski, Feodor Mihailovici, *Frații Karamazov*, volumul II, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964.

[21] *Ibidem*, p. 453.
[22] Idem, *Viața ca o pradă*, Editura Albatros, București, 1977, p. 134.
[23] *Ibidem*, p. 135.

Dostoievski, Feodor Mihailovici, *Însemnări din subterană*, traducere de V. Em. Galan şi Igor Block, în *Opere în 11 volume*, volumul 4, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.
Dostoievski, Feodor Mihailovici, *Visul unui om ridicol*, în *Jurnal de scriitor*, volumul II, traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov şi Emil Iordache, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
Preda, Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, volumele I, II, III, IV, Editura Prietenii Cărții, București, 1992.
Preda, Marin, *Delirul*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
Preda, Marin, *Marele singuratic*, volumul I, Editura Minerva, București, 1978.
Preda, Marin, *Moromeții*, volumele I, II, III, Editura Minerva, București, 1970.
Preda, Marin, *Viața ca o pradă*, Editura Albatros, București, 1977.

Bibliografie secundară:

Barbă, Gheorghe, *Momentul Dostoievski în opera lui Marin Preda*, în „Luceafărul“, nr. 32 (2003), p.12-13.
Constantinescu, Ioan, *Moştenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*, Editura Junimea, Iaşi, 1975.
Cristea, Valeriu, *Modestie şi orgoliu*, Editura Eminescu, București, 1984.
Crohmălniceanu, Ovid. S., capitolul *Fioroasele tragedii din dormitor*, în *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
Iruc, Paul, *Eminescu şi devenirea poeziei europene moderne*, Editura Europolis, Constanța, 2008.
Șestov, Lev, *Revelaţiile morţii. Dostoievski – Tolstoi*, în româneşte de Smaranda Cosmin, Editura Institutul European, Iaşi, 1993.
Tieghem, Paul van, *Literatura comparată*, traducere și prefață de Al. Dima, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.

Acqnowledgments

Lucrarea a apărut cu sprijin financiar în cadrul proiectului POSDRU/88/1.5/S/47646, cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

MODALITĂŢI DE REDARE A DIMENSIUNII SPAŢIO-TEMPORALE ÎN OPERA LUI BORIS VIAN

Drd. Silvia-Oana ALESTAR
Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava

Scopul lucrării noastre este acela de a identifica mijloacele lingvistice folosite pentru a contura noile dimensiuni ale cadrului spaţial şi temporal al unei opere literare. Intenţia noastră este de a identifica mecanismul prin care instrumentele discursive, folosite pentru sublinierea acestor două entităţi, organizează textul. Relevarea schimbărilor survenite la nivel semantic, sintactic şi pragmatic va fi realizată prin intermediul literaturii cu trăsături suprarealiste, oferită de trei din cele şase romane aparţinând scriitorului francez Boris Vian, şi anume - L'Écume des jours, L'Herbe rouge *şi* L'Arrache-coeur. *Lucrarea se constituie atât într-o secţiune verticală, cât şi într-o privire pe orizontal, prin care vom încerca să identificăm tehnicile discursive inovatoare folosite de către Vian în scrierea propriul discurs literar.*

Cuvinte-cheie: *spaţiu, timp, discurs, suprarealist*

Cele două noţiuni fundamentale ale operei lui Boris Vian, timpul şi spaţiul, stabilesc cele două planuri ale relaţiei dintre narator şi naraţiune. Conform bipartiţiei dintre tipul naraţiunii/timpul ficţiunii, noţiunea temporală determină o variaţie a celor două dimensiuni, prima dintre ele corespunzînd actului narativ, iar cea de-a doua acţiunilor care se desfăşoară în cadrul naraţiunii. Fiecare dintre aceste dimensiuni sînt supuse unui număr de transformări şi relaţia care le marchează este, în mod simultan, cea care se stabileşte între narator şi naraţiune. Dacă această relaţie este în mod special de ordin tehnic, cea care susţine descrierea şi, implicit, spaţiul romanesc reprezintă ceea ce se numeşte angajamentul naratorului faţă de ceea ce povesteşte. Omniprezenţa este cea care îi oferă accesul necondiţionat la universurile descrise, fie că ele ocupă o suprafaţă considerabilă, fie că sînt stratificate sau supuse unor schimbări mai puţin obişnuite.

1. Noţiunea temporală în romanul *L'Ecume des jours*

Naraţiunea acestui roman se desfăşoară iniţial foarte lent, fiind centrată pe erou şi pe mediul căruia i se circumscrie. Colin este prezentat cu ajutorul tehnicii detaliului semnificant, portretul său avînd dimensiuni fizice, psihologice şi existenţiale. O primă indicaţie a accelerării timpului o depistăm în decizia lui Colin de a-i propune lui Chick o întîlnire într-o sîmbătă seara, de vreme ce aceste întîlniri au loc de regulă lunea. Aceasta este, de altfel, principala caracteristică a cazurilor de anticipaţie: ele se află mereu în relaţie cu evenimentul evocat înainte. Doar distanţa dintre indiciu şi revelaţie poate varia, de la o perioadă lungă şi dificil de datat, pînă la cîteva momente, pentru a pune în relaţie descrierea lui Alise cu cea a lui Isis, purtînd „par un hasard étrange" haine identice. (L'Ecume des jours: 18). Prolepsa se poate prezenta în formă explicită: „Nicolas devait les rejoindre un peu plus tard", această variantă de anacronie narativă regăsindu-se în partea naraţiunii relativ stabile. Viteza accelerată exclude prolepsele şi analepsele, nenorocirea iminentă decupînd legăturile temporale cu un trecut irevocabil şi cu un viitor atît de sumbru, pe care nici naratorul şi nici

protagoniştii nu îndrăznesc să-l ghicească. De vreme ce Colin rămîne personajul principal al scenelor şi perspectiva naratorului coincide cu perspectiva sa, o simultaneitate generală marchează cele două niveluri temporale. O altă variantă a simultaneităţii le diferenţiază pe cele două: pregătirile pentru nuntă au loc în patru locuinţe, pe rînd, în timp ce evenimentele raportate au loc în acelaşi timp. Derulările simultane sînt redate într-o suită lineară pe care cititorul trebuie să le suprapună pentru a avea o viziune de ansamblu a scenei.

Dacă inima lui Chloé bate cu rapiditate la plecarea în voiajul de nuntă, aici trebuie regăsit un semn al nenorocirii care ameninţă cuplul, prin urmare, un caz de anticipare. Perioada fericită ia sfîrşit odată cu ceremonia căsătoriei, iar finalul tragic este prevestit de primul acces de tuse a lui Chloé. Pe planul temporalităţii, această situaţie este secondată de o accelerare evenimenţială care, la rîndul său, afectează timpul naraţiunii. Cu cît evenimentele se succed cu o viteză considerabilă, cu atît naraţiunea exclude detaliile cu care am fost obişnuiţi la început. Viteza paralelă a celor două niveluri temporale este coroborată, spre exemplu, cu o natură unde anotimpurile se confundă, unde trei generaţii de fructe se succedă în faţa protagoniştilor, şi unde cîteva secunde separă momentul contaminării şi pe cel al declarării bolii:

„- (...) Mais tu as tort de toucher ça. Tu vas avoir froid.

- Oh! Non, dit Chloé, et elle se mit à tousser (...).”

(L’Ecume des jours: 70-71)

Dacă luăm în considerare capitolele III şi XXXI, constatăm diferenţa de viteză între debut şi stadiul mai avansat al naraţiunii. Descrierea minuţioasă a activităţilor patinatorilor lasă loc unui tratament sumar al unei situaţii aproape identice. Timpul ficţiunii rămînînd acelaşi, timpul naraţiunii arată o povestire săracă în detalii, care se rezumă la trăsăturile faptelor altă dată etalate cu grijă: „Tojours les mêmes filles, toujours les mêmes garçons, toujours les chutes et toujours les varlets-nettoyeurs avec la raclette.” (L’Ecume des jours: 84). Accelerarea pare contagioasă şi naraţiunea care alternează cu dialogurile tinde să devină la fel de scurtă precum cuvintele schimbate de către protagonişti, ca, spre exemplu, o conversaţie între Colin şi farmacist (L’ecume des jours: 98-99). Accelerarea vitezei naraţiunii se poate observa prin contrast: pe măsură ce Chloé devine imobilizată de boală, Colin este nevoit să-şi asume funcţii pînă atunci necunoscute, cum ar fi faptul că trebuie să-şi caute un loc de muncă. Naraţiunea oscilează între aceste două extreme şi alternanţa devine apăsătoare: „Chloé reposait, très claire, sur le beau lit de leurs noces. (...) Mais Colin ne savait pas, il courait, il avait peur. (...). La main de Chloé, tiède et confiante, était dans la main de Colin.” (L’Ecume des jours: 86).

Rupturile linearităţii acestei povestiri sînt rare, prima dintre ele putînd apărea în interesul comun lui Colin şi naratorului:

„- Je vais épouser Chloé dans un mois, dit Colin. Et je voudrais tant que ce soit demain!... (L’écume des jours: 46)”

„Ce sera une très belle noce...C’est demain, demain matin.” (L’Ecume des jours: 47)

Este vorba aici de o ruptură temporală, de eliminarea unei epoci pe care cei doi vor să o scurteze pe cît posibil, de vreme ce îşi doresc ca ceremonia căsătoriei să se oficieze cît mai rapid. Este vorba despre rupturi care nu sînt nici explicabile, nici justificate: capitolul XXVIII face parte dintr-o deplasare spaţială şi una temporală dificil de situat şi care, prin aceasta, acordă conferinţei lui Jean-Sol Partre importanţa particulară pe care o va avea pentru viaţa lui Chick. Efectul acestei rupturi pare ambiguu: pe de o parte dăunează unităţii naraţiunii, pe de

altă parte pune în relief eficacitatea unei atmosfere, alta decît cea în care trăieşte cuplul principal. Cu excepţia acestor cazuri de importanţă secundară pentru impresia generală a naraţiunii, avem de-a face, în ceea ce priveşte *L'Ecume des jours*, cu romanul cel mai linear dintre cele semnate Boris Vian.

2. Dimensiunea temporală în *L'Herbe rouge*

Naraţiunea romanului *L'Herbe rouge* prezintă evenimente care se succed într-o suită lineară, inclusiv călătorii în trecut care sînt întoarceri în timp, însă nu analepse narative: Wolf este personajul principal al naraţiunii şi prin intermediul perspectivei sale mnemotehnice apar „les lambeaux du temps jadis" (L'Herbe rouge: 66), iar drama povestirii rezidă în incompatibilitatea celor două ipostaze ale eu-lui său. Wolf este totodată subiect şi obiect al viziunii şi al oglindirii care reprezintă rezulatul portretului psihologic al acestui erou. În ceea ce priveşte naraţiunea, constatăm că prolepsele lipsesc cu desăvîrşire (nu există nimic mai incert decît viitorul rezervat locuitorilor acestui univers romanesc), iar analepsele – şi ele rare – redau simultaneitatea celor două incidente. Să luăm ca exemplu explozia din camera lui Lazuli care coincide cu una dintre aterizările lui Wolf. O dată camera sărită în aer, există o deplasare temporală şi spaţială pentru a reda interogatoriul lui Wolf efectuat de către Héloïse şi Aglaé care ia sfîrşit în momentul în care acesta pune din nou piciorul pe pămînt, pentru a avea „vaguement conscience d'un remue-ménage du côté de la maison lorsque le toit se souleva pour retomber un peu plus bas". (L'Herbe rouge: 178).

Într-o zi, Lazuli dispare, cititorul neştiind nici unde pleacă, nici cît timp va rămîne acolo, astfel creîndu-se un vid temporal şi unul spaţial în naraţiune. Acest decalaj poate fi considerat o contractare a timpului ficţiunii. Viteza naraţiunii nu prezintă nici o deformare în afară de diferenţa de bază între naraţiune, mai rapidă, şi descriere, care comportă o imobilizare care îi este inerentă. În schimb, timpul ficţiunii nu se supune ideii pe care o avem cu privire la viteza naturală:

„Se lava les mains, laissa pousser sa moustache, constata que ça ne lui allait pas, la coupa sur-le-champ et noua sa cravate d'une autre, plus volumineuse, façon, car la mode venait de changer" (L'Herbe rouge: 23).

Împărţirea pe capitole pune în acest roman probleme care se raportează nu numai la alcătuirea, ci de asemenea la temporalitatea operei. Pauza este cel mai adesea motivată de o schimbare de scenă, cea care separă spre exemplu capitolele X şi XI (L'Herbe rouge: 53-54) pentru a marca o deplasare spaţială (camera lui Lazuli – camera lui Wolf) şi temporală. Totuşi, trecerea de la un capitol la altul se poate face fără motiv aparent:

„Ils descendirent l'escalier. Au moment de passer le palier où habitait Wolf, celui-ci s'arrêta."

Chapitre XIX

„Tu n'es pas de bonne humeur, constata-t-il.

- Vous non plus, dit Lazuli". (L'Herbe rouge: 90).

Acest procedeu tinde să şteargă barierele între capitolele juxtapuse. Cinci zile povestite în 35 de capitole par a avea drept consecinţă un număr mare de salturi spaţio-temporale, de unde provine repartizarea pe mai multe capitole decît ar fi trebuit.

3. Temporalitatea în *L'Arrache-coeur*

Spre deosebire de celelalte romane semnate Boris Vian, ficţiunea şi naraţiunea au aici un punct de plecare comun. Trecutul lui Jacquemort este şters din propria sa voinţă, el se declară „une capacité vide", pregătit pentru a face loc unei noi vieţi interioare. Nici o analepsă nu depăşeşte bornele acestei ficţiuni pentru a evoca un eveniment anterior sosirii sale în sat.

„Et maintenant, les mois sont devenus si drôles – à la campagne, le temps, plus ample, passe plus vite et sans repères". (L'Arrache-coeur: 245).

Timpul ficţiunii distinge pe de o parte un calendar ca al nostru, iar pe de altă parte un calendar cu nume neobişnuite de luni. Prima jumătate a operei prezintă proporţii inegale între cele două niveluri temporale: în prima dintre cele trei părţi ale romanului, cinci zile consecutive sînt povestite în 70 de pagini, în timp ce, în partea a doua, 47 pagini acoperă mai mult de un an. Această disproporţie pare condiţionată de complexitatea primei părţi care acţionează ca expoziţiune şi, pentru cea de-a doua parte, printr-o naraţiune rapidă din cauza accelerării evenimentelor (copiii se dezvoltă într-un mod excepţional, Angel înţelege că va trebui să plece, Jacquemort se consideră asemănător unei pisici etc.) şi printr-un mare vid temporal.

La mijlocul celei de-a doua părţi apare punctul decisiv, prin calendarul care este alcătuit din luni precum: janvril, févruin, marillet, etc. Pe planul naraţiunii, acest moment corespunde unei duble revelaţii: în acelaşi timp în care Angel decide să renunţe la căsnicia sa, unde este considerat ca un intrus, Jacquemort îşi dă seama că se realizează adaptarea sa la obiceiurile locuitorilor rurali.

Viteza naraţiunii suferă modificări aparente în monologurile interioare ale Clémentinei, monologuri care accelerează noţiunea temporală. Monologurile se detaşează cu atît mai mult de la viteza de grad zero a naraţiunii, cu cît nu apar în continuu, ci marchează etape bine delimitate ale naraţiunii.

Cele două niveluri temporale, cel al ficţiunii şi cel al naraţiunii se apropie unul de celălalt prin folosirea frecventă a adverbului „maintenant", care tinde să atenueze decalajul temporal şi să deplaseze acţiunea într-un pseudo-prezent. În poziţie iniţială, această formulă marchează o opoziţie faţă de capitolul precedent („Maintenant, il n'y avait plus que le silence" L'Arrache-coeur: 208) sau o nouă etapă a scenei („Maintenant, ils descendaient l'escalier de carreaux rouges (...)" L'Arrache-coeur: 22). În interiorul capitolului, rezultatul este tensiunea amplificată („La mère, maintenant, hurlait à se lacérer la gorge." L'Arrache-coeur: 17) sau o judecată de ordin temporal („Il les rejoignait souvent, maintenant qu'ils ressemblaient plus à être vivants qu'à des larves." L'Arrache-coeur: 84).

Dacă debutul romanului face ca ficţiunea şi naraţiunea să coincidă, finalul le pune în contrast. Naraţiunea fiind oprită, ficţiunea începe o nouă etapă: Jacquemort a luat locul lui La Gloïre, Clémentine s-a izolat împreună cu copiii săi, totul ramînînd imprevizibil.

4. Noţiunea spaţială

În naraţiunea lui Vian, ca, de altfel, în aproape orice tip de naraţiune, timpul şi spaţiul sînt în relaţie strînsă unul cu celălalt în sensul că acţiunea raportată se situează într-o epocă dată şi se derulează într-un spaţiu mai mult sau mai puţin definit. Pentru a identifica tipurile de temporalitate cărora li se subscriu romanele lui Vian, am aplicat o schemă de analiză orizontală şi, în măsura în care remarcile de ordin temporal sînt valabile şi în cazul dimensiunii spaţiale, am supus romanele unei examinări verticale pentru a determina trăsăturile lor comune.

Opoziţia fundamentală între mediile citadine şi cele rurale marchează toate naraţiunile construite pe tema călătoriei între cele două. Romane precum *L'Ecume des jours* încep în oraşul unde personajele se înstrăinează dintr-un motiv sau altul, în timp ce altele, precum *L'Arrache-coeur,* se derulează în principal în mediul rural, faţă de care oraşul apare ca un mediu care face parte dintr-o altă lume. Aşa cum temporalitatea nu este ancorată în nici o epocă din cronologia uzuală, nici spaţiul romanesc nu are în comun cu realitatea decît puţine elemente. Indicaţiile de ordin spaţial nu se raportează decît la universul fictiv în care se înscriu, în cazul celor trei romane avute în vedere. Deoarece fiecare roman are mai multe centre de interes, există în mod obligatoriu o reţea de relaţii spaţiale şi, prin această independenţă a locurilor, se manifestă rolul particular atribuit spaţiului în naraţiunea lui Vian.

Modificările spaţiului trebuie căutate în psihologia personajului, spre exemplu în conştiinţa lui Lazuli. Folavril aude „un bruit presque intolérable. La maison trembla sur sa base comme si un poing formidable venait de s'abattre sur le toit". (L'Herbe rouge: 161). Nici măcar naratorul nu cunoaşte exact toate datele, lăsînd ca descoperirea progresivă să-i influenţeze naraţiunea:"En haut, il y avait la chambre de Folavril à gauche et celle de Lazuli à droite. Il y avait la chambre de Folavril... Là à gauche...et il y avait..." (L'Herbe rouge: 164).

În *L'Ecume des jours*, în jurul lui Colin şi al soţiei sale, degradarea spaţială devine şi mai palpabilă. Între siguranţa iniţială şi instabilitatea finală a spaţiului romanesc se înscrie o serie de transformări, o coroziune lentă pe care nimeni nu o poate opri. Boala lui Chloé se declanşează de îndată ce ceremonia nunţii se termină şi se agravează pe parcursul lunii de miere. Intre timp au loc primele modificări ale apartamentului lor, observate de Nicolas şi de către şoricel: „Les soleils entraient décidément mal", „La souris eut un geste de dégoût et montra les murs" (L'Ecume des jours: 78).

Concluzii

La suprafaţă, universul romanesc al lui Vian are legi proprii şi insolite, dar dincolo de faţadă, apare o lume care poate fi foarte bine a noastră. Caracteristicile spaţiului şi ale timpului vianesc sunt acelea de a apărea ca indice şi de a se anima pentru a lua parte la evenimentele care se derulează. Este vorba de un fantastic familiar, care pare natural şi plauzibil. Povestirile prezentate de un narator în acord cu normele implicite ale operelor par iniţial foarte îndepărtate de realitate, dar, pe măsură ce ne obişnuim cu ele, constatăm că evenimentele ne oferă o senzaţie de déjà-vu.

NOTĂ

Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Provocările cunoaşterii şi dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946 ", proiect cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Bibliografie:

Asic, Tijana, 2008, *Espace, temps, prépositions,* Genève, Librairie Droz.

Bertrand, Dennis, Fontanille, Jacques, 2006, *Régimes sémiotiques de le temporalité,* Paris, PUF.

Birgander, Pia, 1981, *Boris vian romancier. Etude des techniques narratives,* Lund, C W K GLEERUP.
Goldenstein, Jean-Pierre, 1988, *Pour lire le roman,* Paris, Duculot.
Greimas, Algirdas Julien, 1986, *Sémantique structurale,* Paris, PUF.
Guiraud, Pierre, 1975, *La sylistique*, Paris, Presees Universitaires de France.
Saussure, Louis de, 2003, *Temps et pertinence. Eléments de pragmatique cognitive du temps,* Bruxelles, de boeck.duculot.
Lapprand, Marc, (dir.), 1993, *Trois fous du langage: Vian, Queneau, Prévert,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
Ricardou, Jean, 1967, *Problèmes du nouveau roman,* Paris, Le Seuil.
Tamba, Irène, 1988, *La sémantique,* Paris, Presses Universitaires de France.

Texte de referinţă:

Vian, Boris, *L'Arrache-coeur*, Pauvert, Paris, Le Livre de Poche, 1992, 243 p.
L'Ecume des jours, Pauvert, Paris, Le Livre de Poche, 2007, 316 p.
L'Herbe Rouge, Pauvert, Paris, Le Livre de Poche, 2007, 188 p.

REPRESENTATION OF GENDER IN HUNGARIAN AND ROMANIAN MOVIES IN THE FIRST DECADE OF THE 21ST CENTURY

Drd. LÁSZLÓ Lilla
Universitatea Babes-Bolyai, Cluj-Napoca

The aim of my research is to point out the specific characteristics of Hungarian and Romanian cinema in the first decade of the 21st Century, analyzing the way female and male body are represented.

I am comparing the movies of the two countries in the first millennium with mainstream American movies. This analysis covers a multidisciplinary area, as it uses the angles of sociology, film theory, gender studies and literary theory.

Key-words: *gender, cinema, sociology, film theory, gender studies and literary theory*

After discussing about two different views on gender, and briefly showing how gender is represented in American media, especially in mainstream Hollywood movies, this paper tries to identify the characteristics of gender representation in Hungarian and Romanian movies, in the first decade of the new millennium.

Gender studies is an interdisciplinary area of study that incorporates approaches from a wide range of disciplines like literary theory, drama studies, anthropology, film theory, sociology, psychology. There are several gender studies faculties in the USA, and this field has started to become popular in the other parts of the world, too.

What is 'gender'?

The term 'gender' is used in a grammatical meaning, differentiating between masculine and feminine nouns. For suggesting biological differences between males and females, we use the term of 'sex'. 'Gender' is widely used as a social term, suggesting that the differences between males and females, and masculine versus feminine are a social construction, are a matter of culture. Gender identity is not something we are born with, it is an identity that we feel, and is a result of a construction. Simone de Beauvoir said in her book The Second Sex: "One is not born a woman, one becomes one" (249). Therefore, every culture has a specific view of the gender, of what it means to be feminine and masculine.

Contradictory views regarding gender

Christine Delphy in her study Rethinking Sex and Gender (1993) talks about a presupposition that appeared in most works on gender, that is "that sex precedes gender". She considers this presupposition historically explicable, but theoretically unjustifiable. She rather considers that sex roles are socially constructed rather than biologically determined. She thinks that many thought of gender in terms of sex, considering it a social dichotomy based on a natural dichotomy. Her question is weather we could think about gender as being independent of sex. She rethinks and questions the relationship between gender and sex. Delphy says that it is impossible to think about gender if we cannot think about nongender. And, if we accept the differences between genders, this already means that we accept the hierarchy between them. The main aim would be to form a society without gender hierarchy,

to neglect the set of arrangements "by which the biological raw material of human sex and procreation is shaped by human, social intervention and satisfied in a conventional manner" (Rubin 90).

Rosi Braidotti has a similar opinion in her study Theories of gender, or: 'Language is a virus' saying that "Gender is a complex mechanism – a 'technology' – which defines the subject as male or female in a process of normativity and regulation of what the human being is expected to become" (21). She states that compulsory heterosexuality excludes the justification of other sexualities. Thus, obligatory sexuality is a way to oppress women (Haraway), and a way to minimize the differences among women (Nicholson).

One way of changing this system is to start genderless education at a very early stage, because – as Sandra Bem observes- adults and teachers tend to treat boys and girls differently, to talk to them in a different way, because of their "gender-stereotyped preconceptions" of what and how boys and girls should be like (135). Children internalize the lens of gender polarization embedded in the cultural discourse, and they also become gender polarizing.

But what would happen, if we would prohibit the formation of a two-gendered conception, as early as nursery school? In his study on gender mainstreaming, Konstantin Macher tries to define this concept. Gender mainstreaming is a globally accepted strategy to achieve gender equality, and has become a political term. Gender-based pedagogy can be called the pedagogy of doubt, because it tries to educate children about neglecting the conception that there are only two genders, and every person is part of one of the two genders (2009). Apparently gender mainstreaming considers every differentiation between man and woman as being negative. It reverses the equality with the identity (sameness). But biological differences should not be confused with the questions of social equality.

Followers of gender identity say that children have to receive a non-gendered education, in order to avoid stereotypes and preconceptions, but in reality when the purpose is to slur gender identities, the result is a big uncertainty, and people tend to fill this gender-vacuum with the stereotypes they get from the media. Books and seminars about who is a real man or woman, and how to become one, have an extraordinary success nowadays. A good example are Barbara and Allan Pease, Australia's most successful writers in the recent years. They have numerous books on the men-women relationship, TV shows and seminars about learning to be real man or woman, all around the world. In their book Why Men Lie and Women Cry (2002) they consider that the differences between the two sexes are natural, and accepting and understanding the differences would make our life a lot easier.

Women, men and sexuality

The way we think about sexuality differs from the way people thought about it hundreds or thousands of years ago. For example in the ancient Greece people thought very differently about homosexuality than in later eras (Dover 1978). In every period there were rules that said what was allowed to do and what was forbidden, but these rules always change from time to time, from culture to culture. Zacchias Paulus, a 17-century doctor wrote that sexuality was not sin, if its purpose was procreation, in every other cases it was sinful (2001). In his work The History of the Sexuality, Foucault (1998) said that a big change occurred in the Victorian age: during this period sexuality started to be considered legal only if it was between husband and wife. Everything that fell beside this was considered sinful, and had to be convicted by the law.

Focusing on gender stereotypes George L. Mosse (1996) says that the image of powerful, never crying man was formed in the beginning of the 19th century. The stereotypical characteristics of man included self control, willing to practice some sports, while women's characteristics were sensuality, innocence. The national movements in the 19th century applied these stereotypes. Mosse observes that gender stereotypes can be connected with racism, because everything that doesn't fall under the image of powerful and authoritarian ideal man, is considered deviant, for example feminine man, Gypsies or Jews. There are several posters and caricatures from this period that show a very negative attitude towards the above mentioned groups. So according to the writer racism is connected with sexism (even the formation of this word shows that: it was formed according to the word "racism" in the 1960s), which means sexual discrimination.

In order to understand gender representation, it is important to understand the path along which women's and men's movements developed. Organized activity on behalf of women's rights began in the 1850s. By that time women were considered "nonpersons", both by law and by custom (Ryan 1992), not having the right to vote, to inherit property, not being allowed to retain custody of their children in case of divorce. Major changes were brought by the World War I, and then the World War II, when women entered the job market, working instead of men who were drafted into military service. Since then women have started to enter in male-dominated professions, although in small proportion. Rosalind Miles (1993) considered that women were left out of history, because history was dominated by men, being written from a male perspective. She undertook the duty to write the history from the perspective of women, looking at women's contributors to the evolution of humanity.

One of the consequences of women's movements were the men's movements, considered a backlash against American women by Susan Faludi (2006). She argues that men were not happy because of the emancipation of women. Many consider that man have to confront with a crisis of masculinity, they have to learn to adapt to the new role that society imposes for them. It is a growing need to understand their own status in the 21st century, and what it means to be a man.

The response to the crisis of masculinity that poses problems for men is various. As women's movement, men's movement cannot be characterized by a single feature. Generally there are four main groups that can be associated with the men's movement. The male feminists work for women's rights and the equality between sexes, the second group is characterized by men who seek support to cope with the changes in masculine roles. These support groups help men better express their feelings and emotions. A third group is made up of men who want to get back the lost power from women. And finally, the fourth orientation is called mytho-poetic approach. Robert Bly is one of the leaders of the mytho-poetic movement, and in his bestselling book, Iron John (1990) he considers that men have to be initiated into manhood as they used to be initiated in ancient societies. Through the well-known tale of Grimm-brothers, he suggests that every man has something masculine hidden deep in their soul, which has to be revealed through initiation.

Gender and mainstream cinema

Media and media figures have become important factors in identity construction (Hemes, 1992), influencing our gender identity. The stereotypes about sexes are highly

represented in movies and ads from all over the world, thus they offer an already existing image of gender for the next generations.

Movies produced in Hollywood that are widely watched all over the world are called popular or mainstream movies (Kuhn 1982). The aim of mainstream films is to entertain and to become very popular through entertaining. Analyzing mainstream Hollywood movies from the perspective of gender is an important goal of feminist film critics. Psychoanalysis had an outstanding impact on feminist film theory. The most important writing from this perspective is Laura Mulvey's Visual Pleasure and Narrative Cinema (Mulvey 1975). Using the psychoanalytical approach she underlines the fact that mainstream Hollywood movies reflect a patriarchal social structure. Mainstream movies always use simplified gender stereotypes: men are brave, strong, while women are either mothers, prostitutes or dull blondes. She states that the patriarchal unconscious differentiates males and females by associating males with activity, and females with passivity. Women are thus sexual objects, because they are looked at by men.

Popular media portrays many and changing images of who and what real women and men are, and they have to chose between these roles. In Chris Columbus' Mrs. Doubtfire, Robbie Williams plays a father who –after being divorced- dresses up like a woman, and is hired as a nanny by his ex-wife, just to be together with their kids. In Kindergarten Cop Arnold Schwarzenegger plays a tough city cop, who becomes a caring nurturer, in order to find a drug dealer. In The Terminator, he portrays the hero of the new millennium, a similar image is given in all Spiderman, Superman, Batman, Rambo and James Bond series.

Edwards sees a connection between certain forms of maleness and the typologies of cinema, the genders and genres. In Westerns, war films, action movies men represent various form of heroism, they are ready for self sacrifice, while female characters are secondary. In these genres the male body is the symbol of personal and national invincibility. In contrary to this, many US and UK situation comedies portray men as emotionally inept (Men Behaving Badly) or less important (Sex and the City). Edwards gives a deep analysis of gender representation in three contemporary movies, out of which it is important to mention Fight Club (dir. Fincher, 1999). The main character, Jack, works as an insurance clerk, and suffers from insomnia. His life doesn't satisfy his criteria of successful masculine identity, but one day he meets Tyler Durden, who initiates him in the world of underground fight clubs. The story is very similar to Rober Bly's initiation 'process' described in Iron John.

Women appear as goals men need to achieve or obstacles men have to overcome. Solving the 'problem' in mainstream American movies can be done in two ways: either by happy end (the female character accepts her fate – what society expects from her, she marries the male character) or she perishes (is excluded from the society or dies).

East-Central European Cinema

After the fall of the communism East-Central European cinema had to develop a new look, new strategies, had to find new characteristics. This has been done by either imitating Western models, or by going back to traditions prior to communism.

My initial goal was to analyze new Hungarian movies from the perspective of gender, but I consider that it is more interesting to compare the films of the two neighboring countries, Hungary and Romania, as they have much in common in their film industries.

Hungarian movies in the 1990s show a heroic picture about women, while men are represented as either ridiculous, helpless, weak, or people who want to show their authority and power.

After 2000 this picture is more diversified, although most of the movies try to copy mainstream American movies and become popular using the stereotypes offered by mainstream movies. Comedies like A Kind of America 1 and 2 (dir. Gábor Herendi, 2002 and 2008), Just Sex Nothing Else (dir. Krisztina Goda, 2005), Kameleon (dir. Krisztina Goda, 2008) show a simplified view of male and female essence. Female characters are usually self-sufficient, they have a career to follow, and do not need men in their lives. Consequently men are characters that look for something, and either in a smart way or in a comic way they succeed, they win the heart of the beloved woman.

The main female character of Virtually a Virgin (Majdenm szűz, dir. Péter Bacsó, 2008), Boróka, is a typical woman who likes to cook, to have a place of her own and desires a family. Her boyfriend who obliges her to be part of the underworld takes advantage of her, having no respect for her. With the help of a homeless man and a youngster she finally succeeds.

Károly Esztergályos' film, Man in the Nude (Férfiakt, 2006) tells the story of a well known, married, middle-aged writer, who fells in love with a teen bisexual boy. Although in the beginning he tries to hide this love, he cannot escape from this feeling and confesses the existence of his relationship to his wife. This film expresses the struggle of the main character, Tibor, who is unable to chose between his role in the society and his feeling. In the end he choses his feelings, leaving his wife for his true love, Zsolt, a young man.

The struggle between inner feelings and the rigidity of social structures is reflected in Delta (2008), directed by Kornél Mundruczó. The main character is a shy young man who returns to the place he was born: the Danube Delta. Here he meets his half sister whom he has never seen before. Together they build a house on stilts in the middle of the river, away from the village. The coarse villagers do not accept their relationship. The girls' stepfather violates his daughter but nobody from the village helps her. She finds a shelter near her half brother but in the end both of them are killed by the villagers. The plot is set in a far-away place: the Delta, a place surrounded by water. However, the message of the film is that otherness has to be accepted everywhere. The spectator is shocked by the aggressive act of the villagers and feels that things has to be changed.

The relationship between mother and daughter, and father and son are well represented in Fresh Air (Friss levegő, 2006), and Father's Acre (Apaföld, 2009).

Fresh Air directed by Ágnes Kocsis reflects the desolate life of a mother and her teen daughter. Viola is a washroom attendant at an underground station, and her daughter is ashamed by this. They almost never talk, leaving little notes for each other on the door of the refrigerator. But in the end she has to confront with the idea that for living she is obliged to do the same work as her mother.

The same lack of communication appears in Viktor Oszkar Nagy's film, Father's Acre (2009). The father returns home from jail and wants to begin a new life together with his son, but his son neglects everything his father wants. The conflict is intensified by the fact that both like the same woman. The Oedipal conflict culminates in a slow and indirect murder of the father.

In the new millennium it is not as easy as it used to be to identify the national features when it comes to movies, but Anikó Gorácz says that Romanian movies in the 21st Century have a very outstanding national character. Most of these movies directed by the new generation of young directors reflect social problems that existed during the communism; these problems are raised to a general level, showing the essence of oppression, not only the oppression of Ceaușescu regime (Gorácz 2010).

The generation of young directors – Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu – tried to avoid following the previous canon, the tradition that characterized Romanian film industry during the communism.

After 1989 all the barriers disappeared, but the most successful and valuable movies were made after 2000. The year 2000 can be considered as the "year 0", because it is followed by years that brought great success on international film festivals for the young Romanian directors and their movies. This generation has memories about communism, ad their aim is to reveal the past through showing the life of the everyday man. All these movies have in common the fact that they show oppression as being present everywhere.

In Hungary during Kádár regime art in general and film art was considered a moral and political issue. After the fall of the communism – which was not as strict as the Romanian - , in democracy, Hungarian film industry had to re-evaluate itself. In the 1990s we can feel the same uncertainty in films that existed in Romania. Hungarian movies after the fall of communism reflect actual social problems: the poverty and disappointment of the present.

A similarity between the two countries is that there are a lot of low budget films that have become successful.

Cristi Puiu's film Stuff and Dough (Marfa si banii, 2001) is considered the first movie that marked the beginning of the "new wave" in Romanian films. His second film is The Death of Mr Lazarescu (Moartea domnului Lăzărescu, 2005). The old man, Mr Lazarescu is carried by the ambulance from one hospital to the other, because doctors refuse to operate him. Mr Lazarescu does not die at the end of the movie, we see him as he looks into the camera. The end of the movie is open, but the title suggests that there are no justification for better expectation.

Cristian Mungiu's film, 4 Months, 3 Weeks and 2 Days (4 luni, 3 săptămâi și 2 zile) won Palme d'Or and the FIPRESCI Award at the 2007 Cannes Film Festival. In the same year Cristian Nemescu's California Dreamin' won the Un Certain Regard prize.

In Mungiu's film the two girls are oppressed by the communist regime itself, and this is strengthened by the oppression coming form men. They are defenseless in front of men. Gabita desires an abortion that was forbidden in Ceaușescu regime. Her roommate helps her in this situation, and together have a very difficult day that neither of them wants to remember.

Conclusion

This paper tried to give a short summary about the concept of 'gender', then we discussed about mainstream Hollywood movies, and about gender stereotypes that appear in these movies and that are "borrowed" by East-Central European movies. Because of their huge number and increased watching rates mainstream movies influence people globally, strengthening the gender stereotypes they present. In the end we gave a very brief picture about Hungarian and Romanian movies that do not follow Western rules.

Acknowledgements

The authors wish to thank for the financial support provided from the program co-financed by THE SECTORAL OPERATIONAL PROGRAM FOR HUMAN RESOURCES DEVELOPMENT, Contract POSDRU POSDRU/88/1.5/S/60185.

Works Cited

Beauvoir, Simone de. The Second Sex, New York: Bantham, 1952.

Bem, Sandra. The Construction of Gender Identity. The lenses of gender: Transforming the debate on sexual inequality. New Haven, CT: Yale UP, 1993. 133-175.

Bly, Robert. Iron John. New York: Vintage Books, 1990.

Braidotti, Rosi. Theories of gender, or: "Language is a virus". Faculteit der Letteren Rijksuniversiteit Utrecht: Openingscollege, 1991.

Delphy, Christine. Rethinking Sex and Gender. Women's Studies Int. Forum, Vol. 16. No. 1. 1993. 1-9.

Dover, Kenneth James. Greek homosexuality, New York: Vintage, 1978.

Edwards, Tim. Cultures of Masculinity. London: Routledge, 2005.

Faludi, Susan. Backlash: The Undeclared War Against American Women, USA: Three Rivers, 2006.

Foucault, Michel. The History of Sexuality Vol. 1: The Will to Knowledge. London: Penguin, 1998.

Gorácz, Anikó: Revolutionars. Romanian Movies in the New Millennium. Budapest: Mozinet, 2010.

Haraway, Donna. 'Gender' for a Marxist Dictionary: The Sexual Politics of a Word. Simians, Cyborgs, and Women. London: Free Association, 1991. 127-148.

Hermes, Joke. Media Figures in Identity Construction. Pertti Alasuutari (ed.). Rethinking the Media Audience SAGE, 1999. 69-85.

Kuhn, Annette: Women's Pictures: Feminism and Cinema. London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Mascher, Konstantin. Gender mainstreaming. Budapest: Kairosz, 2009. 15-30.

Miles, Rosalind: The Women's History of the World, USA: HarperCollins, 1993.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen 16 (3): 6–18

Mosse, George L.: The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity, New York: OUP, 1996.

Nicholson, Linda. Gender. Alison M. Jagger, Iris Marion Young (ed.). A Companion to Feminist Philosophy. Wiley-Blackwell, 1998. 289-297.

Rubin, Gayle: The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. Ellen Lewin (ed.). Feminist Anthropology. USA: Blackwell, 2006. 87-106.

Ryan, Barbara: Feminism and the Women's Movement, New York: Routledge, 1992.

DEMITIZARE ŞI DESEMANTIZARE ÎN ROMANESCUL NIPON CONTEMPORAN

Drd. Mihaela HAŞU
Universitatea Babes-Bolyai, Cluj Napoca

Această lucrare propune o endoscopie a ficţiunii japoneze contemporane privind temele mitului şi logosului. Vom intra, astfel, pe urmele Marelui Iepure Alb, într-o lume demitizată, desemantizată - lumea postmodernă. Între ideile ce vor fi dezvoltate în continuare, putem aminti: utopie şi contrautopie, imagism extrem, criza identităţii, dispariţia sensului din comunicare, eviscerarea existenţei. Efortul, nu doar literar, ci aproape cosmogonic, al lui Haruki Murakami - de remitizare prin cuvânt şi prin tăcere – se refractă în scriitura lui Ryū Murakami - expresia cea mai acută a crizei ontologice a Omului, în care autismul devine receptacul al tarelor societăţii pe care le exorcizează apoi prin distrugere. Vocea, ca reminiscenţă a logosului, trebuie să resemantizeze existenţa, iar Mari Akasaka o aduce în prim-plan.

Cuvinte-cheie: *demitizare, desemantizare, romanesc, ficţiune niponă*

Mythos şi Logos, două entităţi existenţiale ce străpung linearitatea temporală şi spaţială, concurează Realul, invitând, prin simbol şi cuvânt, la o altfel de „lectură" a cotidianului. Din cele mai vechi timpuri, ele au constituit alternative, porţi de ieşire din concretul realităţii. Forţa integratoare a mitului (*i.e.* poveştii) şi a logosului (*i.e.* cuvântului) a con-sacrat spaţiul şi timpul, lăsând monştrii *extra-muros*[1]. Fabricând mituri prin puterea în-fiinţătoare a Cuvântului, omul s-a apărat de necunoscut şi totodată şi-a dezvoltat imaginarul artistic. Astfel, mitul devine un mecanism de apărare, dar şi de evadare din concret.

Cele două concepte menţin „simultaneitatea culturală a două planuri: *mythos* deserveşte regresia arhaică, un salt «înapoi» în timp, pe când *logos* instituie, semeţ, coerciţia normativă a prezentului"[2]. Piloni ai antropologiei culturale, acestea au susţinut literatura în scopul ei înalt de construcţie de lumi. Universalitatea mitului/logosului, confirmată şi dezvoltată de marii mitologi şi istorici ai religiilor, atestă că dincoace de toate diferenţele, graniţele, identităţile, omenirea converge spre acelaşi numitor comun, exemplul genuin fiind forţa Cuvântului: „La început era Cuvântul" cu corespondentul nipon *kotodama*, „forţa sacră a cuvintelor"[3]. Intenţia precizării acestui fapt lingvistico-mitologic este de a apropia cele două spaţii, cel occidental şi cel extrem-oriental, deoarece demersul comparatist tratează spaţiul ficţional japonez sub incidenţa instrumentarului în mare parte occidental, deşi scriitura celor trei prozatori poartă amprenta procesului general de occidentalizare a Japoniei postbelice.

În economia spaţiului, vom concentra discuţia pe două mari direcţii antinomice: *mit-utopie-istorie* şi *demitizare-desemantizare*, ambele raportate aplicat la substanţa temei acestei lucrări. În încercarea de a trasa coordonatele relaţiei *mit-utopie-istorie*, le vom grupa sintagmatic în *mit-istorie* şi *mit-utopie*, pentru a observa diferenţele de registru. *Mitul*, prin

[1] Amintim că în comunităţile arhaice spaţiul era consacrat făcându-se o legătură verticală a umanului cu divinul, legătură păstrată până azi prin punerea de oseminte sfinte la temelia unei biserici. De asemenea, spaţiul cunoscut era delimitat prin zidurile cetăţii (muros) de spaţiul necunoscut (monştri). Vezi Ştefan Borbély, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul***,** Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

[2] Ştefan Borbély, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul***,** Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 226

[3] Angela Hondru, *Ghid de literatură japoneză*, vol.I, Editura Victor, 1999, p. 11

dominanta sa arhaică, este static, referenţial prin atemporalitatea sa, pe când *istoria* este dinamică, evolutivă, supusă ireversibilităţii temporale. Omul, în existenţa sa istorică, se raportează spiritual şi artistic la mit din nevoia transcendentă de ordine ontologică, Umberto Eco considerând că funcţia miturilor este „să dea formă dezordinei experienţei”[4]. Pe măsură, însă, ce cunoaşterea lui devine mai profundă, mai extinsă, mitul se dizolvă, se retrage în „spatele lumii”[5], sacrul camuflându-se în profan[6], instanţa ordonatoare devenind ştiinţa şi, implicit, tehnologia. Căderea în istorie, îndepărtarea de realitatea mitică, au dus la disoluţia valenţelor în-fiinţatoare ale Cuvântului şi la blocarea conştiinţei mitice în *illo tempore*.

A doua antinomie, *mit-utopie*, deserveşte mai bine parcursul nostru, întrucât, vom vedea, demitizarea implică efortul remitizant, iar utopia, ca artefact proiectat în viitor, ajută la distilarea viziunii. În termeni generali, mitul şi utopia sunt divergente. Astfel, mitul „contează pe colaborarea totală şi devotată a naturii”[7], pe când utopia „nu contează decât pe munca oamenilor”[8], devenind un construct creat, fabricat, iar mitul, ca să păstrăm simetria, fiind creator, de esenţă divină. În ceea ce priveşte timpul şi spaţiul, Jean-Jacques Wunenburger e de părere că „punctul de intersecţie între mit şi utopie pare să fie aceeaşi căutare fantasmatică a unui spaţiu-timp privilegiat”[9]. Însă, în vreme ce spaţiul şi timpul mitic sunt raportate la paradigma arhaică, sacră, a începuturilor, putând fi mereu actualizate şi revalorizate, timpul şi spaţiul utopic se raportează la un spaţiu cultural creat, perfect, şi astfel închis, exclus devenirii, şi la un timp îngheţat, scurtcircuitat[10]. Artefactul este plasat într-un loc de nicăieri (outopos), din care timpul este evacuat (oucronos)[11]. Tradiţia utopică postulează societatea perfectă, deci statică, imaginată[12] ca oraş („Utopia”, Th. More sau „Oraşul Soarelui”, Campanella) sau ca sat idilic („Fântâna de la sfârşitul lumii”, William Morris).

Cultura japoneză modernă a fost fondată, spune Susan J. Napier[13], pe aspiraţii utopice conştient dezirate. Astfel că literatura reflectă consecinţele acestor forme utopice (politice, economice), interiorizând problematica utopiei exterioare prin contrautopii ficţionale. Susan J. Napier demontează ideea că „adevărate utopii sunt imposibil de găsit în afara tradiţiei vestice”[14] întâlnită la Frank şi Fritzi Manuel (1979) sau Krishan Kumar (1987), susţinând aplicat pe texte că, mai ales începând cu perioada modernă, elemente utopice şi contrautopice sunt dezvoltate literar. În special romanul *shishōsetsu*[15] (romanul eului) imprimă imaginarului accente utopice proprii societăţii japoneze moderne: respingerea societăţii, a alterităţii, atât scriitorul, cât şi personajul (alter-ego), interiorizând realitatea, construind-o utopic la nivelul

[4] Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Traducere de Stefania Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 1997, p. 115
[5] Sintagma lui Carlos Castaneda
[6] *Vezi* Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Traducere de Brînduşa Prelipceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
[7] Jean-Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 24
[8] *Ibidem*, p. 24
[9] *Ibidem*, p. 25
[10] *Ibidem*, p.78
[11] Termenii lui Jean-Jacques Wunenburger
[12] Wunenburger cataloghează utopia ca “formă a imaginaţiei”, *op.cit.*, p.16
[13] Susan J. Napier, *The Fantastic in Modern JapaneseLliterature. The Subversion of Modernity*, Routledge, London and New York, 1996, p. 143 (“modern Japanese culture has been founded upon consciously Utopian longings.”)
[14] *Ibidem*, p. 144 („true Utopias are impossible to find outside the Western tradition.”)
[15] *Apud* Nakamura Shinichiro, în Susan J. Napier, *op.cit.*

individului. Utopiile japoneze postmoderne resping idealul vieţii urbane şi atenţionează asupra pericolelor încrederii în tehnologie[16].

Un termen mai recent vizează ficţiunea modernă şi postmodernă: *contrautopia* sau „utopia negativă”[17]. În ficţiunea japoneză, contrautopiile se conturează în jurul realităţii hipertehnologizate, care sufocă omul, „născând” maşini. Imaginaţia contrautopică „este şi mai difuză, şi mai atotcuprinzătoare [decât cea utopică], înglobând totul, de la alienarea urbană la dezastrul nuclear”[18]. În faţa progresului tehnologic „nedigerat”, scriitura caută refugiu în utopiile naturale, astfel că în romane găsim coexistenţa utopiei şi contrautopiei, în încercarea de a trage un semnal de alarmă, pe de o parte, iar, pe de altă parte, de a contura o ieşire.

Sintagma *demitizare-desemantizare* defineşte paradigma modernă, lumea desacralizată a progresului tehnologic, din care mitul/sacrul s-a retras, în care omul s-a închis în faţa transcendenţei, deschizându-se doar imanenţei. Demitizarea, desemantizarea existenţei este redată artistic în simulacrul realităţii, contrautopia. Dispariţia mitului, pentru omul modern, înseamnă criza imaginarului, a identităţii individului, înseamnă dispariţia sensului din comunicare – Cuvântul e redus la vorbă, la „trăncăneală”[19], înseamnă eviscerarea existenţei de latura sa transcendentală.

Postmodernismul înseamnă fragmentarism, pluralism, non-linearitate, imagism extrem, şoc, absenţă, şi lista poate continua. Mircea Cărtărescu consideră esenţială tăcerea, de la care pleacă postmodernitatea „pentru a-şi construi lumi paralele ce vor face în cele din urmă concurenţă Lumii înseşi”[20]. Când totul s-a spus şi trăieşti pe o carte, tot ce mai poţi face e să spui altfel. Postmodernismul este, în viziunea lui Ihab Hassan, pastişă, mimare, fantazare, intertextualitate[21]. „Mutând accentul dinspre centru spre periferie, [dinspre literatura *junbungaku*, înaltă, înspre cea de consum, *taishū bungaku*], postmodernismul re-interpretează valorile şi, deconstruind continuu, cultivă indeterminarea”[22].

În spaţiul japonez, ideea de postmodernism a fost acceptată cu dificultate, întrucât aceasta trebuia să se integreze natural în evoluţia identităţii naţionale, iar aceasta s-a produs după cel de-al Doilea Război Mondial, când, consultând paradigma vestică, japonezii au realizat că erau deja postmoderni, deşi nu depăşiseră premodernismul (!)[23]. Explicaţia este expusă de Masao Miyoshi[24], concluzia constând în faptul că, după tipar occidental, atât demiterea modernă a subiectivităţii discutată de Barthes, Foucault, cât şi trăsăturile postmodernismului, postulate de Lyotard, Derrida sau Baudrillard, se regăsesc în gândirea japoneză[25], criticul japonez observând că „şi postmodernismul pare să se transforme rapid

[16] Susan J. Napier, *op.cit.*, p. 165 (“They largely reject the ideal of urban lliving and warn of the dangers of reliance on technology.”)
[17] S. K. Vohra, *Negative Utopian Fiction*, Shalabh Prakshan, Meerut, 1987, p.42
[18] Susan J. Napier, *op.cit.*, p. 182 (“dystopian imagination which is both more diffuse and more all-pervasive, encompassing everything from urban alienation to nuclear disaster.”)
[19] *Vezi* Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1994
[20] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Prefaţă de Paul Cornea, Editura Humanitas, 1999, p. 26
[21] *Apud* Ihab Hassan, în Matei Călinescu şi Dauwe Fokkema, *Exploring Postmodernism*, John Benjamin’s Publishing Company, Amsterdam şi Philadelphia, 1990, p.101
[22] Rodica Frenţiu, *Haruki Murakami. Jocul metaforic al lumilor alternative*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2007, p. 23
[23] Masao Miyoshi, *Against the Native Grain: The Japanese Novel and the “Postmodern” West*, în Masao Miyoshi and H. D. Harootunian, *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham and London, 1989, p. 148 (“Far from being premodern, they are now postmodern!”)
[24] Numele japoneze vor fi scrise în ordinea specific japoneză : nume, urmat de prenume.
[25] Masao Miyoshi, *op.cit.*, p.148

într-o teoretizare consumată”[26]. Postmodernismul literar japonez rezidă în accentul pus pe colapsarea identităţii, extincţia conceptelor teologice ale istoriei, structura discriminării, lumi utopice/ contrautopice[27], etc.

Prozatorii contemporani, pe care îi propunem acum, sunt Murakami Haruki, Murakami Ryū şi Akasaka Mari. Traduşi extensiv, ei aduc cititorului român o Japonie exotică, însă întunecată, desfigurată de intruziunea excesiv de brutală a tehnologicului şi consumerismului, astfel că din exotismul luminos, seren, tradiţional al lui Kawabata Yasunari sau Mishima Yukio n-au mai rămas decât nişte simboluri goale.

Murakami Haruki, scriitorul japonez citit în peste douăzeci de limbi, transmite prin romanele şi povestirile sale lumea actuală, în care umanul se luptă să supravieţuiască în „epoca maşinilor”. Construind un univers ficţional coerent, centripet şi totodată cu accente suprarealiste, Murakami Haruki e mereu în căutarea acelui *ceva* ce scapă logicii. Scriitorul se joacă cu limita comprehensibilului, trasând noi graniţe, descoperind noi lumi, toate falii ale enciclopediei noastre, una „incompletă, trunchiată, lipsită de anumite proprietăţi ce pot fi numai intuite”[28]. Romanele, nu puţine la număr, traduc anxietatea, criza, apatia omului contemporan. Pe un fundal suprarealist, de multe ori ies la suprafaţă mesaje din cele mai profunde, S.O.S. – uri către *om*. Demitizarea contemporană este dublată de o încercare de remitizare a existenţei, scriitorul propunând o nouă „intrare în mit, mitul omului contemporan”[29].

Cel mai reprezentativ roman pentru paradigma utopică şi contrautopică – este „*La capătul lumii şi în ţara aspră a minunilor*”, în care timpul şi spaţiul funcţionează diferit, în funcţie de lumea pe care o definesc. Romanul propune două realităţi ale aceleiaşi conştiinţe, trăite însă la niveluri diferite de conştienţă. Dedublarea vieţii personajului principal se observă încă din titlu, pentru care scriitorul a folosit cele două sisteme japoneze de scriere – *hiragana*, pentru cuvintele autohtone şi *katakana*, pentru cuvintele împrumutate (în special din limba engleză) – marcând astfel structura şi quintesenţa fiecărei lumi. „*Sekai no owari to hādo boirudo wandārando*” delimitează simbolic lumea intimă, personală a lui *Boku* (Sekai no owari – La capătul lumii) de cea exterioară, socială şi „împrumutată” a lui *Watashi* (hādo boirudo wandārando – cu numele englez: Hard Boiled Wanderland), în care primează computerul (tehnologie importată!), personajul însuşi fiind un „calcutec” – un procesor de date uman – construit de un geniu al ştiinţei pentru calitatea perfectibilă a fiinţei umane, superioară maşinii. Numele personajului, *Boku* şi *Watashi*, face vizibilă scindarea acestuia şi la nivel lingvistic, limba japoneză permiţând această diversitate lexematică, întrucât numele sunt două lexeme ale aceluiaşi pronume personal, persoana I. La Murakami Haruki prezenţa bogată a acestui pronume (mult timp oprimat în exprimare) certifică orientarea postmodernă literară şi existenţială, subliniind la nivel semantic şi simbolic căutarea identităţii individuale şi naţionale. Revelarea *celeilalte* lumi se poate observa de la acest nivel al ocurenţelor lingvistice, în care desemantizarea se manifestă prin scindarea nominală a eului. În lumea informaţională (demitizată) a lui Watashi, desemantizarea se poate produce conştient prin anularea vorbirii, „pentru că vorbirea este individuală”[30]. Observăm că în construirea lumilor paralele, autorul

[26] *Ibidem*, p.158 (“postmodernism, too, seems fast turning into a theoretical has-been.”)
[27] *Ibidem*, p.13
[28] Rodica Frenţiu, *op.cit.*, p. 115
[29] *Ibidem*, p.82
[30] Murakami Haruki, „La capătul lumii şi în ţara aspră a minunilor”, Traducere din limba japoneză de Angela Hondru, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 43

foloseşte ca protagonist un neofit, un anti-erou, mult ancorat în realitatea obiectivă, profană: „sunt un individ care încearcă să-şi explice într-un mod convenabil toate fenomenele, problemele, chiar existenţa în general”[31].

În acest roman cele două pronume implică şi „setări” diferite ale timpului şi spaţiului. „Timpul lui Boku nu este unul diacronic, ci unul epic, fără viitor şi fără trecut”[32], un timp *utopic, ucronic*: „un turn cu ceas. Limbile îi sunt înţepenite de multă vreme, aşa că şi-a pierdut rostul originar de măsurător al timpului”[33]. La fel este şi spaţiul, definit de Oraşul perfect, împrejmuit ca oraşele medievale europene de un zid de netrecut şi păzit de Paznic, pentru ca nimeni din cei care intră să nu mai iasă. Acest ermetism prezentat utopic se dezvăluie la o lectură avizată ca o „critică implicită la natura ermetică a societăţii japoneze”[34].

La Murakami Haruki oraşul utopic de la capătul lumii e construit întocmai pe modelul cetăţii ideale, configurând o lume atehnologizată, naturală. Diferenţa majoră faţă de cetatea utopică tradiţională, şi aici intervine componenta *cyber*, constă în accesul la această lume – o lume plasată în adâncul subconştientului accesibilă eului ca modalitate de salvare odată ce conştientul e distrus. Creată virtual de un program de computer, această lume statică, fără suflet, permite la marginea ei, în pădure, viaţa perfectibilă, dar renegată. Cei care populează oraşul, oameni fără umbră, duc o viaţă utopică, „statică, confortabilă şi liniştită, de vreme ce fiecare şi-a pierdut amintirile şi astfel minţile”[35] [i.e. conştienţa]. Datorită acestui fapt nimic nu evoluează, totul fiind încremenit – de la zid până la oameni. Singurele fiinţe care conţin un suflu spiritual sunt unicornii, *tăcuţi*, de altfel, în ale căror cranii se „stochează” sufletele celor care ajung în oraş: „Sufletele oamenilor sunt transportate dincolo de zid de către animale [...] Nu frigul şi lipsa de hrană le ucid, ci greutatea sinelui [...] În craniile lor e gravat sinele. Craniile sunt curăţate bine şi îngropate. Stau aşa vreun an de zile până li scurge puterea. Apoi sunt duse la bibliotecă, puse pe raft şi li se citesc visele”[36]. Nu întâmplător a ales Murakami Haruki unicornul ca depozitar al sufletului uman, deoarece, acest animal fantastic (deci ireal!) are o conotaţie mitizantă în cultura japoneză, Jay Rubin considerându-l „reprezentarea esenţei atemporale a subconştientului”[37].

Boku, cititorul de vise (nu întâmplător!), reuşeşte cu ajutorul umbrei, cu care plănuieşte evadarea, să înţeleagă mecanismul de funcţionare a Oraşului, ea spunându-i în final că „Tu singur ai creat acest Oraş”[38]. Singura şansă la o viaţă coerentă, plină de sens şi speranţă este să renunţe la evadare, însă nu se conformează cu existenţa perfectă, dar neperfectibilă, neevolutivă a „utopiei albe”[39] a Oraşului, ci se aventurează *extra-muros*, alegând o devenire iniţiatică, cu intenţia declarată a asumării responsabilităţii creaţiei, alături de bibliotecară, cu

[31] *Ibidem*, p. 10
[32] Rodica Frenţiu, *op.cit.*, p. 66
[33] Murakami Haruki, *op.cit.*, p. 45
[34] Susan J. Napier, *op.cit.*, p. 214 („another implicit critique at the hermetic nature of Japanese society”)
[35] Susan J. Napier, *op.cit.* („It is static, comfortable,and peaceful, since everyone has lost their memories and therefore their minds”), p. 213
[36] Murakami Haruki, „La capătul lumii şi în ţara aspră a minunilor”, ediţia citată, p.387
[37] Stephen Snyder, Philip Gabriel, *Ōe and Beyond. Fiction in Contemporary Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, p. 186 (“representations of the timeless core of the unconscious mind.”)
[38] *Ibidem*, p. 463
[39] Termenii lui Kawamoto Saburō, în Mattew C. Stretcher, *Beyond „Pure” Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, The Journal of Asian Studies, vol. 57, No. 2 (Mai, 1998), p. 365

care va reactualiza dimensiunea mitico-simbolică a Erosului si a muzicii primordiale: „Ea mă aştepta cu armonica pe care i-o lăsasem în grijă”[40].

Ca formată pe retină, imaginea apărând răsturnată, lumea lui Watashi este o lume posttehnologică, contrautopică, în care lupta se dă pentru supremaţia informaţiei. „Calculatoarele ajung să pună stăpânire pe eul oamenilor”[41], spune bibliotecara, după ce îi ascultă povestea: devenit cyborg, om-computer, dorit atât de Sistem, cât şi de concurenţă, Fabrica, Watashi se lasă atras într-o aventură subterană pentru a se salva şi pentru a primi explicaţii de la savantul ce „l-a creat” – Profesorul – care a ales să nu depindă de nicio organizaţie şi astfel să nu i se folosească invenţiile, decoperirile, în scopuri distructive. Plasându-şi laboratorul în subteran, mascat de o cascadă şi „păzit” de fiinţe ale întunericului, Întunegrii, ce devorau pe oricine se aventura în subteran, Profesorul experimentează pe tineri angajaţi ai Sistemului diferite metode de a crea un computer „uman”. Watashi, singurul care supravieţuieşte experimentelor, este formatat să opereze calcule sofisticate, să proceseze date secrete, având un sistem de autodistrugere pentru a evita fraudarea informaţiilor. Declanşarea acestui sistem îl forţează pe bătrân să-i reveleze toate secretele sale profesionale, însă salvarea nu mai este posibilă în această lume, batrânul oferindu-i lumea subconştientului, numită „capătul lumii”, unde va putea recupera tot ce a pierdut în „ţara aspră a minunilor”.

Această lume „a marilor conspiraţii subterane, reflectată metonimic în rătăcirile subterane ale personajului şi în forfota înfricoşătoare a Întunegrilor”[42], este o *contrautopie*, lumea demitizată a omului contemporan ce surprinde „dezintegrarea sinelui în peisajul urban”[43] iar timpul şi spaţiul sunt simulacre ale realităţii – viitorul apropiat al Tokyo-ului, Sistemul reprezentând marile corporaţii, iar Fabrica – Statul postmodern. Aici timpul încă se măsoară în ore, iar spaţiul rezervă surprize de felul geografiei subterane, destul înfricoşătoare pe întuneric. Spaţiul suprateran, pe de altă parte, al oraşului hipertehnologizat, oferă privirii o explozie de lumini, zgomote şi o agitaţie ce traduce anxietatea că timpul „nu mai are răbdare”. Graniţa ce desparte suprateranul de subteran este lumina, sau absenţa ei, întrucât în economia simbolurilor textelor lui Murakami Haruki *întunericul* este adjuvantul căutării de sine. Pe întuneric, când orice urmă de materialitate dispare, „mai rămâne sufletul”[44]. Tot pe întuneric, în apa murdară, subterană, Watashi actualizează memoria mitică: „În timp ce înotam, mi-am amintit că Orfeu a trebuit să treacă râul Styx pentru a ajunge pe tărâmul morţilor. Lumea asta e plină de religii şi mituri” uitate, astfel încât conştiinţa mitică trebuie să le recupereze printr-o regresie simbolică. Geografia simbolică a lui Murakami este bogată în semne mitice (internaţionale).

În căutarea pe sine, Murakami Haruki propune personajelor sale diferite trasee iniţiatice, abordând dintr-o perspectivă postmodernă mythos-ul şi logos-ul, astfel încercând să re-dea semnificaţia mitică, eliberatoare, omului încorsetat în lumea lui *aici* şi *acum*.

Legat de Murakami Haruki printr-o coincidenţă de nume, dar şi prin generaţia literară, Murakami Ryū se individualizează prin proza sa şi filmele regizate. Cu romanele sale a fost premiat Gunzō, Akutagawa, Yomiuri, Noma. Stilul său vădeşte un imaginar apocaliptic din care s-a retras însuşi umanul, rămânând doar bestialitatea, indiferenţa, împreună cu toate

[40] Murakami Haruki, *op.cit.*, p. 464
[41] *Ibidem*, p. 417
[42] Susan J. Napier, *op.cit*. („of vast underground conspiracies, metonymically reflected in the subterranean wanderings of the protagonist and the fearsome scurryings of the INKlings”), p. 212
[43] Kawakami Chiyoko, *The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map*, Monumenta Nipponica, vol.57, No.3, (Toamna, 2002), p.313 (“the disintegration of the self in the urban landscape”)
[44] Murakami Haruki, *op.cit*., p. 237

tarele societăţii contemporane: alienare, violenţă, sex, droguri. Promotor al unui postmodernism crud, Murakami Ryū violentează senzorialul, luptând, astfel, împotriva apatiei, lipsei de sens a vieţii, disoluţiei individului. Personajele sale sunt mai degrabă actanţi, jucători, decât victime[45], prozatorul pedepsind, prin personajele sale, lumea contemporană, demitizată şi desemantizată: „Ai dreptul să omori pe absolut toată lumea [...] Distruge, omoară, dirstruge tot! [...] transformă oraşul în ruină!”[46]. Experienţele, deseori violente, nocive şi devastatoare, nu reuşesc însă să le extirpeze personajelor fărâma de uman, arătându-le în final că atâta timp cât rămân în viaţă lupta cu răul nu e definitiv pierdută: „E OK, uite, lumea e încă sub picioarele tale. Stau pe pământul ăsta, pe acelaşi pământ pe care sunt copaci şi furnici care cară zahăr spre muşuroaiele lor, şi fetiţe care se joacă cu mingea, şi căţeluşi care aleargă”[47]. Carl Cassegård dezvoltă o poetică a şocului, iar imaginarul lui Murakami Ryū şochează, colapsează tabuurile, instaurând o ordine punitiv - eschatologică. Graniţa între bine şi rău devine labilă în încercarea de a identifica „răul mai mic”: personajele care distrug, omoară, sau oraşul, ca metaforă a lumii postmoderne, ce sufocă individul, dizolvă identitatea, desemantizează comunicarea, anesteziind umanul, transformându-l într-o masă amorfă de carne?

În *În supa miso*, romanul ce i-a adus autorului premiul Yomiuri, şocul detonează liniştea, plictiseala, apatia, intensificând groza cu atât mai mult cu cât cel care o trăieşte nu se poate detaşa de „îngerul” punitiv. Kenji, naratorul, este ghid al vieţii nocturne pentru turiştii străini. Când îl întâlneşte pe Frank, Kenji duce o viaţă simplă, lineară şi apatică, ca tot restul lumii, el declarând la final: „În ţara asta nimeni nu e interesat de ceilalţi”[48]. Frank, ca entitate ficţională, nu este doar un personaj, el este Justiţiarul, venit să trezească societatea japoneză, prin şocul crimei, din apatia, amorţeala, plictiseala (în accepţiunea lui Carl Cassegård) existenţială a lumii consumeriste, postindustrializate.

Lumea lui Murakami Ryū disecă umanul pentru a re-găsi fărâma de coerenţă şi sens, refăcând traseul mitic, dar la un nivel *hard* şi mult mai obscurizat decât Murakami Haruki ale cărui simboluri conduc eroul printr-un labirint iniţiatic la înţelegerea hierofaniei şi asumarea devenirii sale spirituale. Murakami Ryū zguduie eroul (şi cititorul!) prin experienţe-limită, duse la paroxism, deoarece existenţa însăşi a devenit un simulacru grotesc, iar Mythos-ul şi Logos-ul au fost reduse la o înşiruire de sunete goale. Recuperarea Sensului, a Poveştii, va putea fi posibilă doar *după* eschatologie; dimensiunea mitică nu se mai dez-văluie eroului salvator, glisarea între lumi şi speranţa că un declic transcendent resemantizează lumea nu mai sunt posibile: realitatea e tare ca piatra, omul trebuie să renască, nu simbolic, ci fizic, biologic! Iar cel care este conştient de starea ontologică a omului, este Justiţiarul, naratorul observând că Frank „e unul din cei câţiva oameni care nu acceptă cuşca asta uriaşă unde mai întâi eşti hrănit şi apoi, deşi nu ai nicio vină, ţi se administrează un şoc electric. Cuştii ăsteia îi zice lume”[49].

Kenji îl însoţeşte pe Frank în noaptea oraşului Tokyo, în căutarea de senzaţii tari (doar că parte de senzaţii tari are Kenji). Într-un bar de *omiai* (de *rendez-vous*), Frank este

[45] Carl Cassegård, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Global Oriental Ltd, 2007, p. 190 („His heroes are agents rather than victims of shock”)
[46] Murakami Ryū, *Copii de aruncat*, Traducere din limba japoneză şi note de Florin Oprina, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 61, 119
[47] *Idem, Albastru nemărginit, aproape transparent*, Traducere din limba japoneză şi note de Florin Oprina, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 177
[48] *Idem, În supa miso*, Traducere din limba japoneză şi note de Florin Oprina, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 204
[49] *Idem, În supa miso*, ediţia citată, p. 197

„deranjat" de lipsa de comunicare şi esenţă şi declanşează un masacru înspăimântător, sadic, încât Kenji înlemneşte gândindu-se că e sfârşitul: „Abandonasem orice speranţă"[50]. Infernul căscat în mijlocul lumii reale, îşi găseşte motivaţia în lipsa de comunicare: „Am înţeles pentru întâia oară că de fapt ce spui şi ce transmiţi sunt două lucruri diferite [...] aici nimeni nu încerca să comunice. Era ca un simbol al Japoniei"[51]. Detaşându-se printr-un mecanism de apărare ce permite subiectului să obiectiveze experienţa şi astfel să o îndepărteze de sine, Kenji încheie: „Deci aşa se aude un gât rupt"[52].

Scindat între datoria de cetăţean care-l îndeamnă să-l denunţe pe Frank, suspect şi de moartea altor doi oameni, şi poziţia subiectivă că acei oameni îşi meritau soarta, Kenji decide să nu-l denunţe: „E Frank cu adevărat rău?"[53]. Derizoriul acţiunilor umane şi lipsa comunicării fac ca intenţia să se dizolve înainte de a fi rostită: „m-am hotărât să nu mă duc la poliţie. Era atât de complicat să le *explic* toată situaţia"[54]. Finalul exprimă problema non-ficţională a relaţiilor interumane şi a devalorizării vieţii.

O voce feminină, Akasaka Mari, face parte din noul curent-experiment numit „J-Literature", iar romanele *Vibrator* şi colecţia *Vanille*, traduse şi la noi, aduc în prim-plan *vocea* şi toate vibraţiile ei într-o lume în care frecvenţele nu se intersectează, iar comunicarea se pierde în hăţişul de voci, tot atâtea fragmentări ale sinelui. Fracturarea discursului evidenţiază aceeaşi atitudine de revoltă faţă de societatea care nu mai ascultă, pentru care individul, omul, devine neglijabil: „Am ajuns să nu îmi mai dau seama de unde încep eu şi de unde încep ceilalţi"[55]. Vieţi mutilate spiritual luptă să nu îşi piardă coerenţa interioară prin sunete.

Romanul *Vibrator* ne va interesa în continuare. Transpus cinematografic de Ryuichi Hiroki în 2005, romanul exteriorizează procesul semnificării şi al comunicării. Accentul pus pe *cuvânt* („Eu nu am cuvinte proprii"[56]) şi *voce* („Aaaah, iar au început să trăncănească. Tacataca, tacataca, tacataca, în capul meu."[57]), aduce în faţa cititorului lupta omului contemporan cu desemantizarea tot mai pronunţată a vieţii. Personajul narator, Rei, este reporteriţă, iar *povestea* face matricial parte din viaţa ei, doar că, mărturiseşte ea, truda ei constă în a pune „laolaltă", a „aranja cu iscusinţă" cuvintele *împrumutate* de la ceilalţi. Angoasa psihologică intervine în momentul în care ea conştientizează că textul scris nu redă decât o parte a lumii. Ducându-şi existenţa răvăşit şi la întâmplare (*vezi* termenul lui Tanaka Yasuo, „nantonaku", definitorie pentru generaţia tânără), ea caută la nivel lingvistic, semantic, identitatea şi expresia sinelui într-o lume consumeristă, golită de sens.

Vocile, ce-i asediază mentalul, sunt expresia deconectării de la lumea exterioară, a izolării sinelui care tânjeşte după dialog („Stând de vorbă cu el, am uitat de vocile din mine"[58]). Momentul apariţiei lor este unul semnificativ prin actul deliberat de izolare de lumea reală a adulţilor, din care comunicarea era extirpată: „Când mi s-a spus ‚În picioare, Hayagawa', m-am ridicat şi imediat m-am trezit cu o palmă peste faţă. [...] am simţit doar

[50] *Ibidem*, p. 135
[51] *Ibidem*, p. 139
[52] *Ibidem*, p. 154
[53] *Ibidem*, p. 152
[54] *Ibidem*, p. 154
[55] Akasaka Mari, *Vibrator*, Traducere din limba japoneză de Roman Paşca, Editura Nemira, Bucureşti, 2005, p. 30
[56] *Idem, Vibrator*, ediţia citată, p. 8
[57] *Ibidem*, p. 6
[58] *Ibidem*, p. 62

cum realitatea se îndepărtează tot mai mult şi, gândindu-mă că, orice aş face, ar fi o obrăznicie [...] m-am transformat într-o entitate care nu făcea altceva decât să respire [...] atunci am auzit vocile pentru prima oară"[59].

Singurătatea, alienarea şi criza identităţii sunt provocate de societate, dar Sensul poate fi recuperat prin iubire, aceasta însemnând nu doar actul erotic (conector la energiile Universului), ci apropierea umană, înţelegerea fără cuvinte („De ce oare omul ăsta mă cunoaşte atât de bine?"[60]).

Ca o concluzie, putem contura perspectiva remitizantă a literaturii contemporane, întrucât ordinea naturală nu permite stagnare, ci doar evoluţie, iar, după experimentarea crizei, imaginarul va deschide noi propuneri de lectură ale mitului, Mircea Eliade considerând lectura „o rupere a duratei şi, în acelaşi timp, o «ieşire din timp»"[61], iar literatura însăşi, oricare îi va fi forma de manifestare, va sta mărturie Omului.

Bibliografie:

Akasaka, Mari, *Vibrator*, Traducere din limba japoneză de Roman Paşca, Editura Nemira, Bucureşti, 2005

Murakami, Haruki, „La capătul lumii şi în ţara aspră a minunilor", Traducere din limba japoneză de Angela Hondru, Editura Polirom, Iaşi, 2005

Murakami, Ryū, *Albastru nemărginit, aproape transparent*, Traducere din limba japoneză şi note de Florin Oprina, Editura Polirom, Iaşi, 2005

Murakami, Ryū, *În supa miso*, Traducere din limba japoneză şi note de Florin Oprina, Editura Polirom, Iaşi, 2006

Borbély, Ştefan, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Cassegård, Carl, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Global Oriental Ltd, 2007

Călinescu, Matei şi Fokkema, Dauwe, *Exploring Postmodernism*, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam şi Philadelphia, 1990

Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Traducere de Stefania Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 1997

Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Traducere de Brînduşa Prelipceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

Frenţiu, Rodica, *Haruki Murakami. Jocul metaforic al lumilor alternative*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2007

Hondru, Angela, *Ghid de literatură japoneză*, vol.I, Editura Victor, 1999

Kawakami, Chiyoko, *The Unfinished Cartography: Murakami Haruki amd the Postmodern Cognitive Map*, Monumenta Nipponica, vol.57, No.3, (Toamna, 2002)

Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1994

Masao, Miyoshi and Harootunian, H. D., *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham and London, 1989

[59] *Ibidem*, p. 90
[60] *Ibidem*, p. 117
[61] Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 30

Murakami, Fuminobu, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture. A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*, Routledge, London and New York, 2005

Napier, Susan J., *The Fantastic in Modern JapaneseLiterature. The Subversion of Modernity*, Routledge, London and New York, 1996

Snyder, Stephen and Gabriel, Philip, *Ōe and Beyond. Fiction in Contemporary Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999

Stretcher, Mattew C., *Beyond „Pure" Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, The Journal of Asian Studies, vol. 57, No. 2 (Mai, 1998)

Vohra, S. K., *Negative Utopian Fiction*, Shalabh Prakshan, Meerut, 1987

Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

MESIANISM LITERAR: MIT CRISTIC ŞI DIMENSIUNE MARIALĂ A SCRIITURII LA JEAN ROUAUD ŞI PHILIPPE SOLLERS

Drd. Iulia Diana RUSU
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Pe lângă numeroasele metaficţiuni istoriografice ce reconstruiesc şi dau o nouă coerenţă creştinismului, există şi scriitori ce preiau mitul cristic fie pentru a-şi asimila creaţia acestuia şi a sublinia dimensiunea salvifică a literaturii (Jean Rouaud), fie pentru că se consideră pe ei înşişi figuri alter christice (cazul lui Philippe Sollers). Lucrarea propune o investigare a romanului La désincarnation a lui Jean Rouaud din perspectiva mitului cristic, Rouaud teoretizându-şi scriitura prin permanentul apel la figura lui Isus Cristos, urmată de o analiză genetică a romanului lui Sollers (Le secret), ce se eliberează şi se mântuieşte pe sine prin cuvântul literar.

Cuvinte-cheie: *mit critic, dimensiune marială, mesianism literar*

I. Introducere

Evantaiul de verdicte alarmante şi dezbateri cu privire la soarta romanului pe care epoca (post)modernă le propune, l-au împins pe Jean Rouaud la o meditaţie asupra romanului şi asupra noii forme de expresie literară. Respins paradoxal în momentul în care critica aclamă moartea acestui gen[1], romancierul se regăseşte anulat: „Film, videoclip, naraţiune virtuală, care va fi viitorul romanului? Să ne gândim. Mie, care scriu romane, mi se cere deci să-mi imaginez un viitor fără mine?”[2] (tr.n.)

La désincarnation (*Descărnarea*) devine pentru Jean Rouaud posibilitatea de a teoretiza principalele direcţii ale scriiturii sale, care va fi construită pe principiul religiei creştine, în special pe dubla natură a lui Isus Cristos, a Cuvântului făcut trup, aşa cum crezul creştin o mărturiseşte: „născut iar nu făcut, cel de o fiinţă cu Tatăl”. Asemenea acestei duble naturi a lui Isus, scrierile lui Jean Rouaud se ţes în jurul oscilaţiei între forma realistă şi expresia poetică, un nou gen (*La désincarnation*, p. 144), o nouă formă romanescă, disponibilă să „găzduiască orfanele fraze” ale lui Jean Rouaud, acest specialist „tourneur-fraseur” [3], aşa cum se autodefineşte el. Această poetică se reflectă în misterele creştine ale întrupării, morţii şi învierii lui Isus, zămislit de la Duhul Sfânt şi născut din Fecioara Maria. Sarcina Mariei este reluată şi adaptată romanelor lui Rouaud, în aşa fel încât scriitura trece şi ea printr-un corp sfânt, în aşa fel încât să propună o formă de mântuire prin artă: „Scriitura, o artă marială?” (*La désincarnation,* p. 136)

Principiu similar (dar nu identic) şi pentru Philippe Sollers: retras din lume pentru a se consacra literaturii şi tăcerii, Philippe Sollers păstrează *secretul*. *Secretul* faţă de care se cere a fi *discret* (mai mult, cuvântul „discret” conţine, în forma anagramei, în limba franceză, cuvântul „secret”), aşa cum o putem înţelege de-a lungul romanului *Le secret* (*Secretul*), devreme ce este un cuvânt recurent şi totodată cuvântul-cheie care încheie romanul. Un secret

[1] În această direcţie, David Lodge, teoretician literar, promotor al postmodernismului, îşi începe romanul *Small world* cu proclamarea limitelor genului romanului (la nivelul constrângerilor), discreditat în favoarea povestirii. A se consulta David Lodge, *Ce mică-i lumea!*, Polirom, 2003.

[2] *Jean Rouaud. L'Imaginaire narratif*. Actes du Colloque de Cluj-Napoca, Roumanie, 17 au 19 avril 2008, dirigé par Yvonne Goga et Simona Jişa, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008, p. 5.

[3] *Ibid.*, p. 10.

care se joacă în jurul atentatului împotriva papei Ioan Paul al II-lea, un secret care vizează Sfânta Familie, un secret care atinge în mod direct viaţa lui Sollers, şi anume un secret care trimite la fiul său autist, pe care nu l-a împiedicat să se nască, dar pe care îl neagă şi îl recreează prin scriitură, prin artă.

Studiul îşi propune să examineze felul în care creştinismul, în misterul său cristic, converge cu literatura şi cu scriitorii care găsesc în el un adevărat model de creaţie, care devin *alter christi*, sau care, prin arta sau prin viziunea lor profetică, participă la salvarea, mântuirea lumii prin literatură şi instaurează un mesianism propriu-zis.

II. Mesianism literar la Jean Rouaud şi Philippe Sollers

La désincarnation devine pentru Jean Rouaud ocazia de a *pleda*, aşa cum incipitul textului o evidenţiază foarte bine, pentru cauza literaturii: „Pro domo / Alors, plaidons”[4]. A pleda pentru literatură nu este o sarcină uşoară într-o epocă în care se pune la îndoială genul romanului, sau chiar i se anunţă moartea, condiţie în care romancierul nu mai are viitor. Mai mult, a pleda pentru literatură se transformă la Jean Rouaud într-un moment de artă poetică, fiindcă, pornind de la estetica flaubertiană şi invocând principiul dublei naturi a lui Isus Cristos, Rouaud devine teoreticianul unei noi forme romaneşti: un melanj compatibil între lirism şi realism.

Literatura, pornind de la figurile lui Isus şi a Fecioarei Maria, îi va permite să dea naştere Cuvântului care conţine în el misterul de a fi în acelaşi timp uman şi divin, în acelaşi timp poetic şi realist.

Opera lui Jean Rouaud nu funcţionează niciodată în afara acestui raport pe care îl întreţine în mod constant cu credinţa creştină. De exemplu, în *L'invention de l'auteur*[5], Jean Rouaud revine, printr-un demers autobiografic, asupra copilăriei sale şi încearcă să stabilească aplecarea sa spre scriitură, să caute semne ale condiţiei sale de romancier. El invocă, spre exemplificare, tabloul lui Georges de La Tour, *Saint Joseph charpentier*, în care destinul lui Isus care va muri pe cruce, este anticipat şi anunţat: „Pe de altă parte, acest om aplecat, cu un sfredel în mâini, face o gaură în grinda de pe jos pe care o susţine cu piciorul său încălţat în sandale, grindă care este deja o bucată din adevărata cruce, iar această gaură este o anticipare a găurilor cuielor, cum o confirmă şi ciocănelul de pe jos (iar lângă ciocănel, lama foarfecii de lemn care îi va străpunge coasta şi rumeguşul lemnului încâlcit care este o prefigurare a spinilor.” (*L'invention de l'auteur*, p. 21)

Astfel, latura „mesianică” a scrierii lui Rouaud funcţionează într-un dublu sens: scriitura ca o formă care permite căutarea originilor (Rouaud celebrează şi figurile bunicului, tatălui, mamei, caută să înţeleagă dacă moartea tatălui a constituit o influenţă în ceea ce priveşte misiunea sa de a deveni scriitor, sau dacă faptul de a fi ajuns scriitor s-a fundamentat pe pierderea tatălui), deci autocunoaşterea prin scris şi literatură. În al doilea rând, această metaforă mesianică este preluată pentru a gravita în jurul noii forme romaneşti pe care o propune, resuscitând romanul, un roman în criză, un roman care pare să fi sucombat acestei crize.

[4] Jean Rouaud, *La désincarnation*, Gallimard, 2001, p. 11. Traducerea citatelor reproduse ne aparţine, referinţele bibliografice fiind însă la textul francez.

[5] Jean Rouaud, *L'invention de l'auteur*, Gallimard, 2004. Traducerea citatelor reproduse ne aparţine, referinţele bibliografice fiind însă la textul francez.

De cealaltă parte, se află Philippe Sollers. Şi pentru el, literatura este un mijloc de a se salva pe sine şi de a salva lumea. Philippe Joyaux, este şi el un similichrist, iar pseudonimul pentru care optează, Philippe Sollers, trimite la ideea pământului ars din care artistul, prin literatură şi text, renaşte. În romanul său *Le secret*[6], Sollers nu încetează să invoce figura evanghelistului Ioan, autorul Apocalipsei. Mai mult, eroul romanului lui Philippe Sollers se numeşte Jean Clémont, care devine J.C. (p. 248), lucru care din nou trimite la Isus Cristos. Mai mult, cum nimic nu este gratuit în viaţa romancierului (dacă optăm pentru o lectură din perspectiva criticii genetice), soţia lui, evreică, Julia Kristeva, poartă un nume care şi el îl conţine pe Cristos: Krist + Eva.

Romanul cunoaşte mai multe variaţii asupra titlului, iniţial este numit *La vie volée* (*Viaţa răpită*) - datorită „traficului de identităţi". Ba mai mult, titlul ar fi putut fi o „rescriere" proustiană: „în căutarea istoriei pierdute" (*Le secret,* p. 256) La fel ca Proust, Sollers ajunge la cunoaştere şi creaţie doar prin literatură. Romanul propune un traseu cristic, o formă de *imitatio christi*. Sollers se doreşte un profet (devreme ce anticipă criza teribilă a societăţii anilor următori), dar în acelaşi timp devine el însuşi un Mesia.

Romanul lui Philippe Sollers est deconcertant încă de la titlu, *Le secret,* deoarece cititorului îi este greu să înţeleagă acest secret în absenţa unei căutări şi cercetări personale în viaţa autorului.[7] Tatăl unui copil autist care nu vorbeşte, închis în lume şi în sine, Sollers îşi creează un alt fiu, care îi adresează scrisori, care vorbeşte, care se joacă. Fiul personajului principal este de fapt fiul pe care Sollers şi l-ar fi dorit şi pe care viaţa i l-a refuzat, dar pe care el îl creează prin literatură. Ipostază cristică în această creaţie, în această înviere sau chiar vindecare minunată, asemenea celor pe care Isus le împlinea.

În plus, este evident că familia personajului repetă Sfânta Familie. În roman se invocă adesea conceptul de Trinitate („trei în unul"), se vorbeşte despre „războiul celor trei" (Jean, Jeff şi Judith): „eu sunt tu, nu exist decât eu, eu sunt mai mult decât tu, sunt totul, dar nu sunt şi tu… Ba chiar: mai bine să nu fiu nimic decât să fiu eu."(*Le secret,* p. 146)

Dacă pentru Rouaud scriitura este investită cu o dimensiune sacrificială, aşa cum este şi creştinismul, care cunoaşte şi o înviere şi o renaştere (o descărnare pentru o reîntrupare), pentru Sollers scriitura este singura modalitate de a perpetua secretul lumii, secretul personal, secretul creştinismului cu tainele sale: „Îmi place să scriu, să trasez literele şi cuvintele, ori intervalul veşnic schimbător între slove şi cuvinte, singurul mijloc de a se prelinge, de a deveni, tăcut şi în fiecare clipă, secretul lumii."(*Le secret,* p. 49)

Mai mult, Sollers subliniază ideea unei scrieri ca un act sacru: „Nu scriem niciodată fără un scop, scriitura este dumnezeiască."(*Le secret,* p. 249).

Romanul lui Sollers vorbeşte despre boala secolului, acea boală care ne împiedică să respirăm, supranumită în mod ironic: „Asthme", iniţiale pentru „Argent-Sexe-Terreur-Hystérie-Mort-Enfant" („Bani-Sex-Teroare-Isterie-Moarte-Copil") (*Le secret*, p. 41). Iar într-o lume ca aceasta, pe care Isus Cristos a venit s-o mântuiască, nu-i rămâne artistului decât o şansă: a renaşte prin artă. În *Le secret* există numeroase referinţe la *Roman de Renart*), care trimit la ideea renaşterii prin artă: „renaît sans cesse dans son art. Ren-art" („renaşte fără încetare prin artă. Ren-art") (p. 96).

---

[6] Philippe Sollers, *Le secret*, Gallimard, 1993. Traducerea citatelor reproduse ne aparţine, referinţele bibliografice fiind însă la textul francez.

[7] Ineditele informaţii cu privire la elementele biografice ale lui Sollers mi-au fost furnizate în cadrul unui curs prezidat de emeritul profesor Pascal Torrin, universitar la Facultatea de Litere din cadrul Universităţii Blaise Pascal din Clermont-Ferrand, Franţa.

Aşadar, este evident că există la aceşti doi scriitori perpetua invocare a creştinismului, singura asimilabilă rolului şi statutului lor de scriitori.

III. Scriitura lui Jean Rouaud în oglinda dublei naturi a lui Isus Cristos

Sentimentul religios se află la baza romanului *La Desincarnation* şi este analizabil evolutiv, începând din Renaştere până în epoca modernă, care vrea să autopsieze corpul cristic, într-un demers de a-i restitui lui Isus doar natura umană: „[…] de când s-a ajuns la concluzia că Fiul lui Dumnezeu nu este mai puţin om, trupul nu mai este acea materie ticăloasă, ci devine un lucru sfânt, demn de luat în seamă. A-i mutila corpul de când Cuvântul s-a întrupat în el, a tăia Cuvântul, sunetul, linia directă pământ-cer. A rămâne surd în faţa mesajului divin, a se condamna tăcerii, tenebrelor, înseamnă a renunţa la mântuire." (*La désincarnation*, p. 91)

Natura umană a lui Isus, reclamată din ce în ce mai mult de oamenii de rând, de artişti şi de oamenii de ştiinţă, care încearcă să analizeze chiar şi chimic tot ce ar putea atesta existenţa istorică a lui Isus Cristos, este reluată de Jean Rouaud şi aplicată propriei sale arte poetice: „În timp ce trupul sfânt este supus legilor gravităţii, […], îl descompunem în tabloul-ucigaş al lui Holbein, trecem la o chirurgie radicală, îi prelevăm vorbirea, i-o scoatem din corp, îi descărnăm Cuvântul, care devine autonom, dând naştere vorbirii." (*La désincarnation*, p. 114)

Aşadar, acest mecanism de descărnare / reîncarnare a Cuvântului devenit trup este principiul existenţial al lui Rouaud care moare ca fiinţă umană pentru a renaşte ca scriitor, prin artă. Şi el are un parcurs cristic, şi el este unul dintre acei „Isuşi micuţi" invocaţi (*La désincarnation*, p. 115). Mai mult, reflexia asupra dublei naturi, referinţa la Sfântul Francisc, primul care a propus *reprezentarea* naşterii lui Isus, această iesle care a devenit o tradiţie, nu face decât să mărturisească acest amestec între arta realistă şi cuvântul poetic creator: Cristos este întruparea Cuvântului lui Dumnezeu, într-un trup de carne, care continuă să existe astfel datorită teatrului şi artiştilor care creează reprezentări reale ale lui Isus. În acelaşi timp continuă să existe şi într-o altă dimensiune, cea sacră a Euharistiei, apogeul misterului creştin. Toate acestea sunt explicate de Jean Rouaud într-o frază aparent superfluă, criptată, iar cititorul poate avea impresia că autorul se joacă cu religia creştină, cu intenţia de a demistifica această credinţă care ni s-a transmis, fără ca noi să avem dreptul de a o atinge. „Cuvânt întrupat? Ei bine, cuvânt întrupat e atunci când cuvântul dumnezeiesc devine vizibil, când purtătorul de cuvânt nu mai este o masă de piatră, ci un trup de bărbat, născut dintr-o femeie, un corp care vorbeşte, care se hrăneşte, bea, iubeşte şi moare" (*La désincarnation*, p. 93). Rouaud numeşte aceasta „realism absurd" (*La désincarnation*, p. 94). Realism absurd în a-l reprezenta pe Isus pe cruce, realism absurd al trupului lui Cristos la Holbein, trup care mai aşteaptă încă la morgă, realism absurd la Cristos care este pentru totdeauna prezent în Euharistie: „Prezenţa reală în ostie a trupului lui Cristos, în acelaşi timp întreg şi dispersat (încă un aspect holografic al dublei sale naturi), aceeaşi părticică pentru fiecare, bogaţi sau săraci, iată soluţia visată" (*La désincarnation*, p. 111). Paradox al trupului care moare, dar care rămâne în Euharistie: „Dar ce facem cu acest Cuvânt întrupat, care acum nu mai are corp? […] Mister." (*La désincarnation*, p. 112)

Aceeaşi problemă şi pentru estetica realistă: un Stendhal care ajunge la „imposibilitatea dramei" (*La désincarnation*, p. 121), dar care priveşte ceasul care indică miezul nopţii fără cinci minute, care este momentul, momentul naşterii unui nou gen literar pe

acest mare drum de-a lungul căruia este purtată oglinda. Madame Bovary, la rândul ei, cu realismul său gotic (*La désincarnation*, p. 43), realism despuiat cvasifotografic, care, aparent, respinge orice intenţie poetică. Însă nu, „Doamna Bovary este o poveste focală, Flaubert este un fotograf amator." (*La désincarnation*, p. 45)

Rolul artistului devine la Flaubert acela al unui demiurg din ce în ce mai luminos, asemenea aurei care înconjoară capul lui Isus răstignit pe cruce.

Rouaud oscilează fără încetare între avântul liric şi observarea riguroasă a realului, între regina Saba (*La tentation*) şi Madame Bovary (*Madame Bovary*)[8]

„Încăierarea" dintre realism şi lirism care face subiectul noii forme propuse de Rouaud (însă într-o ipostază conciliantă) este legată de trupul lui Cristos despre „care aşteptăm să semene în mod definitiv cu un cadavru pentru a ne dărui anatomiei trupului sfânt, sperând să rezolvăm din interior delicata problemă a nemuririi dispărute." (p. 98)

Această dublă postulare a lui Rouaud, legată de dubla natură a lui Isus Cristos, pune în acelaşi timp problema filiaţiei, şi anume filiaţia literară care urmează direcţia filiaţiei divine. Figurile tatălui şi a fiului sunt o temă recurentă la Rouaud, prezentă în mai multe dintre romanele sale: *Des hommes illustres, Le monde à peu près*. În creştinism, figura Fiului devine oglinda Tatălui, aşa cum şi Evanghelistul Ioan o exprimă: „Pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată; Fiul cel Unul-Născut, Care este în sânul Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut" (Ioan, 1, 18). Acelaşi lucru survine şi în cazul literaturii: ea este transmiterea intergeneraţională şi rezultatul ei. Mai mult, estetica realistă funcţionează după principiul mimetic, ceea ce apropie şi mai mult arta poetică a lui Rouaud de marele mister al creştinismului, împlinit în Isus, care este imaginea Tatălui.

Pe lângă figura Tatălui şi a Fiului, figura mamei, mai exact a Mamei Sfinte, Fecioara Maria, devine debuşeul romanului, fiindcă lectura marială a artei trimite la acest trup de femeie, capabilă să găzduiască în ea Cuvântul divin, tot aşa ca şi scriitorul care dă viaţă textului prin cuvânt.

IV. Dimensiunea marială a artei: *La désincarnation, Le secret*

Moartea *mamei* lui Rouaud şi nostalgia maternă constituie nucleul romanului lui Rouaud, *Pour vos cadeaux*, închinat mamei sale în întregime, chiar dacă ea nu va citi niciodată cuvintele fiului compuse în memoria ei: „Nu va citi niciodată aceste rânduri, plăpânda siluetă umbrită" (tr.n.)[9]. Acest roman este o ofrandă adusă celei care, asemenea Fecioarei Maria, dă viaţă şi însufleţeşte lumea. Rouaud recreează şi recuperează figura mamei.

Însă pe lângă aceasta, figura mamei lui Dumnezeu este recuperată de Jean Rouaud în *La désincarnation*, la fel cum este valorizat şi misterul care îi este atribuit: acela de a fi dat naştere Fiului lui Dumnezeu, Cuvântului divin. De aceea „le sexe de Marie c'est un monde" (*La désincarnation*, p. 98). O nouă lume ni se deschide datorită Mariei, tot aşa cum romancierul deschide mai multe lumi posibile prin literatură şi cuvânt literar.

Asemenea acestui mister, care poate părea paradoxal, al mamei care devine Mama lui Dumnezeu, rămânând în acelaşi timp umană, literatura dă naştere cuvântului creator.

Fecioara Maria, „toujours grosse du monde", care „ne dégonfle pas" (*La désincarnation*, p. 128), conţine în ea însăşi Cuvântul mântuitor, ajunge ea însăşi să

[8] Michel Lantelme, *Lire Jean Rouaud*, Armand Colin, 2009, p. 125.
[9] Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Editions de Minuit, 2009, p. 9.

vorbească: „De când l-au operat pe fiul ei, de când l-au descărnat aşa cum dezosezi o bucată de carne, ea, mama noastră, femeia, e cea care preia cuvântul.” (*La désincarnation,* p. 129)

Descărnare a lui Cristos, descărnare a cuvântului literar, dar reîntrupare înfloritoare a cuvântului creator prin minunile de la Lourdes, unde Fecioara Maria se arată oamenilor. În lumina acestei revelaţii, Rouaud teoretizează scriitura „ca apariţie”, apariţie plină de har, apariţie a acelei fulgurante frumuseţi cereşti şi terestre care a făcut posibil ca Dumnezeu să se întrupeze.

La rândul lui, Philippe Sollers oferă o meditaţie asupra mamei, mamei sale biologice, acelei *Mother* prezente în text, trimitere criptată la ideea lui „other-me”, „celălalt-eu”. Cât despre Mama lui Dumnezeu, această mamă cunoaşte unul dintre cele mai stranii paradoxuri, devine fiica fiului ei (*Le secret*, p. 29), reminiscenţă dantescă. Sollers o pune în relaţie cu „fabricile de copii” care se practică în zilele noastre. Mai mult, dorinţa ce mocneşte în personajul principal, Jean Clémont, este de a se întoarce în acel loc supranumit „V.M.”, anume „vieille maison” (casa veche) sau chiar „Vierge Marie” (Fecioara Maria).

Invocarea constantă în *Le secret* a acestei „Mother”, care va muri, trimite la Fecioara Maria. Mai mult, familia personajului, care are tendinţa de a se reduce din ce în ce mai mult, pentru a se opri la Jeff (dublul sciitorului), promite şi respectă în acelaşi timp legea misterului trinitar. Acest Jeff, care îi conţine în el lexemul „je”, „eu”, îi conţine în sine şi pe Judith şi pe Jean, care trimite implicit la Ioan Evanghelistul, principalul model al Noului Testament în special în direcţia teologiei Cuvântului („La început a fost Cuvântul”, Ioan 1, 1), cuvânt care devine şi în romanul lui Sollers un cuvânt mântuitor.

Sub privirile Fecioarei Maria moare Isus, Fiul ei, cel care o va conduce la Tatăl. Cei doi se „completează”, Fecioara devine prima casă terestră a lui Isus, Fecioara îi va da naştere lui Isus, tot aşa cum Sollers va crea un fiu conceput asemenea lui Isus, zămislit de la Duhul Sfânt, şi nu de la un bărbat (în această direcţie, există în textul lui Sollers mai multe trimiteri la mitul lui Isis şi Osiris, mit care propune ideea unei reconstrucţii în care elementul virilităţii lipseşte), un fiu care se joacă, şi nu un fiu căruia el i-a transmis tăcerea prin jocul lui, în timpul războiului, de a trece drept un schizofrenic timp de un an.

Sfânta Maria primeşte în trupul său Cuvântul lui Dumnezeu, iar acest corp se divinizează, în timp ce Dumnezeu devine om. O transmitere reciprocă, ca aceea care se realizează între Sollers şi fiul său. Ceasul va merge la Jeff, adică se va transmite succesorului, tot aşa cum Sollers va lăsa moştenire vorbirea sa literară, cuvântul creator.

V. Concluzii

Misterele credinţei creştine nu sunt străine literaturii. Chiar dacă nici Philippe Sollers, nici Jean Rouaud nu tratează figura cristică propriu-zisă, fiecare împrumută din creştinism ceea ce îi convine pentru a explica propria lor formă de expresie şi pentru a-şi teoretiza demersul romanesc. Critica biografică, genetică, aplicată textului lui Sollers (ceea ce ar putea să pară ciudat devreme ce Philippe Sollers era unul dintre fondatorii revistei Tel Quel, a cărui principiu fundamental consta în a-l exclude pe autor în demersul hermeneutic) este asimilabilă creştinismului în măsura în care Sollers devine, prin scriitură, un alter christi (numele personajului central fiind Jean Clémont, care dacă e redus la iniţiale, şi reinterpretat devine Jésus Christ), atunci când, într-o formă ludică, se discută în text în mod criptat ideea renaşterii prin artă. Sau când Sollers îşi creează spiritual un fiu, convergând astfel sub numeroase

aspecte cu misiunea Fecioare Maria, care devine modelul absolut al fiinţei umane în stare să poarte în ea Cuvântul divin, Cuvântul creator.

Tot aşa şi Jean Rouaud, care încearcă să resuscite romanul, propune o proză care, urmând modelul dublei naturi a lui Isus Cristos, oferă miracolul reconcilierii celor două forme romaneşti rătăcite în literatură, lirismului şi realismul.

Bibliografie

La Sainte Bible, L'École Biblique de Jérusalem, Éd. Du Cerf, Paris, 1961.
Jean Rouaud, *La désincarnation*, Gallimard, 2001.
Jean Rouaud, *L'invention de l'auteur*, Gallimard, 2004
Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Editions de Minuit, 2009.
Philippe Sollers, *Le secret*, Gallimard, 1993.
Michel Lantelme, *Lire Jean Rouaud*, Armand Colin, 2009.
Jean Rouaud. L'Imaginaire narratif. Actes du Colloque de Cluj-Napoca, Roumanie, 17 au 19 avril 2008, dirigé par Yvonne Goga et Simona Jişa, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008.

DEMISTIFICAREA LUMII ŞI SINDROMUL I-CABOD[1]

Drd. Ileana VESA
Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj Napoca
Asist. univ. Universitatea Emanuel din Oradea

Max Weber enunța la vremea sa un paradox care avea să convertească falimentul religios într-o victorie imprevizibilă, cumulată cu dezvoltarea științifică, prin reevaluarea Protestantismului ascetic. Prin așezarea teoriei sale în grilă biblică, vom compara destinul lui I-Cabod, exilatul în propria casă, cu tragedia momentului în care omul modern a descoperit că ordinea umană nu este atât de robustă pe cât pare, însă nici nu mai poate evada într-un spațiu alternativ. Pentru a se recupera pe sine, cheia nu se află în reîncântarea lumii, ci în câteva nișe filozofice – sensul și puterea cuvântului ca semn, formele de desfășurare a timpului și spațiului și eliberarea inconștientului prin religia artistică.

Cuvinte-cheie: *demistificare, sindrom, inconştient*

Printr-o doctă desfășurare argumentativă, îmbrăcată filozofic în multă terminologie anticipatoare, Weber enunța la vremea sa un paradox care avea să convertească falimentul religios într-o victorie imprevizibilă, deși cumulată cu dezvoltarea științifică și încă alți câțiva hibrizi domestici ai lumii moderne, prin reevaluarea – într-o formă inedită și dintr-o perspectivă ameliorată de efectele scontate – Protestantismului ascetic. Deși mai tânăr de patru veacuri și încă destul de novice în bătăliile doctrinare, acesta, consideră Weber, a reprezentat o forță hazardată care a declanșat o acțiune în masă către o nouă formă de organizare a societății moderne. Toate asigurările mântuirii prin sacramente și supunere față de cler au fost măturate o dată cu Reforma, iar omul a rămas singur să-și croiască un alt drum către transcendență. Dacă totul s-ar fi oprit la o dezbatere metafizică, secularizarea ar fi fost un fenomen predictibil și în cele din urmă foarte firesc în favoarea abandonării unui discurs steril și inofensiv; dar secundar, Dumnezeu a devenit impulsul pentru reorientarea intramundană a credinciosului către vocație și etică profesională, evoluând din plan eclesiastic către cel profan pentru îndeplinirea multilaterală a siguranței mântuirii, ca dovadă sacră și totuși tangibilă a predestinării celeste. Cu alte cuvinte, rămânerea în har era confirmată obligatoriu de zelul depus pentru îndeplinirea profesiunii, iar metoda prin care era controlată metodic poziția dobândită înaintea lui Dumnezeu ținea de succesul profesional, pe atunci asociat în mod simplist mai ales cu acumularea de capital. Utilizarea lor era restricționată ca păcat dacă urmărea investiția în bunurile materiale și luxul personal, donația și caritatea fără discernământ sau păstrarea lor egoistă și avară. Singura soluție – a presupus Weber – era

[1] I-Cabod este un personaj din mitologia biblică, născut pe vremea judecătorilor – cartea 1 Samuel, capitolul 4 – când evreii nu se organizaseră încă sub conducerea unui rege. Naşterea sa corespunde cu luarea în captivitate a chivotului de către filisteni și cu stingerea ramurei principale din dinastia preoțească aaronică. În istoria antică a poporului evreu, I-Cabod („Nu mai este slavă!") este simbolul alienării forțate a omului față de Iahve, alienare provocată de forțe exterioare, păgâne și cu atât mai dureroasă cu cât Dumnezeu tace sau refuză să intervină, chiar când se mizează pe supremația și omnipotența Sa. O dată ruptă legătura obiectuală cu ființa creatoare, omul devine străin în propriul spațiu de apartenență.

investirea lor eficientă și astfel capitalismul în față s-a strecurat încă de la început în leagăn alături de Protestantism.

Pornind de la premisa nevoii de evadare din „cușca de fier" – metafora celebră din *Etica protestantă și spiritul capitalismului* – în care ne-a închis lumea palpabilă, Weber construiește binar pe fundamentul protestant, sugerând invariabil superioritatea rațională și practică a asceticului. Misticismul presupune o posesiune magică a divinului asupra umanului, în contrast cu ascetismul rațional, care depășește slăbiciunea umană prin contemplarea volitiv-lucidă a divinului și, paradoxal, are ca repercursiune reîntoarcerea către lume, nu evadarea pe căi ezoterice din ea. Deși cele două tipuri de contemplare mistică, cea exterioară și cea interioară lumii umane, se împletesc deseori prin subtilitățile care le animează, ele rămân totuși separate prin scopul cu care sunt practicate. Se poate foarte bine observa această diferență în orientarea spre acțiune: minimalizarea ei sau implicarea activă în ordinea lumii create. Misticul se orientează spre iraționalitatea lumii nevăzute, asceticul caută raționalitatea palpabilului, chiar dacă – recunoaște Weber – sensurile absolute îi rămân ascunse chiar și acestuia din urmă. Diferența calitativă este produsul obținut: primul trăiește extatic, al doilea este util. Eliberarea de sub astfel de presiune, la care sunt supuși doar asceticii, pentru că misticul se simte răsplătit dacă experiența lui e încununată epifanic, a fost rezolvată de Protestantism prin etica vocației. Se naște astfel o religie rațională, care, la fel ca „dăruirea fără obiect" – analogie des utilizată de Weber în *Sociologia religiilor* (1998) – este o religie sublimată, care trăiește doar pentru ea însăși și prin ea însăși, unde sistemul etic religios joacă mai degrabă un loc formal decât unul funcțional, înlocuind un loc rămas gol, nu o nevoie stringentă. E ca și cum o piesă de teatru incompletă trebuie să-și recâștige aspectul artistic și nu neapărat să funcționeze după prescrisul autorului. Autorul, alias Dumnezeu, a fost înlocuit și el cu surogate, nu doar de dragul principiului estetic, iar piesa se joacă în continuare fără să se resimtă prea mult de pe urma acestor schimbări fundamentale.

Spiritul capitalismului este, prin urmare, echivalentul procesului de „scoatere a lumii de sub puterea vrăjii" prin raționalizarea și intelectualizarea lumii. În articolul *Știința ca vocație*, Weber afirmă că dezîncântarea lumii detronează cunoașterea și instaurează calculul intelectual pentru tot ce există în univers. Cunoașterea putea fi realizată și pe cale mistică, așa încât știința rațională a avut statut de egalitate cu credințele magice. Ceea ce a realizat modernismul în premieră a fost posibilitatea de a calcula totul tehnic, fără rată de eroare, deoarece se credea că nu există nimic în univers care poate scăpa acestor măsurători. Nu există forțe misterioase care să stea în spatele lucrurilor inexplicabile, totul poate fi pus în schemă, deci totul e demistificat. Tehnica și intelectul ne fac serviciul pe care îl îndeplineau până azi mistica și magia. Weber profețește în ultimul paragraf al articolului apariția unei religii lipsite de o profeție autentică și, deși nu pare convins de posibilitatea configurării ei pe harta scepticismului modern, totuși postmodernismul cu incredulitatea sa față de metanarațiunile existente, a acceptat astfel de provocări, ba chiar nu se mai dorește o profeție autentică, dar nici falsul cu care se delectează nu mai e privit ca o monstruozitate, atâta timp cât acesta își împlinește menirea de a oferi satisfacție și divertisment. Fără etică, sentiment mistic, profetisme și adăugând faptul că teoria lui Weber a încetat să mai reprezinte acea infailibilă tablă de legi, citită în cheie rațională, lumea se descurcă schizofrenic printre simboluri magice, contactate în contextul aplecării morbide spre experiențele extatice neortodoxe și descoperiri științifice bulversante, certificate cu cea mai înaltă tehnologie posibilă.

Așezând în grilă sacră cosmosul contemporan, I-Cabod este complexul cu care se confruntă individul alienat în mod forțat de intimitatea-i abisală, prin așa-zisa eliberare a spațiului populat de manifestările și prelungirile personalității sale de sub povara superstițiilor religioase. Dar încă de la începuturile sociologiei religiei, Durkheim susținea reflectarea fidelă a realității exterioare omului în formele interioare ale vieții religioase (Durkheim, 1995:385), prin religie înțelegându-se mai mult decât un set de practici și reguli aplicate activ și anume o calitate intrinsecă a omului, un dat care ne însoțește încă din negurile civilizațiilor primitive și orice încercare de a o eradica presupune o mutilare conștientă sau sado-masochistă a unuia dintre membrele psihicului uman. Însă ruperea vrăjii aruncate peste ființa umană presupune faptul că ,,mintea se întoarce asupra ei însăși și încearcă să reconstruiască lumea în termeni 'raționali' (…), procesele lumii devin demistificate, își pierd semnificația magică și de acum încolo, 'se petrec' și 'se întâmplă' pur și simplu, dar nu mai semnifică nimic." (Greisman,1976:497)[2] Rezistența la semnificații este sesizată și de Nicholas Gane când stabilește punți de contact între teoria lui Max Weber și filozofia postmodernă în *Max Weber and Postmodern Theory: Rationalization versus Re-enchantment* (2002). Astfel, conform lui Baudrillard interpretarea declanșează totdeauna mobilul demistificării și, pentru a fi evitată, el propune încifrarea sensurilor, pentru a merge împreună cu încântarea obiectelor, nu împotriva ei, îmbrățișând formele obscure ale aparențelor imediate și cunoașterea diversivă prin restabilirea simbolismului animist al lucrurilor. (Gane, 2002:146)

În mitologia ebraică, chivotul peregrinase mult și după încetarea nomadismului celor 12 triburi de evrei, fiind purtat de către preoți între diverse locații până la stabilirea sa definitivă în Templul din Ierusalim, dar niciodată nu fusese luat în captivitate de vreun popor păgân și întotdeauna se încadrase între granițele cucerite ale Israelului. Pe de altă parte, tipologia alienărilor, poruncite de Iahve sau benevole, era stipulată în Legea lui Moise pentru fiecare păcat în parte, cu toate acestea, practicarea lor ținea de prezervarea în condiții evlavioase a spațiului sacru în care fusese așezat poporul Israel după eliberarea miraculoasă din sclavia egipteană. Eveniment singular și punct de turnură în istoria ulterioară a poporului evreu, luarea chivotului ca pradă de război de către filisteni a generat o alienare forțată și imprevizibilă, venită de data aceasta din exterior, iar evreii au fost lăsați să se descurce singuri în cușca lor de fier, fără prezența divină asociată palpabil chivotului. Tăcerea Lui devine aporie. Și ca în raționalismul capitalist modern, Dumnezeul ontologic devine un zeu epistemic, intrând în malaxoarele cunoașterii, de unde scapă ciuntit, fără suflet, fără autoritate, fără aura magică, doar un concept de panoplie filozofică. I-Cabod se resemnează cu un silogism greșit asupra existenței lui Dumnezeu, pentru că nici tăcerea, nici dispariția dovezii Sale fizice nu pot nega reducționist posibilitatea existenței transcendentului. Zygmunt Bauman tratează totul ca pe un război intelectual al cărui miză principală este anularea dreptului de a avea inițiativă, de a acționa liber, de a se pronunța asupra sensurilor și de a construi altele noi – într-un cuvânt, dreptul creatorului. (Bauman, 1992:10) Însă anularea unui drept nu înseamnă și anihiliarea existențială a celui care-l posedă.

I-Cabod, exilatul în propria casă, trăiește tragedia celui care se zbate între apartenență și surghiun – tragedia momentului în care omul modern a descoperit că ordinea umană nu este atât de robustă pe cât pare, că trăiește într-o contingență vulnerabilă și instabilă, dar nici nu

[2] "(…) the mind turns back upon itself and tries to reconstruct the world in 'rational' terms (…), the world processes become disenchanted, lose their magical significance, and henceforth simply 'are' and 'happen' but no longer signify anything."

poate evada într-un spațiu alternativ, fie pentru obținerea unui cofrag revelator suplimentar, fie pentru rezolvarea frustrărilor imediate. Pentru a se recupera pe sine, trebuie să încerce o re-încântare a spațiului. În *Gardens: An Essay on the Human Conditions* (2008), Robert Pogue Harrison încearcă o abordare a spațiului din perspectiva apatrizilor, considerând că aceștia sunt potențiali generatori de sensuri pentru alte arii locuite de indivizii postmoderni. Dar înaintea oricărei revendicări sacre, trebuie eliminată orice formă de imperialism asupra spațiului, chiar dacă în postcolonialismul emergent se zbat reminiscențele forțelor străine. Deoarece formele iraționale ale religiei au fost subordonate agresiv unui registru diferit și analizate cu metode și ustensile științifice neconcordante cu sistemul său de funcționare, ostilitățile inutile care s-au declanșat nu pot fi judecate doar ca incidențe ale unor aspecte secundare, de aceea dihotomia dintre cele două trebuie evidențiată mai întâi – ontologiile diferite, prăpastia metodologică, registrul etic versus cel utilitar, etc. și abia apoi ne vom concentra atenția pe formele de fuziune și interdependență dintre ele. Cheia nu se află nici în reîncântarea definitivă a lumii, nici în relativizarea dezîncântării, ca să rămânem consecvenți cu terminologia consacrată de Max Weber, ci în câteva nișe filozofice sculptate cu obstinație de teoreticienii postmodernismului – sensul și puterea cuvântului ca semn, formele de desfășurare a timpului și spațiului uman și eliberarea inconștientului prin artă în paralel cu religia.

Referindu-se la funcția speculativă a religiei, Durkheim făcea distincție între raționalismul și idealismul diverselor forme de viață religioasă și pe unde cel dintâi se strecoară cu nonșalanță de comun acord cu etosul vremii, cel de-al doilea este marginalizat ca inferior și dubios, făcând loc științei, deși cercetătorul recunoaște că ar fi imposibil ca umanitatea să trăiască la nesfârșit fără efervescența religioasă. (Durkheim, 1995:391) Totuși, în armonie cu Weber, cântă amândoi pe coarda substituirii religiei cu știința, o formă mult mai avansată de raportare inteligentă la necunoscut, având în vedere faptul că, într-o societate rațională, noua credință trebuie să pornească și să se întoarcă la știință, ca punct de referință pentru toate nelămuririle și nevoile sale. Kurt Hubner vine însă cu o soluție diferită pentru pozitivismul logic – atâta timp cât cele două, religia și știința, se bazează pe ontologii diferite, cu conținut complet diferit, coexistența lor într-o lume raționalizată nu ar trebui să reprezinte un afront adus nici uneia dintre ele. Critica științifică face apel la rațiune și experiment, pe când religia se sustrage acestor standarde de analiză și pentru că ontologiile sunt doar instrumente de organizare dependente istoric, știința și religia sunt dimensiuni paralele ale realității și așa trebuie să rămână. (Hubner, în Artigas, 2001: 311-312)

Revoluția industrială l-a detașat pe om de natură, constituind unul din factorii decisivi pentru încheierea procesului de demistificare a lumii și simultan, restrângerea spațiului alienant în care își duce veacul I-Cabodul modern. Conform prejudecăților religioase, virginitatea naturii cu misterele ei trebuia respectată cu sfințenie, dar când curiozitatea omenească a pășit în sanctuarul ei pe calea seducției inteligente, forțând-o să colaboreze docil, religia a intrat în impas și a fost provocată să-și reevalueze poziția față de cuceririle tehnologice. Frederick Ferre susține că acest impas nu e doar de pe vremea lui Weber, religia a trebuit să se strecoare printre multe alte „intervenții practice conduse de inteligența teoretică”[3] de-a lungul secolelor, dar care s-au dovedit inofensive, chiar dacă intrau în categoria stigmatizată a produselor „nenaturale”. (Ferre, 2003:872) Ducând logica mai departe, dacă dezîncântarea modernă face abstracție de busolă, ochelari și alte descoperiri

[3] “(…) practical interventions led by theoretical intelligence”

tehnologice în secolele anterioare revoluției industriale, progresia viziunii post-weberiene face ca tot ce părea bun pe vremea sa să fie criticat din perspective diverse azi. Prin urmare, discuția nu ar trebui purtată în registrul etic mai mult decât în cel utilitar. Când tehnologia se interferează cu morala mai mult decât cu funcția sa utilitară, se obțin răsturnări situaționale cum se întâmplă acum în cazul consumerismului postmodern. „A fi pur și simplu artificial (…) nu este necesar și ilicit."[4] (872)

Corelată cu antinomia etic versus utilitar este relația sens-valoare, peste care Weber și-a frezat parțial teoria scindării dintre religie și știință, fiind condus spre o concluzie de factură nietzscheniană - „sensul trebuie imputat lumii prin atribuirea unei valori acestuia"[5] (Germain, 1993:41), pe care a prelucrat-o în favoarea obținerii unei științe eliberate de valoare în sensul etic al acesteia. Astfel, religia își poate păstra sistemul de valori pentru sine, cu semnificații prelevate în mod aleatoriu, în timp ce sensurile lucrurilor au fost imputate pe cale rațională, riscând să creeze incongruențe valorice în societatea contemporană. Se obține o prăpastie metodologică sesizată de Mariano Artigas în *The Mind of the Universe: Understanding Science and Religion*, care impune o mai atentă și imparțială abordare a religiei în raport cu știința și care poate fi depășită doar cu ajutorul reflecției filozofice (Artigas, 2001:313); relația trebuie înțeleasă în lumina complementarității, nu ca pe o ostracizare sau anatemizare.[6]

Un alt agent coroziv născut din faldurile ideologiei moderne este denunțul oricărei forme de imperialism al științei, oricât de întemeiat ar părea acesta în lumina istoriei. Arși pe rug, persecutați, considerați magicieni, oamenii de știință din Evul mediu au lăsat o pată pe religie care nu a fost răscumpărată îndeajuns de mult în mentalitatea individului modern. Așa că se impune nu neapărat reabilitat, dar cel puțin revizitat critic și obiectiv acest Ev mediu, pentru a elibera știința, care se pretinde rațională, de un bagaj sentimental care să o facă să riposteze clasic în fața religiei, încercând să o subjuge. Christopher L. Walton (2000) observă modul direct proporțional în care Weber a transformat religia într-o prezență irațională o dată cu raționalizarea alertă a societății moderne, dar nu-i concede dreptul de a se anima gratuit în fața spectacolului dominator, susținând just că: „Nu-i deloc evident că religia a încetat să fie rațională pur și simplu pentru că alte sfere ale activității umane au fost raționalizate."[7] A rămâne prizonierii unui militantism sterp înseamnă a ne condamna la marginalitate și desuetitudine, perorând predici vetuste spre un auditoriu surd, de aceea trebuie căutate alte căi de a ajunge la miezul problemei dintre știință și religie.

Michael Bailey (2006) subliniază ideea că sensibilitățile actuale care se dovedesc compatibile cu raționalismul modern sunt de fapt constructe ale erei post-reformatoare și trebuie revizitate în manieră deconstructivistă, altfel riscăm să ne împotmolim într-o nouă mitologie, mult mai rigidă și mai represivă decât cea pe care modernismul și-a propus să o disloce. Diacronic, Iluminismul a impus scepticismul față de religie, egalând-o cu superstiția,

[4] "Simply to be artificial (…) is not necessarily to be illicit."
[5] "(…) meaning must be imputed to the world by ascribing value to it."
[6] Într-un context asemănător, dar în sânul religiei de data aceasta, creștinismul a excomunicat magia, considerată nu un act irațional, cât unul greșit. Hierocrația medievală a condamnat-o mereu, dar nu a încercat niciodată să traseze o linie de demarcație clară între cele două, probabil deoarece se căuta afirmarea corectă a religiei prin condamnarea formelor negative derivate din aceasta. Tensiunile s-au intensificat tocmai pentru că religia și magia sunt complementare una alteia, deci excluderea uneia presupune ambiguizarea celeilalte. Ulterior, confuzia asupra religiei private de elementul magic a condus la formularea unei teorii cum este dezîncântarea lumii, care acceptă doar religia rațională.
[7] "It is not obvious that religion has ceased to be rational simply because other spheres of human activity have been rationalized."

peste care s-a sedimentat Romantismul, deplângând farmecul mistic rătăcit al lumii antice; ca urmare, a încercat să-l revigoreze cel puțin artistic. Mai târziu, Weber, consilierul resemnării moderne, a propus acceptarea stării de fapt și conformarea față de societatea birocratizată, poziție analogă cu cea a străvechilor evrei de pe vremea lui I-Cabod, doar că dispariția obiectului doxologiei noastre nu presupune și retragerea divinului din universul uman, în parte pentru că transcendentul e un concept adânc implementat în conștiința umană și apoi, pentru că evoluția postmodernă a societății a dovedit că omul nu e încă pregătit să renunțe la moștenirea religioasă a civilizațiilor străbune, chiar dacă e lipsit de adâncime și fără lamentările de rigoare pentru reinventările forțate la care a supus-o. Prizonieratul religiei în mrejele științei e considerat astăzi depășit, pentru că lumea se mișcă într-o cu totul altă direcție. Instrumentul raționalizării lumii – știința – a devenit între timp un generator sigur de excepțional, mistere și fenomene inexplicabile; tehnologia pune în scenă minuni mai veritabil orchestrate decât cele religioase și societatea se înfruptă cu voluptate din ele, cu toate că știe că noul discurs ocolește deliberat realitatea.

În *The Reformation, Popular Magic and the "Disenchantment of the World"* (1993), Robert W. Scribner deschide interpretarea cuvintelor spre o abordare postmodernă. Recursul la benedicțiuni, farmece, blesteme ca formule ritualice încărcate de autoritate benefică sau malefică, în funcție de forțele invocate în rostirea lor, a fost edulcorat de protestanții avizi de cunoașterea lui Dumnezeu prin cuvânt, nu prin experiența sacramentelor. Corelate cu un context specific, cu o gestică adecvată (semnul crucii, mâinile împreunate, etc.) și bine-nțeles cu substratul psihologic necesar credinței în superstiții, cuvintele au devenit primul ambasador al noii ordini religioase în cea veche, primind valențe mistice inedite, de care nici creștinii reformați nu s-au putut descotorosi ușor, sfârșind prin a le adapta prin miza unui alt canon religios. Aceeași punte a cuvântului încărcat cu noi conotații trebuie aruncată peste abisul modern către o lume mai puțin strictă cu sensul lor rațional, o reîntoarcere spre relativismul vorbelor cu zeci de înțelesuri etico-religioase, care pot coexista fără prea multe traume semantice.[8] În plus, clivajul sensurilor a fost însoțit de un transfer semiotic în masă a obiectelor sanctificate către magicul popular, nelimitat de atmosfera sobră a bisericii și ritualurile înțepenite în tradiție – moaștele sfinților și crucifixele au fost înlocuite de protestanți cu Biblia și cărțile de rugăciune, accesibile o dată cu Reforma întregii congregații, nu doar preoților. Scăpând tiparelor construite în analizele de laborator, magicul nu-i acordă credit I-Cabodului modern, deoarece obiectele și fenomenele sunt împuternicite de cuvinte, la fel și cunoașterea transcendentului. Am dovedit însă că cuvintele sunt relative la oportunități, complexe și ireductibile la clasificări raționale.

O altă ocultare deliberată a demistificării lumii revizuiește atitudinea protestanților față de sacralitatea spațiului locuit de ființa umană. Pe urmele reformatorilor, Weber considera că, în capitalismul modern, etica vocațională reflectă pe cale intramundană voia lui Dumnezeu și siguranța mântuirii, relație cu atât mai dificil de menținut cu cât profitul a închistat societatea într-o cușcă de fier, tăindu-i toate firele de legătură cu Celălalt. În primul rând, transcendentul pare să fi fost izgonit o dată cu sacramentele sau cu icoana lui sacră – tabernacolul; în al

[8] Scribner îl citează pe Conrad Platz, un preot protestant din secolul al XVI-lea, care făcea distincție între utilizarea adecvată a cuvintelor și rezultatele neașteptate obținute din folosirea lor hazardată – același cuvânt poate fi, conform lui Platz, bun, rău sau neutru. Deși preluate din Sfânta Scriptură, cuvintele erau capabile de efecte contrare: fie exorcizarea demonilor, fie invocația Diavolului; fie imprecație, fie binecuvântare. Prin urmare, și sensurile lor se pliau pe intenția cu care vorbitorul le implica în actul comunicării. (Scribner, 1993:489)

doilea rând, pare să fie exclus de o deficiență relațională, dar multiculturalismul actual ne învață că optica noastră trebuie să fie balansată uneori de partea celuilalt, ca să ne eliberăm eficient de egocentrismul în care ne-a înfășurat civilizația europeană. Nu popularea spațiului deținut de celălalt garantează o perspectivă obiectivă asupra existenței sale, colonialismul trebuie înfierat cu orice preț, ci acceptarea necondiționată a celuilalt, care merge uneori până la incidența sa inevitabilă de partea aceasta a baricadei. Cu alte cuvinte, consistența divinului, acceptată în lumea noastră, poate reinstaura conexiunea pierdută până unde îi permite toleranța noastră la inexplicabil și fantastic. Scribner consideră că spațiul lumii nu a fost desacralizat vreodată, decât artificial, chiar promotorii protestantismului, afirmă el, erau adepții unui război spiritual purtat în condițiile și pe teritoriul uman: atât prima generație de reformatori asociată lui Luther, cât și a doua generație, condusă de Calvin, s-au considerat martorii ultimei bătălii dintre Dumnezeu și Anticrist: „Departe de a desacraliza lumea, (…) religia reformată a intensificat bătălia cosmică dintre divin și diabolic la un grad mult mai înalt." (Scribner, 1993:483)[9]

Linearitatea temporală cunoaște sincopa nu doar în postmodernism – în studiul de caz intitulat *A Redemptive Economy: Corpus Christi Pageant Cycles as Liturgical Relativization of Secular Time* (2009), Gaelan Gilbert trasează cronologia timpului divin în cadrul festivităților și sărbătorilor medievale, când timpul muncii, rațional și monoton, era întrerupt de dilatarea în eternitate a timpului individual, nelimitat de rutină și ciclicitate. De obicei, liturghia relativiza timpul, ancorându-l în infinitul suprareal prin înălțarea sufletească, păstrându-l în același timp în contingența umană prin participarea la sacramente. Gilbert propune însă o festivitate religioasă care a rezistat temporalității seculare în afara spațiului sacru al bisericii, și anume *Corpus Christi* – o procesiune populară care celebra public euharistia, introdusă în Anglia pe la începutul secolului al XIV-lea, când timpul muncii fusese deja organizat de clopotul târgului. În postmodernism, Nicholas Gane traduce, în *Max Weber and Postmodern Theory: Rationalization versus Re-enchantment* (2002), refractaritatea lui Lyotard față de metanarațiuni în termenii evadării din timpul linear modern, combinând ceea ce vine după (post) cu ceea ce a fost (ante) pentru a ne sustrage metodei istoriografice cu care am fost îndoctrinați (Gane, 2002:84). Dacă postmodernismul corespunde logicii timpului nelinear, înseamnă că se împacă foarte bine și cu cel divin, discontinuu și imprevizibil, și îl poate accepta în recuzita sa, alături de alte timpuri intermitent conturate, iar dezîncântarea lumii trebuie să rămână în terenul cronologiei, imposibil de pasat mai departe spre spațiul unde se poartă jocul acum.

Datorită paralelismului generat de relaționarea continuă dintre artă și religie de-a lungul istoriei moderne, ca fiind elemente exemplare ale etosului unei națiuni, le putem substitui lucrativ și doar formal una celeilalte, ca să găsim, prin artă, calea spre mântuirea religiei de sub verdictul funebru cu care a diagnosticat-o sceptic Max Weber. Suzi Gablik, în *The Re-enchantment of Art* (2003), se face vocea auzită a artiștilor nemulțumiți de comodificarea totală a artei și susțin credința tot mai răspândită că arta trebuie reabilitată ca bun spiritual al întregii societăți, furnizor de valori durabile și metodă sigură de reîncântare pentru lumea postmodernă. Capitalismul nu poate afecta experiența artistică decât superficial, transformările suferite de artă sunt urmările progresului spiritual al omenirii și ale deschiderii spre zonele marginale ale civilizației, o dispersie voită în toate sferele culturii postmoderne.

[9] "Far from further desacralizing the world, (…) the reformed religion intensified to an even higher degree the cosmic struggle between the divine and the diabolical."

Însă privind-o ca pe o structură organică independentă, la fel cum era percepută arta în Romantism, Weber și-a articulat teoria despre religie pe fundalul societății tehnologizate cu care și-a țesut tapiseria operei, totuși astăzi, la fel ca arta, religia nu mai este deloc independentă, suficientă sieși ca expresie distinctă a etosului național, dimpotrivă, pentru a subzista noilor provocări, ea a fost integrată și amalgamată eclectic cu alte aspecte culturale, nu atât de ambițioase și idealizate ca mai vechea lor înțelegere, creând confuzie nu numai în rândul agnosticilor religioși, ci și în rândul apologeților săi. În concluzie, principiile religioase sunt versatile, dar nu și efemere.

Acordată la struna postmodernismului, lira lui Weber nu mai dă un sunet deslușit, se poticnește în cuvinte, timp, spațiu – anume în piesele primordiale așezate în șahul lumii, datorită mutațiilor suferite de acestea în ultimele decenii. Nu subscriem cu acribie tuturor acestor maliții candide sau critici voite, mai întâi trebuie construită o imagine panoramică a misticismului religios postmodern în vederea extragerii unor concluzii viabile, dar e demn de reținut că rescrierea vechilor concepte în manieră deconstructivistă e un adversar veritabil, care nu poate fi trecut cu vederea nici măcar de bastionul filozofic durat de Weber.

Bibliografie

Artigas 2001: Mariano Artigas, *The Mind of the Universe: Understanding Science and Religion*, Radnor, Pennsylvania, Templeton Foundation Press.

Bailey, 2006: Michael D. Bailey, *The Disenchantment of Magic: Spells, Charms and Superstition in Early European Witchcraft Literature*, articol publicat în „The American Historical Review", vol. 111, nr. 2, Chicago: University of Chicago Press.

Bauman, 1992: Zygmunt Bauman, *Intimations on Postmodernity*, New York, Routledge.

Durkheim, 1995: Emile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, București, Polirom.

Ferre 2003: Frederick Ferre, *Technology and Religion*, articol publicat în „Encyclopedia of Science and Religion", vol. 2, New York: Macmillan.

Gablik, 2003: Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, articol publicat în William Kelly, „Art and Humanist Ideals (Contamporary Perspectives with Artworks Selected from the Collection of the Archive of Humanist Art: An Anthology)", Melbourne, Palgrave Macmillan.

Gane, 2002: Nicholas Gane, *Max Weber and Postmodern Theory: Rationalization versus Re-enchantment*, Palgrave Macmillan, Australia.

Germain 1993: Gilbert Germain, *A Discourse on Disenchantment:Reflections on Politics and Technology*, New York, State University of New York Press.

Gilbert, 2009: Gaelan Gilbert, *A Redemptive Economy: Corpus Christi Pageant Cycles as Liturgical Relativization of Secular Time*, publicat în Lore: Rhetoric, Writing, Culture, vol. 7, nr.1, Sand Diego.

Greisman, 1976: H.C. Greisman, *'Disenchantment of the World': Romanticism, Aesthetics and Sociological Theory*, articol publicat în „The British Journal of Sociology", vol. 27, nr. 4, Londra, Blackwell.

Harrison, 2008: Robert Pogue Harrison, *Gardens: An Essay on the Human Conditions*, Chicago, The University of Chicago Press.

Scribner, 1993: Robert W. Scribner, *The Reformation, Popular Magic and the "Disenchantment of the World"*, articol publicat în „Journal of Interdisciplinary History", vol. 23, nr. 3, Cambridge, Massachusets, MIT Press.
Walton, 2003: Christopher L. Walton, *Is Disenchantment the End of Religion*, eseu publicat pe site-ul www.philocrites.com, în 18.03.2003
Weber, 1998: Max Weber, *Sociologia religiilor – Tipuri de organizări comunitare religioase, Bucureşti, Teora.*
Weber, 1946: Max Weber, *Science as Vocation*, traducerea în limba engleză: H.H. Gerth and C. Wright Mills, (Max Weber, *Essays in Sociology*, New York, Oxford University Press, 1946), http://media.pfeiffer.edu/lridener/dss/Weber/scivoc.html
Weber, 2007: Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, București, Humanitas.

AN INSIGHT INTO RUMI'S MYSTICISM

Drd. Monica Alina DANCI
Universitatea "Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca

This work is meant to be an insight into the writings of Jalal al-Din Rumi, who has been called "the most eminent Sufi poet of Persia," "the greatest mystical poet of Islam," and even "the greatest mystical poet of all." His spirit crystallizes in verses of unmatched power and grace, which are famous all over the world because of their beauty and immense richness. The study concentrates on Rumi's understanding of the myth of creation and on the image of Universal Man present in his poetry.

Key-words: *mysticism, beauty, richness, creation*

Rumi was born in Wakhsh, under the administration of Balkh, on 30 September 1207. Escaping the Mongol invasion, he and his family traveled extensively in the Muslim lands, performed pilgrimage to Mecca and finally settled in Konia, Anatolia. There, Baha' ud-Din, his father, became the head of a madrassa and when he died, Rumi, aged twenty-five by that time, inherited his position as the Islamic molvi. One of Baha' ud-Din's students, Sayyed Burhan ud-Din Muhaqqiq Termazi, continued to train Rumi in the Shariah as well as the Tariqa. For nine years, Rumi practiced Sufism as his disciple until he died in 1240 or 1241. Rumi's public life then began: he became an Islamic Jurist, issuing fatwas and giving sermons in the mosques of Konya. He also served as a Molvi and taught his adherents in the madrassa.

In 1244, when Rumı was already thirty-seven years of age and seemingly set in his ways as a conventional mullah, a wandering dervish named Shams al-Dın, native of Tabriz, suddenly arrived in the Saljuq capital, changing his life.

"Jalal al-Dın," wrote R. A. Nicholson, "found in the stranger that perfect image of the Divine Beloved which he had long been seeking. He took him away to his house, and for a year or two they remained inseparable. Sultan Walad likens his father's all-absorbing communion with this "hidden saint" to the celebrated journey of Moses in company with Khadir (Koran, xviii, 64-80), the Sage whom Sufis regard as the supreme hierophant and guide of travellers on the Way to God.

Meanwhile the Maulawi (Mevlevi)[2] disciples of Rumi, entirely cut off from their Master's teaching and conversation and bitterly resenting his continued devotion to Shamsu'l-Dln alone, assailed the intruder with abuse and threats of violence. At last Shamsu'l-Din fled to Damascus, but was brought back in triumph by Sultan Walad, whom Jalalu'I-Dln, deeply agitated by the loss of his bosom friend, had sent in search of him. Thereupon the disciples "repented" and were forgiven.

Soon, however, a renewed outburst of jealousy on their part caused Shamsu'l-Din to take refuge in Damascus for the second time, and again Sultan Walad was called upon to restore the situation. Finally, perhaps in 1247, the man of mystery vanished without leaving a trace behind.

Sultan Walad vividly describes the passionate and uncontrollable emotion which overwhelmed his father at this time.

"Never for a moment did he cease from listening to music (sama'), and dancing;
Never did he rest by day or night.
He had been a mufti: he became a poet
He had been an ascetic: he became intoxicated by Love.
'Twas not the wine of the grape: the illumined soul
drinks only the wine of Light.""[1]

This experience transformed Jalal al-Dın from the sober divine into an ecstatic incapable of controlling the torrent of poetry which now poured forth from him dedicated to the memory of his *alter ego*. To symbolize, it is said, the search for the lost Shams al-D¯ın, he invented the famous whirling and circling dance of his Mevlevi dervishes, performed to the accompaniment of the lamenting reed pipe and the pacing drum.

Many years after the disappearance of Shamsu'l-Din, Rumi devoted himself to Salahu'l-Din Faridun Zarkub, who was charged with the duty of instructing the Mevlevi acolytes. After his death, the poet found a new source of inspiration in Husamu'l-Din Hasan ibn Muhammad ibn Hasan ibn Akhi Turk, whose name Rumi mystically associated with his greatest work, Mathnawi, and who acted as his khalifah during the last ten years of the poet's life, succeeding him after his death as Head of the Mevlevi Order.

Rumi's sublime literary output consists of:

The *Mathnawi,* a poem of 25,700 couplets, containing a great number of rambling stories and anecdotes of diverse style interspersed with digressions which Rumi narrated during the last decade of his life to his disciple.

Diwân Shams Tabrizi (also called *Diwân Kabir* or *Kulliyât Shams Tabrizi*) includes Rumi's lyric poems of love (*ghazal*) (about 3300 poems) and quatrains (*rubâi'yât*) (nearly 2000 quatrains), totaling over 45,000 lines of poetry, describing the mystical states and expounding various points of Sufi doctrine. Most of the *ghazals* of the *Diwdn* were composed spontaneously by Mawlana during the *samd'* or "mystical dance.

Fihi md fihi ("In it is what is in it"), translated as *Discourses of Rumi,* is a collection of Rumi's sermons and conversations recorded by his disciples.

The major themes underlying Rumi's poetry were synthesized by R. A. Nicholson in his *Rumi, Poet and Mystic* :

"(a) There is One Real Being, the Ultimate Ground of all existence. This Reality may be viewed either as God (the Divine Essence) or as the World (phenomena by which the hidden Essence is made manifest).

(b) There is no creation in Time. Divine Self-manifestation is a perpetual process. While the *forms* of the universe change and pass and are simultaneously renewed without a moment's intermission, in its *essence* it is co-eternal with God. There never was a time when it did not exist as a whole in His Knowledge.

(c) God is both Immanent, in the sense that He appears under the aspect of limitation in all phenomenal forms, and Transcendent, in the sense that He is the Absolute Reality above and beyond every appearance.

[1] Reynold A. Nicholson, *Rumi: Poet and Mystic*, pp. 17-26.

(d) The Divine Essence is unknowable. God makes His Nature known to us by Names and Attributes which He has revealed in the Koran. Though essentially identical, from our point of view the Divine Attributes are diverse and opposed to each other, and this differentiation constitutes the phenomenal world, without which we could not distinguish good from evil and come to know the Absolute Good. In the sphere of Reality there is no such thing as evil.

(e) According to the Holy Tradition, "I created the creatures in order than I might be known," the entire content of God's Knowledge is objectified in the universe and pre-eminently in Man. The Divine Mind, which rules and animates the cosmos as an Indwelling Rational Principle (Logos), displays itself completely in the Perfect Man. The supreme type of the Perfect Man is the preexistent Reality or Spirit of Muhammad, whose "Light" irradiates the long series of prophets beginning with Adam and, after them, the hierarchy of Muslim saints, who are Muhammad's spiritual heirs. Whether prophet or saint, the Perfect Man has realized his Oneness with God: he is the authentic image and manifestation of God and therefore the final cause of creation, since only through him does Cod become fully conscious of Himself."[2]

As William Chittick says: "The prototype of both the microcosm and the macrocosm is the Universal or Perfect Man *{al-insdn al-kdmit),* who is the sum total of all levels of reality in a permanent synthesis. All the Divine Qualities are contained w^ithin him and integrated together in such a way that they are neither confused nor separated, and yet he transcends all particular and determined modes of existence. Moreover, in terms of revelation, Universal Man is the Spirit, of which the prophets are so many aspects, and of which from the Islamic point of view Muhammad is the perfect synthesis.

Universal Man has another aspect when seen from the point of view of the spiritual path: he is the perfect human model who has attained aU of the possibilities inherent in the human state. In him the "Names" or essences which man contains in potentiality *{bi'Tquwwah)* are actualized so that they become the very states of his being *{bi'l-fi't).* For him the human ego with which most men identify themselves is no more than his outer shell, while all other states of existence belong to him internally, his inward reality is identified with the inward reality of the whole universe."[3]

Even if the universe is one when seen from the *the* point of view of the Divine Essence, from the point of view of relativity there is a fundamental polarization into microcosm and macrocosm, which are like two mirrors facing each other and containing all of the other's qualities. Thus man's total knowledge of himself includes the knowledge of the whole universe.

The term "Universal Man" was given prominence by Ibn Arabi, though the doctrine was well known before him, but it was spoken of in slightly difl?erent terms from those employed by him: the "microcosm" was considered man's external form, while the "macrocosm" represented his inward reality, referring essentially to the inward reality of the Universe.

Although he lived after Ibn 'Arabi, Rumi also used the earlier terminology in his writings, remarking that philosophers say that man is the microcosm, while theosophers or Sufis say that man is the macrocosm:

[2] Reynold A. Nicholson, *Rumi: Poet and Mystic*, pp. 17-26.
[3] William Chittick, *The Sufi Doctrine of Rumi*, p. 49.

"Externally the branch is the origin of the fruit; intrinsically/ the branch came into existence for the sake of the fruit./ If there had not been desire and hope of the fruit, how/ should the gardener have planted the root of the tree/ Therefore in reality the tree was born of the fruit, (even/ if in appearance it (the fruit) was generated by the tree./ Hence Mustafa (Muhammad) said, "Adam and the (other)/ prophets are (following) behind me under (my) banner."/ For this reason that master of (all) sorts of knowledge/ [Muhammad] has uttered the allegorical saying "We are the last and the foremost."/ (That is to say), "If in appearance I am born of Adam, in/ reality I am the forefather of (every) forefather,.../ Therefore in reality the father (Adam) was born of me, therefore in reality the tree was born of the fruit." The thought (idea), which is first, comes last into actuality,/ in particular the thought that is eternal (IV, 522ff).

Individual man is the final being entering the arena of creation because what is first in the principial order is last in the manifested order. Man's state on earth as an individual cut off from his spiritual prototype is due to the fall of Adam, which is explained by Rumi as stemming from God's casting Iblis (Satan) out of Heaven because he did not bow down to Adam, seeing only the external aspects of his nature. Iblis is the personification of the tendency within the cosmos towards dispersion and removal from the Center, which causes the world to separate from God, but also of the tendency within man which brought about the Fall, the blinding of the "eye of the heart", his carnal self. Just as Iblis could see nothing but the exterior of things, so looked Adam only on the external form of creation, seeing the world as an independent reality cut off from God.

That is why Rumi says that, if you do not see with discernment, you *"become a man blind of one eye, like Iblis; he, like/ a person docked (deprived of perfect sight), sees (the one) half and not (the other) half./ He saw the clay of Adam but did not see his obedience to/ God: he saw in him this world but did not see that (spirit)/ which beholds yonder world (IV, 1616-17),* because *He (Iblis) had knowledge, (but) since he had not religious/ love he beheld in Adam nothing but a figure of clay (VI,260).*

In the same time, the angels who bowed themselves to Adam were able to see man's innermost nature and his spiritual faculties, his essence and his love of God, for "*One mark of Adam from eternity was this, that the angels/ should lay their heads (on the ground) before him, because it was his place (i.e., proper to his dignity)./ Another mark was that Iblis, saying "/ am the king and the chief," should not lay down his head./ But if Iblis too had become a worshipper (of Adam), he (Adam) would not have been Adam: he would have been/ another./ At once the worship of every angel is the test of him, and/ the denial (of him) by that enemy (Iblis) is the proof of him (II, 2119-22).*

"As Frithjof Schuon has pointed out/ the world in Adam's original state was not yet materialized. All beings were "contemplative states" within Adam, modes of consciousness illumined with the Divine Light. Adam saw "things" as aspects of God, with no separate existence. But through "vain desire"—the sin of inquisitiveness^—he wanted to see things as they existed in and for themselves. Iblis (the personification of the tendency within man towards ignorance and dispersion) tempted him to look at the state of contingent existence from the point of view of contingency itself, and as a result Adam and the whole world with him fell into that state. The direct link with God had been broken and the world was now external to Adam instead of internal. Before the fall all creatures were bound together in harmony, manifesting the qualities of God in

simultaneous richness. "Sheep and wolves lived together in peace." But with the loss of Eden, oppositions became materialized and creature was set against creature. "Get ye all down," says God in the Quran, "each of you an enemy to each" (VII, 23). An analogous sequence of events would occur if the conflicting thoughts in people's minds were suddenly to become materialized, and having become so, they were to begin to tear each other to pieces.^ From the moral point of view the events which brought about Adam's fall are looked upon as a sin and a shortcoming, but from a strictly metaphysical point of view it is not necessary to do so; the fall can be viewed as a necessary consequence of the unfolding of the principial possibilities or archetypes contained in the "Hidden Treasure." If Adam had not fallen, all of the possibilities present in the Divine Essence could not be played out. […] If Iblis had not refused to bow down to Adam, this would have meant that he saw Adam's true nature, or that he saw "with both eyes." But Iblis is precisely the personification of the tendency within the manifested universe towards separation and distance from God, and as a result he cannot see the inward nature of things. Iblis denied Adam because this tendency towards separation and spiritual blindness does in fact exist within the universe. It is a tendency, moreover, which could not but derive from certain Names and Qualities of God: it corresponds to the possibility necessitated by the Divine Infinity that God can "negate" Himself by creating the world. Moreover, since Adam reflects all of the Divine Names and Qualities, this tendency had to exist within him also. The separative and "negative" tendency personified by Iblis, which is manifested on the microcosmic level by fallen man's separation from God and all of the evils which follow as a result, possesses also a positive aspect, which is particularly apparent on the level of the macrocosm. In the absence of this tendency the universe could not hold together for an instant, nor could any created being exist, for this tendency is itself *one* of the constituent elements of existence. It is separation from God which "solidifies" the world. Thus if all men were to attain the state of Universal Man (which at the present state of cosmic existence is in effect an impossibility), the world would be reintegrated into the Principle, and Eden would be reestablished, i.e., the world as such would cease to exist."

Rumi also states that the world is maintained by heedlessness—forgetfulness of God: *"Forgetfulness (of God), O beloved, is the pillar (prop) of/ this world; (spiritual) intelligence is a bane to this world./ Intelligence belongs to that (other) world, and when it/ prevails, this world is overthrown.[…] If the trickle from the Unseen should become greater [and/ intelligence is funneled into the world through those who/ have realized the state of Universal Man], in this world/ neither virtue nor vice will be left [just as the fall involved/ gaining the knowledge of good and evil, so regaining Paradise/ means going beyond good and evil] (I, 2063ff)."*

When a man realizes this original and primordial state, he becomes a "channel of grace" for the world, being enabled to fulfill the trust which God has placed upon his shoulders. The mission of the prophets and saints is to remind man of his original nature and to show him the way through which it may once again be actualized.

Still, if divine mysteries were to be revealed to all the people, if *the veil of forgetfulness should be entirely lifted,* the life of mortals would be destroyed:

Now this world goes on by reason of heedlessness; if it were/ not for heedlessness, this world would not remain in being./ Yearning for God, recollection of the world to come, intoxication, ecstasy—these are the architects of the other world. If ,/ all

these should supervene, we would to a man depart to the/ other world and would not remain here. God most High desires/ that we should be here, so that there may be two worlds./ So He has appointed two sheriffs, one heedfulness and the/ other heedlessness, that both houses may remain inhabited.[4]

In the end, the maintenance of the world depends on a balance between those who have achieved the state of Universal Man, and the fallen, who live in a state of forgetfulness. "Were all men to become Universal Man, the world would vanish. Were all fallen, it would disintegrate into chaos. Each is necessary so that the principial possibilities inherent in the Divine Names and Qualities may become manifest."[5]

Bibliography:

A.J. Arberry, *Discourses of Rumi, Omphaloskepsis,* 2000.
A.J Arberry, *Mystical Poems of Rumi*, Chicago Press, 2009.
Reynold A. Nicholson, *Mathnawi of Jalaluddin Rumi,* volumes I, II, III.
Reynold A. Nicholson, *Rumi: Poet and Mystic,* Oneworld, 1998.
William Chittick, *The Sufi Doctrine of Rumi,* World Wisdom, 2005.

[4] A.J. Arberry, *Discourses of Rumi,* p. 120.
[5] William Chittick, *The Sufi Doctrine of Rumi*, p.61

CIUMA ŞI LOGICA CIRCULARITĂŢII ÎN DECAMERONUL[1]

Drd. Cristina VIDRUŢIU
Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca

Lucrarea de faţă analizează rama Decameronului, respectiv prelucrarea narativă a ciumei din Florenţa din 1348 din perspectiva moştenirii epidemice reciclate în modul de structurare al operei.

Demersul lucrării se focalizează asupra translaţiei de la planul istoric la planul ficţional prin înlocuirea martorului cu a povestitorului, respectiv asupra opoziţiei epidemie-utopie, dar şi asupra recondiţionării procesiunilor circumbulatorii ori a Dansului Morţii şi a presupusului traseu al ciumei în strategii şi moduri de organizare a naraţiunii. Boccaccio construieşte imaginea ficţională a ciumei pornind de la profilul istoric al acesteia. El recondiţionează logica lineară a flagelului istoric într-una circulară narativă securizantă prin utilizarea unui cronotop şi a unei organizări a vocilor povestitorilor specifice. În fond, procesiunile circumbulatorii orientate împotriva ciumei atestate istoric şi având o funcţie protectivă sunt transferate în modul circular de dispunere al povestitorilor în momentul constituirii brigatei în biserică, dar şi în momentul spunerii poveştilor ca timp al evadării din mediul epidemic. Aceeaşi recondiţionare a logicii circularităţii este întâlnită şi în cazul localizării palatului în mijlocul spaţiului protectiv al naturii sau în instituirea unui orar constant de administrarea a poveştilor despre iubire.

Cuvinte-cheie: *circularitate, cronotop, ficţiune*

1. De la epidemie la utopie : sublimarea ciumei din planul medical-istoric în planul ficţional

La o privire de ansamblu, în structura *Decameronului* pot fi delimitate două unităţi constitutive : descrierea ciumei şi cele o sută de poveşti. Trecerea orchestrată de Boccaccio de la descrierea epidemiei de ciumă care a bântuit Florenţa în 1348 la cele o sută de poveşti poate fi privită ca o translaţie din planul istoric în planul ficţional. Liantul acestei translaţii este funcţia narativă care în planul istoric este realizată din perspectiva unui martor, iar în planul ficţional este realizată din perspectiva membrilor brigatei în postura lor de povestitori. În trecerea de la perspectiva singulară a martorului specifică planului istoric la perspectiva plurală a povestitorilor specifică planului ficţional se produce un proces de multiplicare a perspectivelor care corespunde trecerii de la ciuma istorică la literatura ciumei. Pentru Boccaccio raporturile interactive dintre istorie şi ficţiune au la bază o relaţie de interdependenţă : pe de o parte spunerea celor o sută de poveşti este posibilă şi reclamată de intervalul mortificator al ciumei, iar pe de altă parte cele o sută de poveşti se oferă ca scenarii alternative în reconfigurarea istoriei.

Influenţa ciumei în mediile delimitate în structura *Decameronului* (mediul istoric şi mediul ficţional) este vizibilă în desemnarea unor construcţii complementare specifice pentru fiecare mediu. Astfel, pentru mediul istoric, ciuma din Florenţa din 1348 este percepută sub semnul epidemiei, iar pentru mediul ficţional, cele o sută de poveşti reprezintă modul de

[1] Autorul doreşte să mulţumească pentru suportul financiar din programul co-finanţat de PROGRAMUL OPERAŢIONAL SECTORIAL PENTRU DEZVOLTAREA RESURSELOR UMANE 2007 – 2013, Contract **POSDRU 6/1.5/S/4 –** „STUDII DOCTORALE, FACTOR MAJOR DE DEZVOLTARE AL CERCETĂRILOR SOCIO-ECONOMICE ŞI UMANISTE".

angrenare al utopiei. Interdependenţa celor două medii este răsfrântă în interdependenţa dintre construcţiile complementare specifice fiecărui mediu. Violenţa istorică a ciumei determină şi permite construirea unor scenarii utopice : "Utopianismul" ia "o formă literară, crescând, hrănindu-se din timpurile ciumei"[2]. Ciuma ca anulare a oricăror cadre ale stabilităţii, ca "întrerupere violentă a regulilor"[3] accentuează "impulsul uman de a recrea paradisul terestru"[4]. Translataţiei discuţiei asupra ciumei din planul istoric în planul narativ îi corespunde reinvestirea pozitivă a contagiozităţii epidemiei de ciumă în contagiozitatea poveştilor, poveşti care prin intermediul patternurilor narative oferite vor permite coagularea unei noi lumi.

2. Istorie versus ficţiune

În interacţiunea dintre istorie şi ficţiune ciuma este definită ca ramă a poveştilor. În acest proces de narativizare a experienţei ciumei istorice din 1348, istoriei ca eveniment violent determinat îi sunt opuse poveştile fluctuante şi metamorfice. Complementaritatea celor două unităţi constitutive (rama ciumei şi cele o sută de poveşti) este vizibilă în interacţiunile stabilite între ele şi în special în translaţia ciumei din registru medical în registru ficţional prin intermediul naraţiunii. În această translaţie, ciumei percepute din perspectiva simptomatologiei şi a modificărilor impuse în societate îi este aplicat un tratament narativ : poveştii triste a ciumei propusă de istorie (sau ciumei ca eveniment istoric) i se oferă şansa de a deveni o poveste veselă despre viaţă şi, de ce nu, noua istorie. În breşa legislativă şi organizaţională produsă de ciumă, Boccaccio reciclează contextul istoric şi-l foloseşte ca motiv pentru instalarea unei serii de poveşti ale vieţii. Pentru autor relaţia dintre poveste şi istorie este relaţia dintre viaţă şi moarte : în timp ce prima este un continuu proces de scriere, un "writing in progress", cea de a doua este o scriere definitivă, în timp ce prima poate deveni un palimpsest, cea de a doua este deja o versiune finală, un ultimatum înaintat omului.

Noţiunilor antitetice epidemie-utopie le corespund atât spaţii antitetice : oraşul-satul, cât şi valenţe antitetice ale timpului. Dacă pentru epidemie timpul este unul linear, pentru utopie timpul este unul ciclic cadenţat de constantele narativităţii stabilite de brigată, astfel încât desfăşurării apocaliptice a epidemiei îi este opusă construcţia de tip edenic a utopiei. Modul în care Boccaccio articulează structura operei are la bază noţiunea de "corelativ antitetic"[5], astfel încât fiecare element sau structură din planul utopic nu este altceva decât o translaţie pozitivă a unui element pre-existent din planul epidemic : astfel, planului istoric negativ al ciumei îi este opus în oglindă un plan ficţional pozitiv ce funcţionează ca remediu al ciumei. Ciuma (dincolo de faptul că oferă "un pretext" pentru petrecerea timpului într-un mod agreabil de către membri brigatei[6]) poate fi interpretată ca "tapiserie a negativului"[7] care

[2] Rebecca Totaro, *Suffering in paradise : the bubonic plague in English literature from More to Milton*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 2005, p. 15, "Utopianiasm", "literary form, growing out of plague-time".
[3] Giorgio Barberi Squarotti, *Il potere della parola : studi sul "Decameron"*, Casa Editrice Federico & Ardia, Napoli, 1989, p. 6, "violenta interruzione delle regole".
[4] Barbara Fass Leavy, *To blight with plague : studies in a literary theme*, New York University Press, New York and London, 1992, p. 17, "the human impulse to recreate the earthly paradise".
[5] Lucia Marino, *The Decameron "cornice" : allusion, allegory, and iconology*, Longo Editore, Ravenna, 1979, p. 123, "antithetical correlate".
[6] Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Quarta edizione rivedutta, Petrini Editore, Torino, 1986, p. 9, "un pretesto".
[7] Lucia Marino, *op. cit.*, p. 124, "tapestry of the negative".

impune restructurarea spaţială, temporară şi identitară a lumii şi totodată defineşte un pattern al morţii, pattern al morţii care va fi pus în echilibru de un pattern al vieţii asigurat de poveşti.

3. Narativizarea experienţei ciumei istorice din Florenţa, 1348.

Boccaccio descrie literar ciuma istorică care a bântuit Florenţa în 1348 sub influenţa credinţelor complementare dominante pentru acea perioadă. El împrumută concepţiile populare legate de cauzalitatea ciumei, de vizualizarea acesteia sau de sincronia acesteia cu anotimpurile. Datorită misterului fenomenului, opiniile astrologice, medicale şi religioase sunt concurente în reliefarea profilului ciumei. Astfel, în ceea ce priveşte cauzele epidemiei, sunt avansate două premise : prima, de factură astrologică, mizează pe "mijlocirea stelelor"[8], iar cea de a doua, de factură religioasă, mizează pe impactul "faptelor noastre mişeleşti"[9]. În ambele cazuri ciuma are funcţia de a semnala : în contextul astronomic ciuma semnalează un eveniment neobişnuit, o dispunere specială a astrelor, iar în contextul religios ciuma semnalează credincioşilor necesitatea de a se căi.

Autorul *Decameronului* realizează vizualizarea ciumei cu ajutorul metaforei călătorului neobosit. Acesta urmează traseul comerţului (identic cu cel al soarelui care va fi utilizat ulterior ca metaforă a ciumei[10]) de la est la vest răpunând vieţile celor pe care îi întâlneşte în calea sa[11]. Paralela dintre ciumă şi soare are la bază reprezentarea iconografică a ciumei ca "o ploaie de săgeţi mortale de venite de sus"[12]. Ciuma ca import nedorit execută o mişcare care poate fi conotată ca o dublă luare în posesie : pe de o parte spaţială (de la est la vest), iar pe de altă parte temporală (de la răsărit la apus). Tehnica prin care ciuma se interpune atât în intervalul spaţial, cât şi în cel temporal este una secvenţială : în primul rând ciuma ia în posesie, iar în al doilea rând ciuma distruge coeziunea internă a spaţiilor în care s-a infiltrat. Logica împresurării pământului realizat de ciumă în postura sa de călător neobosit se opune procesiunilor circumbulatorii protective din timpul epidemiilor de ciumă. Contaminarea secvenţială a pământului de către ciumă se realizează prin "încuibarea"[13] treptată a acesteia la nivelul structurilor organizatorice. Incapacitatea omului de a reacţiona împotriva ciumei este reafirmată atunci când naratorul constată că două dintre trăsăturile definitorii ale omului "înţelepciunea şi prevederea" sunt inutile în combaterea flagelului[14]. Astfel, mijloacele de combatere ale ciumei instituite odată cu asediul cetăţii Florenţei fie că ţin de domeniul medical (prin intermediul unor "poveţe întru păstrarea sănătăţii"[15]), de cel administrativ (prin curăţarea oraşului şi interzicerea celor bolnavi de ciumă de a intra în oraş[16]) sau de cel religios (sub forma rugăciunilor şi procesiunilor[17]) se dovedesc inutile.

---

[8] Giovanni Boccaccio, *Decameronul*, Ediţia a 3-a, În româneşte de Eta Boeriu, Postfaţă de Laszlo Alexandru, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004, p. 11.
[9] *Ibidem*.
[10] Thomas C. Stillinger, The Place of the Title (*Decameron*, Day One, Introduction), în *The Decameron first day in perspective* : *volume one of the Lectura Boccaccii*, Elissa B. Weaver (ed.), University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2004, p. 44.
[11] Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, p. 11-12.
[12] Thomas C. Stillinger, *op. cit.*, p. 43, "a rain of mortal arrows from above".
[13] Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, p. 11.
[14] *Ibidem*, p. 12.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.

În ceea ce priveşte evoluţia bolii, Boccaccio preia ideea de sincronie între succesiunea anotimpurilor şi evoluţia bolii[18], ataşând bolii valoarea unui "semn de moarte sigură"[19]. Simptomatologia detaliată a ciumei prezentată în *Decameronul* face diferenţa între simptomele din răsărit şi cele din Florenţa : dacă în primul caz momentul în care "îi ieşea cuiva sânge pe nas"[20] este considerat semn al morţii, în cel de al doilea caz "buboaiele" şi "petele negre"[21] sunt cele care devin semne ale morţii. Dacă în prima parte a descrierii cauzelor ciumei este predominantă o interpretare astrologică sau religioasă, în descrierea simptomatologică a ciumei privirea este una pur medicală[22]. Tratamentul medical administrat ciumaţilor se dovedeşte ineficient din două motive : necunoaşterea cauzelor bolii şi lipsa de pregătire a celor care oferă leacurile din postura unor improvizatori[23].

Ciuma apare ca anulare a cadrelor şi relaţiilor organizatorice ale vieţii : fie că este vorba de statutul social (anulat prin abandonarea posturilor şi a averii[24]), de cel relaţional (anulat prin ignorarea legăturilor de sânge[25]) sau de cel legislativ (anulat prin nerespectarea legilor[26]), ciuma înseamnă o negare a structurilor ordinii. Conversia operată de ciumă la nivelul cetăţii Florenţei are ca efect răsturnarea vechilor rânduieli şi mai ales suspendarea acestora pe perioada epidemiei : ruşinea va deveni un accesoriu inutil şi periculos (femeile vor fi nevoite să se lase slujite de bărbaţi în absenţa slujnicelor[27]), înmormântările vor deveni o formalitate rapidă lipsită de ceremonial[28] şi fiecare va fi liber să facă orice doreşte[29]. Prin negarea acestor cadre organizatoare ale vieţii sau prin simplificarea lor brutală în vederea împiedicării răspândirii ciumei, stabilitatea fiecărei zile şi individualitatea sunt ameninţate de către flagel prin regatul morţii pe care acesta îl instalează între zidurile cetăţii.

Alte preconcepţii legate de ciumă şi preluate de Boccaccio în opera sa consideră că "ciuma n-are leac mai bun şi nimerit decât să-i fugi din cale"[30], că plantele aromate pot funcţiona ca leacuri sau că modul în care ciuma îşi selectează victimele are la bază criterii nediscriminatorii (ea nu ţine cont nici de neam, nici de moştenire, de avuţie, de bunătate, de frumuseţe ori de tinereţe, iar selecţia aleatorie a victimelor este dublată de imprevizibilitatea şi rapiditatea evoluţiei bolii nedescifrate nici măcar de autorităţi medicale confirmate[31]).

4. De la epidemie la utopie : înfiinţarea brigatei

Trecerii de la epidemie la utopie, de la istorie la ficţiune, îi corespunde înfinţarea brigatei. Această structură are câte o valenţă specifică pentru fiecare dintre cele două planuri : pentru planul istoric brigata reprezintă grupul care se opune epidemiei, iar pentru planul ficţional brigata reprezintă unitatea de bază a utopiei. Constituirea brigatei este o reacţie la violenţa ciumei. Formarea grupului este dependentă de existenţa ciumei : brigata se constituie

[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 13.
[25] *Ibidem*, p. 14
[26] *Ibidem*, p. 13.
[27] *Ibidem*, p. 15.
[28] *Ibidem*, p. 15-16.
[29] *Ibidem*, p. 14.
[30] *Ibidem*.
[31] Giovanni Boccaccio, *op.cit.*, p. 17.

în punctul culminant al ciumei şi se dizolvă când ciuma începe să dispară. Apariţia brigatei este posibilă doar datorită anulării tuturor structurilor organizatorice provocate de ciumă. Ea se inserează în breşa organizatorică, relaţională şi legislativă creată de ciumă şi preia rolul de a recontura aceste cadre din perspectiva unei lumi utopice.

În dinamica naraţiunii, ciuma şi brigata pot fi văzute ca un duo. Forţele complementare ale celor două : distrugerea şi regenerarea – conlucrează în trecerea de la istorie la ficţiune. Ciuma are funcţia de a curăţi terenul, de a goli un abces moral prin moarte, în timp ce brigata, ca răspuns la criza creată de ciumă, acţionează ca un producător al unui pattern al vieţii prin intermediul poveştilor spuse de tineri. Ciuma ca eveniment "excepţional" "explică formarea brigatei şi justifică caracterul transgresiv şi licenţios al unor povestiri"[32]. Mişcarea de la macrocosmos la microcosmos, de la întreaga lume devastată de ciumă la structura brigatei prin intermediul poveştilor produce revigorarea lumii.

5. Recondiţionarea narativă a circularităţii procesiunilor circumbulatorii şi a Dansului Morţii în structura brigatei

Dinamica actului povestirii se opune logicii ucigătoare a ocolului pământului realizat de ciumă în postura sa de călător neobosit. Dispunerea brigatei în cerc în biserică în momentul constituirii ei[33] şi atunci când membri acesteia spun poveştile[34] urmează logica procesiunilor circumbulatorii protective din timpul epidemiilor de ciumă. Povestirile iubirii exorcizează ciuma din spaţiul respectiv. Condiţiile coagulării povestirilor brigatei pot fi privite dintr-o perspectivă medicală în care natura (ca spaţiu în care influenţa ciumei reprezentată prin metafora soarelui este limitată), aerul bun şi dispunerea circulară încurajează rostirea unor poveşti de iubire văzute ca pattern al vieţii : "O luară apoi spre o poieniţă cu iarbă verde şi înaltă în care soarele nu ajungea să bată din nici o parte, iar acolo, mângâiaţi de o boare dulce, se aşază pe iarbă în cerc"[35]. Totodată circularitatea circumscrisă de spaţiul (palatul în care se retrag membri brigatei este înconjurat de mediul protector al naturii) şi timpul poveştilor (punctul de constituire şi dizolvare a brigatei este identic : biserica Santa Maria Novella) acţionează asemeni unei bariere în calea ciumei. Prin dispunerea membrilor săi în momentul povestirii în cerc şi prin crearea unui spaţiu şi a unui timp circular securizant, brigata poate fi interpretată ca o replică la dansul morţii. Dacă în cazul dansului morţii reprezentanţii tuturor meseriilor îşi dădeau mâinile pentru a sublinia egalitatea în faţa morţii şi a emisarul ei ciuma, în cazul brigatei, membri cu drepturi egale de povestitor îşi dau mâinile într-o conlucrarea verbală regenerantă a vieţii.

Moştenirea epidemică este reciclată de Boccaccio atât în modul în care este descrisă ciuma, cât şi în modul de structurare al operei. Pe de o parte sunt incluse în descriere opinii şi credinţe populare legate de ciumă, pe de altă parte reacţiile populare în faţa ciumei sunt topite în modul de organizare a *Decameronului*.

Boccaccio construieşte imaginea ficţională a ciumei pornind de la profilul istoric al acesteia. El recondiţionează logica lineară a flagelului istoric într-una circulară narativă securizantă prin utilizarea unui cronotop şi a unei organizări a vocilor povestitorilor specifice.

[32] Roberta Bruno Pagnamenta, *Il Decameron : l'ambiguità come strategia narrativa*, Longo Editore, Ravenna, 1999, p. 29, "spiega la formazione della brigata e giustifica il carattere trasgressivo e licenzioso di alcune novelle".
[33] Boccaccio, *op. cit*., p. 18.
[34] *Ibidem*, p. 25.
[35] *Ibidem*.

În fond, procesiunile circumbulatorii orientate împotriva ciumei atestate istoric şi având o funcţie protectivă sunt transferate în modul circular de dispunere al povestitorilor în momentul constituirii brigatei în biserică, dar şi în momentul spunerii poveştilor ca "modalitate de organizare şi de asemenea de expansiune a timpului"[36]. Aceeaşi recondiţionare a logicii circularităţii este întâlnită şi în cazul localizării palatului în mijlocul spaţiului protectiv al naturii, în dispunerea poveştilor în ramă sau în instituirea unui orar constant de administrarea a poveştilor despre iubire. Împotriva ciumei vizualizată asemeni unui călător ce face ocolul pământului pe modelul circular al unui Dans al Morţii, Boccaccio articulează structura circulară a brigatei acţionând ciclic într-un ritual narativ de exorcizare a morţii prin intermediul poveştilor.

6. Ciuma ca ramă a poveştilor versus ciuma ca narativizare a epidemiei istorice din 1348. Condiţia de martor

O descifrare pertinentă a ciumei în *Decameronul* stă la confluenţa interpretărilor ciumei ca ramă a poveştilor cu cea a narativizării epidemiei istorice din 1348. Motivaţia acestei confluenţe este întărită de modul în care Boccaccio foloseşte conceptul de martor în cele două medii : martorul este cel care asigură trecerea de la rama poveştilor la relatarea epidemiei istorice a ciumei şi care dă astfel coeziune ansamblului.

Pentru prima perspectivă, ciuma ca ramă are funcţia de a delimita poveştile de cursul obişnuit al evenimentelor şi de a le permite acestora să existe tocmai datorită destructurării organizaţionale implicate de flagel : un timp reglementat legislativ şi administrativ nu ar fi permis formarea brigatei şi rostirea poveştilor vesele[37]. În contextul medieval, ""povestirea-ramă era un palimpsest cultural apt pentru a înregistra preocupările contemporane"[38]. Acest tip de povestire "putea impune ordinea capricioasei naturi a vieţii"[39] şi valoriza "ficţiunea ca o modalitate fizică sau mentală de a scăpa de moarte"[40]. În logica acestui tip de povestiri "ramele îndeplinesc mai multe funcţii. Ele marchează ce este în exterior şi conţin; izolează, limitează, şi definesc. Impun structura, şi fac structurile pre-existente vizibile. Ramele oferă ferestre, sugestia că există alte lumi, şi pot încuraja iluzia că timpul dinăuntru sau din afara acelor lumi s-a oprit"[41]. Ciuma ca ramă a poveştilor este delimitată pe de o parte de o trimitere la Infern prin amintirea prinţului Galeotto[42], iar pe de altă parte de grădinile edenice în care se desfăşoară actul povestirii. Aceste delimitări ale ramei ciumei fac trimiteri la două tipuri complementare de iubire. Dacă pentru delimitarea infernală prinţul Galeotto trimite la pericolul iubirii adultere prin Ginevra şi Lancialotto, pentru delimitarea edenică grădinile trimit la prima iubire dintre Adam şi Eva. În acestă

[36] Celia M. Lewis, *Framing Fiction With Death : The Seven Sages of Rome, Boccaccio's Decameron, and Chaucer's Canterbury Tales*, A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of Baylor University in Partial Fulfillement of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Waco, Texas, 2001, p. 76, "a way of ordering as well as of expanding time".

[37] Pentru un studiu detaliat al definirii, funcţiei şi structurării ramei în contextul narativ a se vedea Bonnie D. Irwin, What's in a Frame? The Medieval Textualization of Traditional Storytelling, în *Oral Tradition*, 10/1, 1995, p. 27-53.

[38] Celia M. Lewis, *op. cit.*, p. i, " "frame-tale" was an apt cultural palimpsest for registering contemporary concerns".

[39] *Ibidem*, "could impose order on the capricious nature of life".

[40] *Ibidem,* "fiction as a means of physical or mental escape from death".

[41] *Ibidem,* p. 1, "Frames serve many functions. They mark off and contain; they isolate, limit, and define. They impose structure, and render pre-existent structures visible. Frames provide windows, the suggestion that other worlds exist, and may proffer the illusion that time within or outside those worlds has stopped."

[42] Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, p. 5.

delimitare antitetică a ciumei şi a iubirii, bivalenţa comună a efectelor celor două (distructive şi regeneratoare) reîntăreşte echivalenţa celor două afecţiuni.

Pentru cea de a doua perspectivă, în care ciuma apare ca narativizare a epidemiei istorice din 1348, este important de menţionat faptul că, din perspectiva epidemiologilor, relatarea lui Boccaccio este una veridică, extrem de precisă datorită numeroaselor detalii incorporate (simptomatologie, reacţii sociale, măsuri administrative). În relaţie cu celelalte relatări ale vremii asupra ciumei din 1348 (cronici, rapoarte medicale sau opere literare) descrierea boccacciană este una la fel de dramatică şi realistă.

Cele două perspective critice de analizare a ciumei (fie ca ramă a poveştilor, fie ca narativizare a flagelului din 1348) sunt strâns conectate prin intermediul unui element comun : martorul. Condiţia acestuia este negociată în ambele planuri : narativ (atunci când ciuma apare ca ramă a poveştilor) şi istoric (atunci când descrierea ciumei e considerată o narativizare a flagelului din 1348). Pentru planul narativ condiţia de martor este asumată de cel care descrie atât peisajul trist al Florenţei căzută pradă ciumei din 1348, cât şi pentru cele o sută de poveşti. Credibilitatea naraţiunii este întărită de declararea condiţiei de martor. Totodată subiectivitatea inerentă unei astfel de perspective este minimalizată prin invocarea altor martori care, se lasă să se înţeleagă, au avut aceeaşi percepţie a evenimentelor. Şocul descrierii tabloului violent al ciumei este intuit de narator şi minimalizat prin reafirmarea calităţii de martor : "că ai fi rămas înmărmurit nu numai la vederea lor, dar chiar şi dacă altul ţi-ar fi istorisit câţi inşi muriseră în oraş"[43]. Pentru planul istoric, care monitorizează implicarea reală a contemporanului ciumei de la 1348 în persoana lui Boccaccio în postura de creator a *Decameronului* şi posibil martor al ciumei, s-au făcut o serie de speculaţii contradictorii. Pe de o parte, există o serie de documente oficiale care demostrează că Boccaccio nu era în Florenţa la momentul ciumei, pe de altă parte există teorii care îl consideră pe Boccaccio un martor al flagelului implicat în "administrarea" acestuia prin intermediul tatălui său care deţinea o funcţie de acest tip. Complementaritatea opiniilor în ceea ce priveşte calitatea lui Boccaccio de martor sau ficţionalizator al ciumei întăreşte amestecul de istorie-ficţiune din operă şi totodată dă sens trecerii teoretizate de noi de la epidemie şi ciuma ca ramă, la utopie şi cele o sută de poveşti.

7. Spaţiul antiseptic al povestirii şi logica circularităţii coagulante şi protective

Delimitarea celor două spaţii în care se formează, respectiv acţionează brigata (oraşul pentru planul istoric şi ţara pentru planul ficţional) se poate realiza din perspectiva regimului medical al acelei perioade. Această interpretare este întărită de faptul că, în momentul în care brigata începe să spună poveştile, sunt îndeplinite concomitent toate condiţiile unei prescripţii medicale împotriva ciumei : "o poieniţă cu iarbă verde şi înaltă în care soarele nu ajungea să bată din nici o parte, iar acolo, mângâiaţi de o boare dulce, se aşază pe iarbă în cerc"[44]. În natură (şi nu claustraţi între zidurile cetăţii), protejaţi de razele soarelui (puşi la adăpost de razele soarelui considerate ca echivalent al febrei ciumei), respirând aer proaspăt, membri brigatei pot să îşi configureze structura organizaţională prin dispunerea membrilor în cerc. Această dispunere în cerc ca simbol al unităţii şi egalităţii membrilor între ei este reluată de mai multe ori în *Decameronul* tocmai pentru a sublinia noua identitate a structurii formate : în biserică tinerele vorbesc dispuse în cerc, poveştile se desfăşoară numai după dispunerea în

[43] *Ibidem*, p. 15.
[44] *Ibidem*, p. 25.

cerc, iar dansurile şi luatul mesei se desfăşoară după un tipar circular. Dispunerea circulară a povestitorilor şi ciclicitatea ritualului povestirii permite instituirea unui spaţiu şi a unui timp securizant în cadrul cărora cuvântului i se oferă şansa să creeze noi lumi. Logica circularităţii este dominantă în epidemiile de ciumă : fie că este vorba de ziduri care înconjoară cetăţile (circularitate fizică), fie că este vorba de procesiuni circumbulatorii (circularitate spirituală) – cercul desemnează un timp şi un spaţiu înafara obişnuitului şi a violenţei.

Continuând ipoteza capitolului anterior legat de complementaritatea istorie-ficţiune, epidemie-utopie în *Decameronul*, constatăm că cele două clase au ataşate în aceeaşi linie spaţii complementare oraş-ţară, respectiv valenţe complementare ale mirosului miasmă-mireasmă. Credem că în construcţia lui Boccaccio conexiunea claselor complementare de tip istorie-ficţiune şi amplificarea acestora prin dezvoltarea unei serii de echivalenţe de tipul epidemie-utopie, oraş-ţară, miasmă-mireasmă asigură structurii narative statul legitim dublu atât de document, cronică a Florenţei din 1348, cât şi de operă literară. Prin modul de construcţie al celor două clase complementare Boccaccio respinge delimitarea tradiţională între istorie şi ficţiune şi propune cititorului două metafore având la bază similaritatea între cele două fenomene : istoria ca ficţiune şi ficţiunea ca istorie. Efectul esenţial al îmbinării istoriei ca ficţiune (a ciumei istorice din 1348 trecute prin filtrul literar) cu ficţiunea ca istorie (a celor o sută de poveşti asumate ca pattern regenerator al istoriei) rezidă în facilitarea transferului cititorului între cele două fenomene.

Bibliografie :

Boccaccio, Giovanni, *Decameronul*, Ediţia a 3-a, În româneşte de Eta Boeriu, Postfaţă de Laszlo Alexandru, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004.

Getto, Giovanni, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Quarta edizione rivedutta, Petrini Editore, Torino.

Irwin, Bonnie D., What's in a Frame? The Medieval Textualization of Traditional Storytelling, în *Oral Tradition*, 10/1, 1995.

Leavy, Barbara Fass, *To blight with plague : studies in a literary theme*, New York University Press, New York and London, 1992.

Lewis, Celia M., *Framing Fiction With Death : The Seven Sages of Rome, Boccaccio's Decameron, and Chaucer's Canterbury Tales*, A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of Baylor University in Partial Fulfillement of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Waco, Texas, 2001.

Marino, Lucia, *The Decameron "cornice" : allusion, allegory, and iconology*, Longo Editore, Ravenna, 1979.

Pagnamenta, Roberta Bruno, *Il Decameron : l'ambiguità come strategia narrativa*, Longo Editore, Ravenna, 1999.

Squarotti, Giorgio Barberi, *Il potere della parola : studi sul "Decameron"*, Casa Editrice Federico & Ardia, Napoli, 1989.

Stillinger, Thomas C., The Place of the Title (*Decameron*, Day One, Introduction), în *The Decameron first day in perspective* : *volume one of the Lectura Boccaccii*, Elissa B. Weaver (ed.), University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2004.

Totaro, Rebecca, *Suffering in paradise : the bubonic plague in English literature from More to Milton*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 2005.

SCURTĂ INCURSIUNE ÎN PROBLEMATICA PERSONAJULUI POZITIV ÎN PROZA RUSĂ ŞI SOVIETICĂ

Drd. Olga GRĂDINARU
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Principala preocupare a lucrării este reliefarea importanţei romanului „Ce-i de făcut?" a lui N. G. Cernîşevski şi a construcţiei noului tip de personaj, eminamente pozitiv, în literatura rusă a ultimelor decenii ale sec. al XIX-lea, precum şi influenţa acesteia în proza sovietica de mai târziu odată cu instaurarea cenzurii comuniste şi a realismului socialist ca direcţie principală în literatura sovietică. Lucrarea îşi propune să analizeze atât modalitatea de construcţie a personajului pozitiv în romanul lui Cernîşevski, cât şi perpetuarea clişeelor din construcţia acestuia în epoca sovietică.

***Cuvinte cheie**: realism socialist, personaj pozitiv, N. G. Cernîşevski, proza sovietică*

1. Introducere

Studiul se focalizează pe relevanţa sintagmei "personaj pozitiv" atât în epoca lui N. G. Cernîşevski, cât şi în epoca sovietică, evidenţiind principalele ingrediente ale construcţiei personajului. În subsidiar, studiul urmăreşte modul în care tipul personajului pozitiv a evoluat de-a lungul deceniilor, constrâns sau nu de corsajele ideologice, inspirat fiind din realitatea sovietică şi din multitudinea de destine omeneşti de excepţie a categoriei *homo sovieticus*.

Problematica personajului pozitiv îşi are originea în epoca în care romanul lui Cernîşevski *Ce-i de făcut?* (1863) era interzis, pentru ca mai apoi să fie proclamat modelul demn de urmat în reprezentarea artistică a realităţii. Deşi frământările privind construcţia personajului pozitiv nu se reduc la categoria „oamenilor noi" din romanul amintit, metoda construcţiei acesteia va suferi o mutaţie neîndoielnică, glisând de la categoria „oamenilor de prisos" (*lishnij chelovek*) atât de cunoscuţi din scrierile lui Dostoievski, Gogol, Turgheniev, Gonciarov, Hertzen şi poemele lui Puşkin şi Lermontov în cea a eroilor excepţionali, inspiraţi de necesitatea schimbărilor politico-sociale, a „oamenilor noi", ai căror preocupări primordiale şi nemijlocite sunt semenii şi bunăstarea acestora.

Deşi literatura rusă promova deja noţiunea de personaj pozitiv, Cernîşevski este cel ce impune alte standarde şi implicaţii acestei sintagme, alături de alţi doi critici revoluţionari ai epocii, Dobroliubov şi Belinski, ce promovau intens, aşa cum menţiona cecretătorul Mathewson, „schimbarea *tipului* de semnificaţie ce trebuia investit în eroul literar"[1], mutând de asemenea accentul în ce priveşte rolul şi esenţa literaturii. Aceştia supralicitau „oblomovismul", pe de o parte, şi categoria „omului de prisos", atacând trăsătura specifică rusă de a se lăsa în voia sorţii sau de a se lăsa copleşit şi înfrânt sub greutatea circumstanţelor şi a greutăţilor. Belinski poate fi considerat ideologul noii variante a „eroului pozitiv" sau, cum îl numea Herbert E. Bowman, „evanghelistul" noii mişcări literare[2], în timp ce Dobroliubov era catalogat drept exponentul noii mişcări, tânărul revoluţionar ce i-a servit drept sursă de inspiraţie lui Cernîşevski pentru portretul lui Rahmetov. Contribuţia lui

[1] Rufus W. Mathewson, *The Positive Hero in Russian Literature*. *Preface*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2000, pag. 14, trad. n.
[2] *Ibidem*, pag. 25

Dobroliubov la schimbările literare şi mutaţiile personajului pozitiv nu sunt majore, însă acestea sunt contribuţii sensibile la teoriile şi ideile lui Belinski, eliminând contradicţiile şi reliefând esenţa viziunii, dar şi declarând înmormântarea omului de prisos" şi naşterea „omului nou".

Raportul dintre influenţa idealurilor sovietice, rigoarea cenzurii şi modul de construcţie a personajului sunt reliefate, ţinând cont de aşa-numitul paradox al personajului pozitiv – pretinsa inspiraţie din modele reale, dar şi tributul dat idealurilor revoluţionar-socialiste prin temporara schematizare, tipizare ideologică, analiză socială şi idealizare romantico-politică. Printre cele mai cunoscute personaje pozitive amintim pe cele ce îmbină trăsăturile omului societăţii socialiste cu un succes remarcabil în epocile în care au fost create: Ciapaev în opera lui Furmanov, Klîcikov al lui Levinson, tinerii comunişti şi komsomolişti din romanul lui Fadeev *Tânăra gardă*, Davîdov din romanul lui Şolohov (*Pământ desţelenit*), Pavel Korciaghin al lui Ostrovski (*Cum s-a călit oţelul*), Meresiev al lui Polevoi (*Povestea unui om adevărat*).

Eliberarea de sub chingile ideologice lasă loc întrezăririi a ceva mai mult decât schematizarea stalinistă a personajului şi tipizarea acestuia conform unei grile de calităţi şi lipse acute de defecte; asistăm chiar la o dezeroizare pe măsură ce ne îndepărtăm de epoca stalinistă şi recurenţa dictoanelor sovietice, la o psihologizare, reuşită sau nu, a construcţiei personajului odată cu răspunsul la întrebările ridicate de-a lungul timpului în cadrul congreselor scriitorilor sovietici de-a lungul epocii sovietice socialiste. Unii cercetători[3] susţin însăşi dispariţia personajului pozitiv odată cu moartea lui Stalin şi a Cultului Personalităţii, deci şi a eroilor „mini-Stalini", dat fiind faptul că eroul pozitiv este mai degrabă un „instrument al politicii Partidului decât un produs al imaginaţiei literare".

2. Romanul lui Cernîşevski şi receptarea acestuia

În viziunea controversatului Cernîşevski climatul social-politic pretindea alt fel de eroi, „oameni ce să devină conducătorii mişcărilor istorice cu puteri proaspete", menţionând stringenţa cu care viaţa solicita revizuirea problematicii personajului pozitiv, punând-o în legătură directă cu necesitatea vitală de evoluţie socială şi cu lupta socială, subliniind de asemenea ca fiind imperativă dezvoltarea eroului pozitiv. Meritul lui Cernîşevski este supraapreciat char şi mai târziu, atribuindu-i-se abordarea istorică concretă a problemei personajului pozitiv, precum şi întreaga obsesie ce a urmat Revoluţiei şi angajării Rusiei pe calea sovietică socialistă a cultivării schematice a unui personaj anemic şi atrofiat sub povara calităţilor exclusive, sufocat de idealuri patriotice şi socialiste. Desigur, meritul filozofului şi eseistului nu poate fi diminuat, dată fiind şi construcţia îndoielnică a celui mai „nou om" dintre cei noi – Rahmetov – idealul întrupat al revoluţionarului mânat de nevoile şi lipsurile celor mulţi. Pe de altă parte însă etichetarea de către Cernîşevski a personajelor pozitive anterioare lui Rahmetov – Oneghin, Peciorin, Beltov, Rudin - drept etape diferite ale dezvoltării sociale, deosebite prin „caracterul epocilor cărora le aparţin" şi proclamarea lui Rahmetov drept personajul pozitiv prin excelenţă, condus de principiul activ al implicării sociale şi dezicerii de viaţa personală în favoarea idealului propus, sunt acţiuni suficiente pentru atribuirea lui Cernîşevski titlului onorific de părinte al personajului pozitiv de factură socială (a se citi şi socialistă).

Saltîkov-Scedrin menţionează faptul că începând cu anii '60 ai secolului al XIX-lea, odată cu importanţa crescândă a rolului social al literaturii şi cu sporirea analizei ei sociale,

[3] Rufus W. Mathewson, *op. cit*., pag. XIV, trad. n.

ideea eroului pozitiv a căpătat o semnificaţie deosebită: „Noua literatură rusă nu poate exista altfel decât condiţionată de acele tipuri pozitive ale omului rus în căutarea cărora eşuase atât de mult Gogol”.[4] Gorki vorbeşte despre importanţa găsirii aspectelor idealului în viaţa reală pe baza cărora, cu ajutorul imaginaţiei scriitorii sovietici, să creeze imaginea eroilor pozitivi ai contemporaneităţii, în timp ce A. N. Tolstoi notează faptul că personajul pozitiv este principalul sprijin ce-i permite artistului crearea unui tablou veridic al vieţii, specificând aspectele mai puţin reuşite ale acestui sprijin în majoritatea operelor anilor ’30 ai secolului al XIX-lea. A. Tolstoi vorbeşte despre lipsa eroului în literatura acelui deceniu şi febrila căutare a construirii unui personaj pozitiv, încercări menite eşecului până la apariţia patosului socialist şi forţei creative a acestuia.[5]

Problema eroului pozitiv ca una din problemele centrale ale teoriei realismului socialist poate fi analizată, conform lui Fed, din perspectiva a două aspecte – ideologic şi estetic, din moment ce personajul pozitiv este, pe de o parte, „esenţa a ceea ce este individual şi comun, ca purtător al moralei comuniste”, iar, pe de altă parte, „reprezentare a unor trăsături cristalizate al idealului socio-estetic în manifestarea sa specifică”. Acest aspect ideologic este amintit de Cernîşevski prin specificarea importanţei sociale în reliefarea caracterului personajului şi prin elaborarea sistemului de receptare a personajului pozitiv, ţinând cont de etapele istorico-sociale. Totuşi, aspectul ideologic devine parte integrantă a construcţiei personajului pozitiv odată cu declararea dictoanelor principale ale realismului socialist şi după stabilirea cenzurii politice de tip socialist asupra operelor literare şi a artei în general. În ce priveşte aspectul estetic, acesta este subordonat celui ideologic, deşi ambele coordonate sunt prezentate ca fiind egale în importanţa construcţiei eroului sovietic.

Boris Riurikov pledează pentru supremaţia personajului pozitiv construit de Cernîşevski datorită „credinţei profunde în popor, tendinţa de a uni eforturile sale cu ale poporului, dedicarea măreaţă sarcinii sale‟, aspecte ce contribuie la grefarea unor noi trăsături de caracter a „oamenilor noi‟ – perseverenţă, consecvenţă, fermitate – calităţi ce le lipseau celor ca Beltov şi Rudin - alături de „înaltul conţinut ideologic‟ ca trăsătură diferenţiatoare şi forţă propensatoare a existenţei personajelor[6]. Acest “înalt conţinut ideologic” îşi va face tot mai mult loc în literatura sovietică, ajungând să înlocuiască conţinutul în general, devenind subiect, temă şi trăsătură definitorie a caracterelor reprezentate. În proza de război acesta va fi mai diminuat, fiind ca fundal al desfăşurării acţiunii sau amintit doar în cazul povestirilor şi romanelor de după 1953 odată cu dezgheţul cultural şi literar.

În ce priveşte receptarea categoriei, amintim critica „oamenilor noi” în presa reacţionară ce avea două capete de acuzare a neverosimilităţii: cinism sau idealizare, direcţii diferite ce au fost contracarate de criticul D. Pisarev, invocând contradicţia perspectivelor asupra construcţiei personajelor. N. Strahov pe de altă parte menţionează inconsistenţa „oamenilor noi” şi idealizarea excesivă a acestora, argumentând despre lipsa disensiunilor, neînţelegerilor dintre aceştia şi o armonie falsă în relaţii alături de diferenţierea exagerată faţă de „oamenii vechi” şi impresia schimbării totale a naturii umane.

Imaginea lui Rahmetov ca personaj pozitiv este de asemenea percepută diferit de cele două tabere de critici ai vremii – fie este o „figură vie”, fie „un soi de mit creat în biroul de lucru al scriitorului”, fiind etichetat ca aparţinând tagmei instabililor psihic şi ipocriţilor. Cele

[4] M. E. Saltîkov-Scedrin, *Sobranie socinenij* v 20-ti tomakh. Vol 9. Moskva, 1970, pag. 23, trad. n.
[5] N. Fed, *Paradoks o polozhitel`om geroe*, Sovremennik, Moskva, 1986, pag. 263
[6] B. Riurikov, *Izbrannye raboty* v dvukh tomakh. Vol. 1 *Estetika i klassika*. Khudozhestvennaja literatura, Moskva, 1986, pag. 352

două tipuri de personaj pozitiv reprezentate de Cernîşevski – „oamenii deosebiţi" şi cei „obişnuiţi" – sunt două aspecte ale noii categorii a *raznochinskoj inteligentsii* – cei ce excelează în acţiunile lor socialiste, devenind lideri şi cei ce rămân la nivelul membrilor implicaţi şi dedicaţi fără a excela.

În susţinerea ideii că Cernîşevski s-ar fi inspirat din modele reale, scriind despre „oamenii noi" B. Riurikov aduce în atenţia noastră apariţia unei mişcări - *raznochinskaja inteligentsija* - în anii '60 ai secolului al XIX-lea, a cărei oglindire o avem în romanul *Ce-i de făcut?* Spre deosebire de categoria *lishnie ljudi*, ce nu cunoscuseră greutăţi şi dificultăţi, nefiind apropiaţi de nevoile celor mulţi decât ideatic – susţine Riurikov – categoria *novye ljudi* are origini burgheze, dar se dezice de ele, alegând să treacă prin dificultăţi ce îi va apropia de popor şi îi va determina să lupte pentru schimbarea ordinii sociale.

3. Aspecte ale construcţiei personajului pozitiv

Un ingredient fundamental al construcţiei personajului pozitiv este umanismul, profunda iubire a semenului, materializată prin angajarea în lupta de clasă întru schimbarea situaţiei defavorizante pentru cei mulţi şi obidiţi. Cu siguranţă noua dimensiune a umanismului a fost preluată de scriitorii sovietici, devenind condiţia *sine qua non* a scriiturii sovietice socialiste, Cernîşevski fiind cel ce contribuie la aprofundarea umanismului literaturii ruse stabilind un nou nivel al acestuia prin implicarea activă, nu doar verbală a omului devenit nou prin această înnoire a caracterului.

O nouă motivaţie a împlinirii profesionale prin punerea în slujba socialistă este o altă coordonată a construcţiei personajului pozitiv în tradiţia deschisă de Cernîşevski. Nu doar studenţii la medicină Kirsanov şi Lopuhov subordonează activitatea lor sarcinii de a sluji intereselor celorlalţi, ci şi Vera Pavlovna, Natalia Andreevna Merţalova şi Katerina Vasilievna Polozova, căci „munca pe noi fundamente va elibera poporul", aşa cum susţine unul din personaje. Acest dicton va sta la baza romanelor de producţie şi a preamăririi faptei zilnice din multitudinea acestora, transformându-le în fapta măreaţă a poporului prin contribuţia sa la viitorul luminos al Uniunii Sovietice Socialiste.

Un alt aspect demn de analizat al romanului *Ce-i de făcut?* este analiza situaţiei femeii şi găsirea soluţiilor psihologice şi practice pentru emanciparea acesteia – refuzul de a se mai simţi şi considera slabă, neajutorată – soluţie atribuită prin extensie şi poporului. Şi această atitudine a refuzului etichetării feminine drept neputincioase şi implicarea în tot mai multe domenii, cucerindu-şi emanciparea şi eliberarea de sub tiparele burgheze îşi va găsi exprimare artistică în romanele de mai târziu (de producţie sau de război) nu doar prin reprezentarea profesională a femeii în tot mai multe domenii, ci şi prin condiţionarea statutului de personaj pozitiv.

În ce priveşte convingerile ideologice şi filozofice ale „oamenilor noi", aceştia sunt materialişti convinşi, fiind la curent cu toate publicaţiile socialismului utopic şi fiind de asemenea purtătorii şi propagandiştii ideilor democratice şi socialiste. În elanul de a prezenta angrenarea în realitatea vremii a personajelor pozitive create de Cernîşevski, Riurikov nu reuşeşte să distingă noutatea construcţiei personajului de entuziasmul arborat în descrierea calităţilor excepţionale ai acestor oameni simpli. Enunţând elogios calităţile şi dedicarea personajelor cauzei socialiste, acelaşi Riurikov pare să prezinte ceva mai mult decât intenţia auctorială, întrezărind prin „atingeri de condei presărate ici şi colo pe parcursul romanului aspecte ce formează un tablou unitar al universului ideatic şi spiritual al eroilor".

Noutatea personajului pozitiv construit de Cernîşevski constă de asemenea în zugrăvirea, chiar dacă nu foarte clară datorită cenzurii, unei imagini colective de „oameni noi", oameni ce găsesc sprijin unul la celălalt şi sunt uniţi în lupta ce o poartă. O noţiune contribuie la reliefarea acestui portret colectiv dincolo de individualitatea şi specificitatea fiecărui membru – aceea de „cititor nobil" – categorie de cititor ce, în speranţa lui Cernîşevski, va reuşi să distingă dincolo de prejudecata imaginii tipizate a „oamenilor noi", cititor ce beneficiază de un spirit constructiv şi favorabil esenţei social-revoluţionare a eroilor. Pe tot parcursul romanului naratorul este în continuu conflict cu o altă categorie textuală a romanului – „cititorul perspicace" – reprezentant al grupului „oamenilor vechi", al criticilor reacţionari – naratorul elaborând judecăţi, ironii şi subtilităţi acide menite să contribuie la schimbarea taberei de către aceştia sau, cel puţin, la meditarea asupra noii ordini, noilor oameni şi noii morale.

Fericirea tuturor este năzuinţa „oamenilor noi", dincolo de fericirea măruntă a fiecăruia şi complacerea în starea actuală a lucrurilor din prea mult confort; fericirea tuturor bazată pe umanismul ingenuu al idealurilor revoluţionar-democratice va deveni, printre multe altele, una din ţelurile destinelor colective reprezentate în romanele sovietice de mai târziu, încercând reprezentarea unei fericiri colective pentru care luptaseră eroii lui Cernîşevski. În strânsă relaţionare cu această fericire de dorit a tuturor este egoismul, fals înţeles, în viziunea lui Cernîşevski de către cei ce au prejudecăţi cu privire la socialism. Egoismul uman explicabil şi tolerabil este, aşa cum subliniază B. Rjurikov, propriul interes fundamentat pe corelarea cu interesele celor mulţi, a întregii societăţi; şi acest tip de egoism este dezirabil în cazul construcţiei personajului pozitiv de factură revoluţionar-democratică şi socialistă. „Noii egoişti" sunt, paradoxal, acei indivizi mânaţi de idealuri altruiste ce sunt angrenaţi în lupta de clasă şi doresc binele şi fericirea tuturor. Aceşti reprezentanţi ai „egoismului raţional" pot şi trebuie să devină personaje pozitive, căci nevoile lor evidente nu trebuie să intre în conflict cu intresele comune, armonizându-se în aşa fel încât luptătorul să-şi găsească satisfacţia personală în această luptă pentru fericirea tuturor. Scopul măreţ pozitiv al acestor personaje de tip nou condiţionează şi definiţia egoismului şi propriei fericiri, fiind receptată ca „nihilism" din partea presei reacţionare, devenind ideal demn de urmat după 1919 şi apoi notă mai puţin stridentă în romanele sovietice.

Rahmetov – eroul pozitiv şi „om deosebit" – este centrul spre care duc toate relaţiile personajelor şi pivotul activist revoluţionar-socialist al celorlalţi „oameni noi". Portetul idealizant al lui Rahmetov ca lider revoluţionar este manifestarea ideilor lui Cernîşevski despre măreţ şi sublim[7] (nobil, înalt) în ce priveşte spiritul şi conduita umană, idei expuse în lucrarea *Relaţiile estetice ale artei cu realitatea*.

Spre deosebire de alte personaje asemănătoare, Rahmetov nu face parte dintre acei ce intră în categoria „nobililor cu remuşcări", lipsindu-i atât reflexivitatea excesivă, cât şi conştientizarea lamentabilă a vinovăţiei strămoşilor, vinovăţie ce reclama răscumpărarea – trăsături tradiţionale ale categoriei amintite. Se pare că Cernîşevski omite cu bună ştiinţă aceste aspecte tocmai pentru a contracara tipizarea şi prejudecata deja formate şi a instaura un nou tip de personaj, deşi cu aceleaşi origini nobile şi cu aceleaşi tendinţe revoluţionare asemeni altor eroi ai vremii. În schimb, dezvoltarea rapidă a calităţilor de lider revoluţionar,

[7] Cernîşevski vorbeşte în lucrarea sa estetică despre posibilitatea înlocuirii termenului de „sublim" (*das Erhabene*) cu „măreţ" (*das Grosse*) pentru a fi în deplin acord cu ideile susţinute, *op. cit.*, vol. II, pag. 20. Pe de altă parte, Riurikov susţine menţinerea iniţială a termenului, necesară în estetica socialistă datorită conţinutului ce permite eliminarea posibilei denaturări idealiste a sensului, *op. cit.*, pag. 382

precum şi recuperarea informaţiilor necesare devenirii acestui lider sunt puse pe seama unei calităţi noi, opuse spiritului rus – organizarea, capacitatea de a distinge ce este important, vital de cele mai puţin importante, secundare şi subordonate, precum şi canalizarea resurselor spre ceea ce contează. Puterea de concentrare şi consecvenţa în atingerea scopului propus au contribuit la formarea rapidă a lui Rahmetov drept revoluţionar de frunte. Deşi mai tânăr cu câţiva ani decât Kirsanov, cel ce l-a iniţiat în cercul revoluţionarilor şi a literaturii social-democrate, în curând Rahmetov a fost considerat nu doar un tânăr, ci un „om deosebit". Străbaterea Rusiei în calitate de zilier sau om bun la toate îl ajută să păstreze legătura cu poporul şi să-şi formeze un sistem definitiv al viziunilor sale livreşti – o nouă metodă în formarea sa ca lider şi dovadă de perspicacitate din partea lui Cernîşevski în construcţia „omului deosebit".

Această formare fulgerătoare a convingerilor, alături de orientarea practică spre sedimentarea şi definitivarea acestora la o vârstă precoce (între 17 şi 22 de ani) este adusă ca argument de B. Riurikov în defavoarea categoriei „lishnie ljudi", căci aceştia (Beltov după 30 de ani, Rudin la 34 de ani) nu aveau încă un sistem ideatic cristalizat şi nici o imagine clară a acţiunilor necesare. Este de la sine înţeles că nu doar caracterul deosebit al noului personaj pozitiv este cauza acestui fericit deznodământ, ci şi natura informaţiilor ce îl schimbă, transformându-l în „om nou", în „om deosebit", căci doar „participarea la o cauză nobilă, eliberatoare permite dezvăluirea precoce a tuturor capacităţilor şi aptitudinilor omului şi găsirea utilităţii acestora în interesul cauzei comune"[8]. Pe de altă parte, construcţia unui astfel de personaj datorită lecturilor revoluţonare şi activităţii social-democrate desfăşurate în Rusia şi apoi şi peste hotarele ei nu este lipsită de un principiu ce va deveni definitoriu pentru literatura sovietică – şi anume formarea precoce a activiştilor, a revoluţionarilor datorită împlinirii unui scop primordial al literaturii – acela de a educa, de a transforma, de a crea luptători socialişti cu principii democrate.

Metoda tipizării este mai bine reprezentată în cazul construcţiei lui Rahmetov, acesta beneficiind de cele mai generale atribute sau, aşa cum susţine B. Riurikov, de însemnate atingeri energice de penel. Faptul că istoria formării personajului este relatată după ce cititorul îl cunoaşte nu pare a avea o importanţă deosebită, însă e o modalitate de evitare comodă a descrierii formării unui astfel de lider excepţional, introducând totuşi câteva modaliăţi de caracterizare în premieră ce vor deveni importante situaţii ale desfăşurării acţiunii în formarea liderilor revoluţionari ai scrierilor din anii '60-'80 – principiul compoziţional al „umblării în popor" şi cristalizării convingerilor şi personalităţii datorită interacţiunii cu poporul, precum şi viaţa activistului politic în emigraţie.

În fine, o altă trăsătură de neuitat a noului personaj pozitiv este apartenenţa sa la caracterul naţional rus prin atitudinea şi motivaţia sa, prin micile detalii naţionale şi prin iubirea patriei şi a conaţionalilor săi. Trăsăturile naţionale au fost generalizate mai apoi şi atribuite *volens-nolens* celorlalte popoare de sub încăpătoarea umbrelă a Ţării Sovietelor, devenind trăsături sovietice sau internaţionale. *Homo sovieticus* devine personajul pozitiv prin excelenţă prin apartenenţa sa la un destin luminos, la o istorie revoluţionară glorioasă şi prin aderarea sa la noua morală comunistă, la noile principii democratice şi la lupta făuritoare de fericire a tuturor.

4. Consecinţele evenimentului *Ce-i de făcut?* sau scurt istoric al personajului pozitiv

[8] Boris Riurikov, *op. cit.*, pag. 377, trad. n.

Homo sovieticus este eroul construcţiei socialiste, motorul societăţii şi factorul principal al instaurării noii ordini sociale (*veacul de aur*, cu puternice rezonanţe mitologice), fiind reprezentat în mai multe tipuri de romane, dar având drept punct de pornire acelaşi tip nou de personaj pozitiv – Rahmetov – liderul dezirabil al mişcărilor sociale şi idealul revoluţionarului implicat şi dedicat exclusiv cauzei socialiste. Deşi îndoielnic din punct de vedere al construcţiei şi a autenticităţii tipului de personaj, Rahmetov devine inspiraţia primordială a noului tip de personaj.

Anii ’20 şi ’30 sunt caracterizaţi de proliferarea personajului pozitiv în persoana conducătorilor şi liderilor revoluţiei, dedicaţi deplin ideii măreţe a schimbării destinului poporului, exemple[9] în ce priveşte conduita morală şi spirituală pentru ceilalţi cetăţeni sovietici, dornici de a urma drumul deschis spre făurirea unui „viitor de aur”. Din punct de vedere al criticii literare aservite ideologiei comuniste astfel de personaje erau „eroii veritabili”, de un „magnetism irezistibil”, „chemaţi să cucerească cititorul, să-i slujească drept exemplu de slujire a ideii, revoluţiei, patriei”[10]. Aceşti eroi sunt activi social, sunt creatori ai noii ordini, plini de entuziasmul noilor începuturi, acei deschizători de drumuri reprezentaţi cu atâta patos revoluţionar de Cernîşevski. Fiind probabil prea „pozitivi” pentru digestia cititorului post-modern, eroii acestor decenii suferă de schematism cronic, de inconsistenţă acută a construcţiei şi de o bună doză de neverosimilitate, toate în buna tradiţie a pasajelor lirico-patriotice a lui Cernîşevski cu efuziuni romantice şi note patetice revoluţionare.

M. Gorki are un rol important în stabilirea canonului realismului socialist şi a clişeelor în construcţia personajului pozitiv prin romanul *Mama* – singurul roman dinaintea revoluţiei inclus în canonul realismului socialist. Katherina Clark[11] menţionează formarea unui veritabil “alfabet” în construcţia personajului pozitiv prin crearea personajului principal, Pavel Vlasov, din *Mama*, un palmares al calităţilor moral-politice alături de rolul simbolic jucat de erou. Aşa cum reliefează Clark, majoritatea epitetelor standard utilizate în construcţia lui Pavel Vlasov vor deveni clişee în construcţia eroilor realismului socialist de mai târziu şi a parametrilor esenţiali ai acestuia din anii ’30.

Anii ’40 sunt tributari clişeelor anilor ’30 inspirate din romanul *Mama* a lui Gorki, cu specificaţia că deşi imaginea liderului, a „tatălui” era prezentat drept soţ şi tată, totuşi era plasat în roman în afara familiei sale, îndepărtat de ea sau separat de diverse aspecte geografico-politice sau de natură tragică, în timp ce „fiul”, ucenicul, eroul romanului era reprezentat mai matur, înflăcărat pentru cauza sa. Tatăl beneficia de o schiţare mai degrabă decât de caracterizare, o figură schematică, o idee a conştienţei la care avea să ajungă fiul la capătul său de drum, iar fiul era întruchiparea bunătăţii şi exemplul umanismului comunist – un „tată” în devenire. „Alfabetul” stabilit de Gorki (amintit de Katerina Clark) presupunea utilizarea calităţilor tatălui pe măsura devenirii şi dezvoltării fiului şi a preluării ştafetei moral-politice, ceea ce însemna repetarea epitetelor, atributelor şi calităţilor sub aceeaşi formă sau uşor modificate pe parcursul romanului.

Luptătorul, revoluţionarul sunt tipurile cele mai populare în primele decenii sovietice, urmând atât exemplului personajelor lui Cernîşevski, cât şi exemplului glorios al roului

[9] Unul din personajele pozitive de importanţă deosebită în anii ’30 este Pavel Korciaghin al lui Ostrovski – un personaj pozitv ce respectă „alfabetul” construcţiei personajului-fiu, dar şi a mentorilor săi, croiţi după modelele lui Gorki şi conform ideologiei leniniste, respectând reţeta de succes a romanului realist-socialist.

[10] N. Fed, *op. cit*., pag. 269, trad. n.

[11] Katerina Clark, *Social Realism in Soviet Literature*, in *Reference Guide to Russian Literature*. Edited by Neil Cornwell, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, Illinois, 1998, pag. 58

excepţional al lui V. I. Lenin, ce a fost sursa de inspiraţie şi modelul eroilor construiţi în epocă – „omul simplu” (aşa cum îl caracterizase şi Stalin pe Lenin), dar de o importanţă deosebită din punct de vedere social-politic. Putem vorbi despre „leniniană novelistică” în adevăratul sens al cuvântului şi despre o obsesie obositoare, alarmantă şi agasantă nu doar pentru un cititor postmodern.

Un alt model şi sursă de inspiraţie pentru personajul pozitiv a fost Stalin, acesta fiind de multe ori comandantul literar-politic şi iniţiatorul unor modificări ce au rămas în istorie. Sistemul literar stalinist a păstrat imaginea duplicitară a liderului, incluzând de asemenea două idealuri staliniste – „prudenţa” şi „jovialitatea”, contribuind la schematizarea maximă a romanelor epocii.

Anii ’50-’70 sunt de asemenea caracterizaţi de o altă trăsătură importantă a construcţiei personajelor în general – vorbim despre psihologism ca direcţie şi modalitate de dezvăluire şi dezvoltare a personajelor, aspect ce şi-a lăsat amprenta şi asupra eroului pozitiv. Interesul pentru lumea interioară şi posibilitatea de a o zugrăvi într-un mod mai îndepărtat şi mai eliberat de chingile cenzurii staliniste, mai cu seamă după 1953, îşi găseşte manifestarea prin utilizarea perspectivei psihologice.

Anii ’60 şi ’70 ai secolului al XX-lea sunt caracterizaţi de o diminuare a interesului pentru personajul pozitiv şi atât teoria, cât şi critica literară fie abandonează subiectul, fie îşi schimbă atitudinea faţă de acesta. Acest fapt este datorat în parte dezgheţului literar-cultural de după moartea lui Stalin, în parte influenţelor occidentale şi apariţiei mai multor perspective şi mijloace naratoriale.

Începutul anilor ’70 este caracterizat de apariţia unui nou tip de personaj – „omul de acţiune” (*delovoj chelovek*), opusul căruia este eroul pozitiv denumit „ciudat” (*chudak, chudik*), a cărui superioritate morală şi incapacitate a compromisurilor de orice fel îl delimitează de mulţime. Acest tip de personaj este mai cu seamă prezent în operele lui Şukşin, deşi mutaţii ale concepţiei iniţiale ale personalităţii eroice au loc şi la alţi scriitor sovietici, construind personajul pe arhetipurile personajelor din basmele populare ruseşti.

Congresul al VII-lea al scriitorilor sovietici din anul 1981 discută confuzia delimitării personajului pozitiv, mai cu seamă a faptului că acest termen are o utilizare tot mai rară datorat în parte înlocuirii sintagmei cu altele ce acoperă din punct de vedere semantic parte a conotaţiilor primeia – „caracter popular”, „om sufletist”, „personalitate contemporană”. Din perspectiva ideologiei realismului socialist criticii literari se îndepărtaseră de la principiile artistice definitorii sau, aşa cum comentează Fed, „pierduseră unul din criteriile de bază ale analizelor sale”, criteriu ce „şi-a îndreptăţit statutul în diverse etape istorice”[12]. Această îndepărtare de la esenţa literaturii în sens socialist şi scepticismul faţă de statutul şi rolul personajului pozitiv a luat amploare, punând sub semnul întrebării până şi termenul de „erou”.

Începutul anilor ’80 continuă mişcarea sceptică a deceniului precedent prin promovarea înlocuirii termenului „erou pozitiv” prin „ erou activ”, motivând prin incapacitatea primului de a acoperi semantic bogăţia şi mutaţiile survenite în plan cultural şi literar. Criticii refractari acestor schimbări invocă însă inutilitatea unei astfel de manevre, menţionând sinonimia termenilor şi lipsa aspectelor noi în ce priveşte caracterizarea noului erou şi admiţând că eroii „pozitivi” nu pot fi decât „activi”.

5. Concluzii

[12] N. Fed, *op. cit*., pag. 270, trad. n.

Cernîşevski este promotorul unor noi tipuri de personaje, personaje implicate activ în viaţa socială şi conduse de idealuri socialiste, de o cauză socială măreaţă ce să-i catalogheze drept "oameni noi". Această coordonată socială a ajuns să definească personajele devenind singura lor trăsătură, forţă ce să-i conducă în viaţă şi să le motiveze acţiunile şi idealurile. De la tipul de personaj însă propus de Cernîşevski până la schematizarea de mai târziu impusă de cenzură (alta decât cea ce interzisese în primă instanţă romanul, devenind conştientă de pericolul amplorii ideilor revoluţionare evident anti-burgheze) au avut loc multe frământări nu doar sociale şi revoluţionare, ci şi literare, Gorki fiind unul din cei ce a marcat îngemănarea dintre ideal politic şi ideal literar, urmând dictonului, conform căruia principalul (şi adesea singurul) scop al literaturii este acela de a educa cetăţeni fideli patriei, partidului şi idealurilor socialiste.

N. G. Cernîşevski are meritul deschiderii unei noi şcoli literare prin al său roman social-filozofic şi construcţia unui personaj pozitiv inspirat din realitatea (mai degrabă dezirabilă) socială şi idealizat conform pretinsei dorinţe şi nevoi a societăţii ruse a anilor '60 al secolului al XIX-lea. Criticii sovietici susţin importanţa indiscutabilă a acestei şcoli literare alături de şcoala lui Necrasov şi a lui Saltîcov-Scedrin şi formarea unei direcţii socio-culturale în cadrul realismului critic rus, fondând aripa revoluţionar-democratică (reprezentată de asemenea de G. Uspenski, Stepniac-Kravcinski), coexistând cu aripa social-psihologică (reprezentată de Gonciarov, Turgheniev, A. Ostrovski) şi cea social-etică (reprezentată de Dostoievski, L. Tolstoi)[13]. Acest eveniment notabil din literatura rusă a pregătit astfel terenul pentru apariţia şi dezvoltarea literaturii realismului socialist şi a cultivării unui personaj pozitiv inspirat concomitent din personajul lui Cernîşevski şi din climatul socio-cultural al epocii, conform exemplului teoretic şi literar-publicistic al acestuia.

BIBLIOGRAFIE

Abrudan, Elena, *Mit şi semnificaţie în proza rusă*. Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2004

Cernîşevski N. G., *Polnoe sobranie sochinenij*. Vol. XI. Goslit-izdat, Moskva 1939-1953

Ciaruşin, N. A., *O daljokom proshlom*. Moskva, 1926

Clark, Katerina, *Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago, 1981

Fed, N., *Paradoks o polozhitel`om geroe*. Sovremennik, Moskva, 1986

Mathewson, Rufus W., *The Positive Hero in Russian Literature*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2000

Ognev, A. V., *Russkij sovetskij rasskaz 50-70 godov*. Prosvescenie, Moskva

Pinaev, M. T., *Roman N. G. Cernîşevskogo „Shto delat`?" Kommentarij*. Prosvescenie, Moskva, 1988

Reference Guide to Russian Literature. Edited by Neil Cornwell. Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, Illinois, 1998

Riurikov, B. S., *Izbrannye raboty* v dvukh tomakh. Khudozhestvennaja literatura, Moskva, 1986

Saltîkov-Scedrin, M. E., *Sobranie socinenij* v 20-ti tomakh. Moskva, 1970

[13] M. T. Pinaev, *op. cit.*, pag. 52

ORIBILUL, TEROAREA ŞI SUBLIMUL.CATEGORII ESTETICE FOLOSITE ÎN CONSTRUCȚIA NARATIVĂ A JOCURILOR VIDEO DIN SPECIA SURVIVAL HORROR

Drd. Ioan Flaviu PĂTRUNJEL
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

1. Argument

Prezenta lucrare este alcătuită din mai multe părţi separate pe care am să le rezum în cele ce urmează.

Tema este prea largă pentru un maximum de douăsprezece pagini, de aceea am ales să mă refer doar la unul dintre jocurile care se încadrează în această specie, unul reprezentativ, al cărui succes cu greu a mai fost egalat de un alt joc în domeniul vizat. Mă refer la *Resident Evil*[1].

Apoi, deoarece ar fi prea multă informaţie condensată într-un spaţiu restrâns, am ales să nu încarc inutil spaţiul cu detalii referitoare la categoriile estetice[2] avute în vedere, menţionând deocamdată doar sursele şi ideile de bază de la care am pornit.

2. Genul Horror: surse şi influenţe.

În privinţa categoriilor estetice ale genului Horror există o critică destul de bogată care îşi are unele dintre rădăcini în filosofia lui Descartes, şi anume acolo unde acesta defineşte raţiunea în opoziţie cu nebunia.

Ulterior putem găsi acelaşi tip de raportare într-un domeniu diferit, respectiv în pictură: *Somnul Raţiunii naşte monştrii (...)*, operă faimoasă a lui Francisco De Goya, 1799.

[1] În special voi face referire la *Resident Evil 2*, deşi unele trimiteri pe care le voi specifica au în vedere, după caz, alte jocuri din aceeaşi serie sau filmele inspirate din jocurile respective.

[2] Fac referire la Sublim şi oribil în calitate de categorii estetice. În măsura în care voi identifica teroarea ca o formă de sublim în care subiectul este forţat să îşi conştientizeze precaritatea, urmând concepţiile lui Longinus şi Burke, am decis să folosesc oribilul în opoziţie cu frumosul. Pentru aceşti autori sublimul este luat în discuţie în opoziţie cu frumosul, Kant, la rândul său le deosebeşte. Pe principiul unităţii şi separării, apare, de asemenea, şi o diferenţă de gen: sublim – masculin, frumos – feminin. Sublimul marchează ruptura dintre subiect şi ,mediu, sau dintre subiect şi ceea ce îl determină să fie subiect. Prin urmare, atunci când vorbim de sublim, vorbim de situarea în proximitatea discontinuităţii. Frumosul reprezintă continuitate, unitate, întregire, integrare în paradis. Oribilul este contactul violent şi direct, neprivilegiat de distanţă, cu discontnuitatea. Dacă oribilul e însuşi trăirea pură a realului, sfâşierea perpetuă, multiplicitate principială şi – în contrast – frumosul reprezintă armonie, echilibru şi unitate, Sublimul pendulează între acestea două, între paradis şi infern, între frumos şi oribil, dansând dezechilibrat pe firul precar al conştiinţei terorizate de potenţialul sfârşit violent, simultan teribil de încântată de grandoarea noului orizont de care se simte depăşită sub toate aspectele.

După cum vom vedea şi din interpretarea lui J. Dodds asupra genului Horror, literatura secolului XIX îi are pe E.A. Poe şi pe R. L. Stevenson ca pionieri într-un univers literar mai târziu exploatat de Stephen King[3].

Universul Horror s-a lăsat mult influenţat de psihanaliză. Neuropsihanalistul J. Dodds arată cum conceptul Freudian *uncanny* descrie foarte bine stările care se succed în reţeta genului Horror: *The uncanny is 'related to what…arouses dread and horror' and arises when something seems paradoxically both frighteningly alien and strangely familiar, when something or someone reminds us of a repressed, projected or split off aspect of ourselves. Typical themes include the animate/inanimate (doll), doubles, phantasies of bodily disintegration and merger, being buried alive and: "Dismembered limbs, a severed head, a hand cut off at the wrist...all these have something peculiarly uncanny about them, especially when...they prove capable of independent activity... this kind of uncanniness springs from its proximity to the castration complex." (Freud 1919)*

De asemenea, în abordarea mai degrabă psihanalitic-lacaniană, în eseul Juliei Kristeva *Powers of Horror,* avem un studiu amplu cu privire la gen şi categoriile sale estetice. Mă refer mai ales la definiţia abjectului ca ceva care *îmi este străin dar simultan interior, mie ca subiect.*[4]

[3] Horror films serve as a barometer of those things which trouble the night thoughts of a whole society." (Steven King, 1981).

[4] Abjectul nu este nici ob-ject (nu e un lucru extern), nici ob-jest (nu e ceva extern care zboară la nesfârşit pe aripile dorinţei).Tot ce ştiu despre abject este faptul că este opus Eului. Abjectul nu mă defineşte, sau mai bine spus creează bazele din care eu pot porni să mă definesc prin opoziţie cu ceea ce abjectul reprezintă. În ceea ce priveşte *Resident Evil*, abjectul e prezent în interior, dar un interior care nu mă defineşte, care este străin Eului meu: abjectul este reprezentat de Virusul T, un pericol la graniţa dintre interior şi exterior. Eu nu sunt virusul, dar virusul este înăuntrul meu. Abjectul nu este nici subiect, nici obiect. (Julia Kristeva, *The Powers of Horror*, în engleză de Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982, p. 10.

În aceeaşi ordine de idei, filosofiile lui Deleuze, Vattimo şi Baudrillard pot constitui puncte de pornire pentru interpretări asupra jocurilor video din specia *Survival Horror*. Detaliile pot fi consultate în articolul *Curiozitatea unei realităţi utopice: Corp fără organe. Spaţiu simulat. Gândire slabă* din Revista Transilvania (septembrie 2010).

Sublimul şi oribilul nu apar niciodată simultan şi determină stări emoţionale cu calităţi contrastante. Tehnica contrapunctului folosită de Lynch în *Lost Highway*, împrumutată de altfel din *fuga muzicală*, poate fi exemplară pentru felul prin care se formează contrastul în genul Horror. Trecerea bruscă de la o stare la alta este mereu anticipată de o tensiune a posibilităţii oribilului care urmează să se producă.

Oribilul se referă la o combinaţie între teroare şi repulsie, la ceva care înspăimântă, şochează, deci la ceva care are în vedere o experienţă vie, reală. După cum punctam şi în nota 2, oribilul presupune contactul direct al subiectului cu obiectul care îl terorizează. Dacă teroarea este o formă a sublimului, atunci oribilul este sublimul privat de distanţa care să asigure siguranţa privitorului[5].

Teroarea precedă oribilul şi are o mai mare legătură cu sentimentul de anxietate care apare ca o predeterminare, o anticipaţie a oribilului care vine şi trebuie să se impună cu necesitate. Teroarea rezultă din conflictul unui determinism nefast care conduce la un eveniment oribil pe care fiinţa umană nu îl poate integra şi pe care nu poate evita să îl experimenteze. Teroarea este un fel de anticipare a morţii, a unei experienţe oribile şi torţionare din care nu există şansa supravieţuirii. Aceste descrieri nu exclud sublimul[6], dar trebuie specificat că sublimul nu reprezintă doar teroare. Teroarea poate fi parte din sublim, dar sublimul presupune de asemenea o formă de desfătare care îşi are propriile calităţi.

Sublimul, considerându-l pe Kant un reper în discuţie, ne apropie de noi înşine mai mult, prin faptul că ne face să ne dăm seama de limitele noastre. Sublimul atinge subiectul în defavoarea sa, fie prin teroare, fie prin uimire, făcându-l conştient de limitele umanităţii sale. Sublimul permite comparaţia cu ceea ce depăşeşte umanul, cu lucrul în sine, cu ceea ce cu siguranţă este mai mult. Omul ajunge să se înţeleagă pe sine prin contrast . Contactul cu sublimul poate genera interpretări emoţionale intense din care face parte şi teroarea. Subiectul se poate simţi oripilat de alteritate, de alteritatea nedefinită care îl înconjoară ca un hău periferic plasat în continuitatea graniţelor sale. Alteritatea corporală, mentală, sentimentală etc. se plasează în extensia umanităţii ca non-umanitate şi de acolo poate să definească prin opoziţie ceea ce este umanul. De aceea Sublimul reflectă într-un mod inversat, cu imensitatea sa excesivă, ca oglindă a teologiei negative, imensitatea şi abisul interior omului pe care acesta – limitat – nu şi-l poate asuma.

Ambivalenţa sublimului presupune acestă facultate a contactului cu imensitatea alterităţii care poate să definească sau să desfiinţeze subiectul uman. Necunoscutul, inexplicabilul, moartea pot fi exemple de sublim[7]. Sublimul terifiant este asociat cu spaima şi cu melancolia, exemple dintre variaţiile sale fiind şi aventurosul şi grotescul.

[5] Philip Shaw: *The Sublime*. Routledge, Taylor & Francis e-Library, London and New York 2007, p.4.
[6] Philip Shaw: *The Sublime*. Routledge, Taylor & Francis e-Library, London and New York 2007, p. 5.
[7] "*If the aim of Romanticism is somehow to incorporate the 'sense sublime', postmodernism, by way of contrast, seeks to retain a sense of the sublime as other, a 'something' that can never be 'interfused' through the use of metaphors, symbols, or verbal connectives." Idem, p. 9.*

3. Încadrarea în specie: Istoria genului *Survival Horror*

Genul *Survival-horror* își are sursele de inspirație în diverse discursuri care problematizează deopotrivă evoluția omului în cultură precum și evoluția culturii în om. Țintind atât un palier psihologic individual cât și unul social general, acest gen s-a născut inițial de la simpla problematizare asupra posibilităților de expresie ale jocurlor: *If art is a work that communicates human emotion, then Survival Horror is perhaps the first movement to effectively bridge the gap between art and games in a uniquely interactive way. In fact, it was this challenge that led to the birth of the genre. "At Dynamix, we were working with Electronic Arts," Tunnell recalls, "and if you remember back in the day, Trip Hawkins asked 'Can a computer make you cry?' We thought, 'Well, that might be kind of hard, but maybe it could make you feel fear.'"*[8]

Căutând să conceapă un joc al cărui scop se limita în linii mari la posibilitatea de a înspăimânta jucătorii[9], Tunnell mărturisește că a presupus eronat că se poate pleca de la narațiune pentru a construi un joc, dar pe măsură ce se concentra la felul în care jocul trebuia să se desfășoare pentru a sugera sentimentul de frică, a relizat că trebuie să construiască povestea plecând de la acest considerent:*"It's funny, you think you start top-down with the story and then you try to make it into a game," Tunnell purports, "but the more you have to think about what kind of gameplay experience you want, the more you have to try to make a story around that." .*[10]

În acest sens, în condițiile în care tehnologia lăsa încă de dorit pentru o totală expresie grafică, producătorii de jocuri cu tendințe horror au început să se concentreze pe ceea ce nu se vede în joc mai degrabă decât pe aspectul vizual, apelând la teama arhetipală de necunoscut intrinsecă subiectului uman. Concomitent sunetul și decorul trebuiau să corespundă acestei intenții, motiv pentru care nesiguranța și vulnerabilitatea au început să fie induse prin toate mijloacele de care dispuneau: de la felul în care se juca (gameplay) prevăzut cu mijloace precare de apărare împotriva pericolului până la construcția narațiunii.

Până la succesul înregistrat de *Alone in the Dark* și *Resident Evil* nu a fost nevoie de o categorie conceptuală care să definească acest nou tip de joc. Însă odată cu *Alone in the Dark* care s-a vândut mai bine decât ar fi putut spera producătorii - și imediat cu imitația sa, *Resident Evil*, genul horror în jocurile video a câștigat deja o audiență atât de mare încât a trebuit să i se dea un nume care să îl diferențieze de celelalte.

Ca urmare a succesului înregistrat de *Alone in the Dark, Resident Evil* atacă tematica escatologică din alt unghi, mai aproape de concret și realitate, axându-se pe schimbarea percepției cotidianului din banal în terifiant. Cu acest pas, genul *Survival Horror* se manifestă chiar și indirect ca un gest de contracultură.

---

[8]Travis Fahs: *The History of Survival Horror. Tracing fear to its primal roots*.,http://retro.ign.com/articles/104/1040759p9.html . 30 octombrie 2009.

[9] Căutând să transmită deopotrivă sentimentul frumosului și al terorii, creatorii de jocuri s-au apropiat chiar și neintenționat de sublim.

[10]*The inspiration for Project Firestart was fairly obvious. "We just took some of the ideas that were in Aliens," Jeff admits. "It's not like we were great writers or anything, we just tried to make a sci-fi game that would be scary." The story centered around a man on a mission to investigate a space station that has gone quiet, find any survivors, and figure out what happened. He soon learns that the attempts to genetically engineer a docile creature to work in space have gone horribly wrong, and the powerful monsters grow more numerous and more deadly".* Idem.

4. *Resident Evil* 2: o reţetă de succes pentru genul „*Survival Horror*"

Potrivit unui proverb buddhist, *răul nu trebuie înfruntat ci evitat; deoarece a te opune răului cu rău determină amplificarea sa*[11].

În *Resident Evil* acest proverb pare să fie confirmat de lupta ineficientă împotriva zombilor, evitarea lor fiind singura opţiune. Contactul cu virusul T determină transformarea Sublimului în oribil. În felul acesta, consumul este cel care se răspândeşte. Schema jocului devine: *evită să fii consumat ca să nu devii un consumator!*[12]. În joc apar scene precum cea în care un poliţist este consumat, digerat de colegii săi deveniţi zombi. Acest poliţist se transformă şi el într-un zomb. Ce se pierde?, Ce îl consumă? Ce anume este de consumat? Inventariind brut materialul imaginar, descoperim un consum al trupului care se încadrează în categoria canibalismului; dar acest nivel este doar purul aspect literal care nu epuizează mesajul inspirat din preferinţele pentru filosofie şi mitologie ale producătorilor. Seria *Resident Evil* reactualizează în stil propriu un mesaj apocaliptic: filmele realizate după joc poartă titluri precum *Apocalypse, Extinction, Afterlife*, iar începutul jocului seamănă cu o caricatură lugubră a euharistiei. Se configurează opţiunea pentru un mesaj apocaliptic inspirat din creştinism; acest mesaj este intenţionat trasnsmis folosind contextul societăţii contemporane criticată în calitatea ei de societate de consum. Dar societatea de consum din joc nu este identică cu originalul. Trebuie să dinstingem o societate de consum reală şi o societate de consum virtuală. Cea reală, societatea contemporană, e decupată în calitatea ei de societate care se bazează pe producţie şi pe consum, o societate a economiei de piaţă, a industriei şi globalizării, a transferului continuu de informaţie, a timpului dedicat muncii întru aşteptarea salariului pentru a putea evada în vacanţe care să simuleze ieşirea din sistemul capitalist etcetera[13].

Societatea de consum virtuală reprezintă replica din joc a societăţii de consum reale. Care sunt apropierile şi unde apar diferenţele? Ceea ce ne-a frapat încă de la început în ceea ce priveşte acest joc din 1997 este grija cu care s-a încercat simularea cât mai exactă a decorului urban real. Dar această simulare nu se putea realiza nespus de spectaculos cu tehnologia anilor 90, motiv pentru care au fost folosite anumite artificii care presupuneau mişcarea personajelor într-un spaţiu *tridimensional* în spatele cărora era aşezat decorul bidimensional, practic alcătuit din fotografii prelucrate. Acest fapt de contopire a unui univers *tridimensional* cu unul *bidimensional* este extrem de important pentru analiza noastră, pentru că doar în această combinaţie jocurile din genul *Survival Horror* au avut un succes excepţional. Probabil că odată ce evoluţia tehnologică s-a impus şi în realizarea acestui gen, odată ce decorul *bidimensional* a devenit *tridimensional* şi libertatea jucătorului din ce în ce mai mare, odată cu acest fapt s-a pierdut esenţialul din *Survival Horror*. Esenţialul nu consta doar în naraţiune şi gameplay ci mai degrabă în combinaţia celor două universuri incompatibile: al personajului *tridimensional* şi al decorului *bidimensional* care transmitea o tensiune perfect compatibilă cu mesajul apocaliptic şi cu mesajul contracultural (aici, împotriva societăţii de consum), dar mai ales cu ideea Sublimului. Personajul este mai mult decât decorul fiindcă are o dimensiune în plus, dar el trebuie să se mişte ciuntit, schimonosit, constrâns de regulile decorului în care se află prizonier. Decorul, fiind un decor urban, al betonului, al reclamelor luminoase şi al

[11] Sursă anonimă.

[12] Am preferat folosirea persoanei a II-a singular, în loc de plural, deoarece exprimă clar sentimentul de singurătate copleşită de ameninţarea alterităţii, idee care va fi asociată cu imaginea sublimului terorizant.

[13] Jean Baudrillard exprimă în cărţile sale această opinie.

funcţiilor administrative, devine metaforă pentru un cu totul alt mesaj. Anume: omul real, al cărui avatar este personajul virtual, acest om real făcut din carne, schimonosit în spaţiul urban (care, la fel ca decorul *bidimensional* din joc, nu este suficient, devine claustrofobic şi carceral, dar nu i se poate imputa nimic, căci aparţine unui spaţiu care prin definiţie este insuficient) ajunge purtătorul Sublimului. Trăirea excesului sublim se realizează aici prin contrapunct: dimensiunile oraşului sunt mult prea mici, mult prea puţine. Omul devine vast, titanic, prometeic, oximoronic expus posibilei violenţe cu care îl ameninţă amploarea abjectului. Din lipsa compatibilităţii dintre cele două universuri care sunt aşezate laolaltă ca şi cum ar fi din aceeaşi categorie (personajul *tridimensional* se mişcă într-un decor *bidimensional* care simulează un decor *tridimensional*) se iveşte una dintre ideile de bază ale genului *Survival Horror*: respectiv situarea în pasaj sau reconfigurarea temporalităţii (Silent Hill). În *Resident Evil* ruptura dintre bidimensionalul decor şi tridimensionalul personaj devine terenul în care apare o nouă pereche de antagonisme, şi anume umanitate versus societate de consum. *Resident Evil* opune umanului consumul! Imaginea consumului este asociată cu elemente abjecte, care inspiră teroare, suprapuse decorului urban propus de *visul american*. De aici putem ajunge la mai multe concluzii: a) visul american este sublim; b)visul american este oribilul camuflat în sublim; c)visul american este oribil, dar poate fi sublim dacă îl contemplăm de la distanţă, adică în calitate de spectatori care nu participă propriu-zis la visul american; prin urmare, d) visul american poate fi oribil dacă este pus în practică, dar cât de sublimă poate fi contemplarea detaşată a unui artefact cultural cum este *Resident Evil* care îi survolează dezamorsat, pe plan fictiv, consecinţele! Personajul din joc, constrâns de un spaţiu insuficient, trebuie să se ferească să nu fie mâncat de zombi (adică să nu fie consumat) şi să nu fie muşcat, căci muşcătura îl va transforma într-un zomb (adică într-un consumator). Consumat de spaţiu şi decor, personajul *tridimensional* suferă o angoasantă experienţă a excesului de Nefiinţă, teroarea îi prezintă spectacolul vastităţii suferinţei de a fi redus la nimic. Sublimul, în acest caz, ricoşează înapoi către personaj. Personajul este mai mult! În comparaţie cu spaţiul din care încearcă să evadeze, personajul reprezintă un exces; calităţile ideale cu care este de cele mai multe ori înzestrat configurează prototipul eroului mitologic: mult prea frumos, mult prea bun, *deosebit de superlativ în toate privinţele*. Dar acest personaj care apără umanitatea în scenariul apocaliptic din *Resident Evil* ... ne este prezentat la fel de vulnerabil ca un om obişnuit. Excesul calităţilor sale morale uimesc şi dau naştere sublimului, dar sublimul irumpe şi din contrastul violent cu mediul ostil şi claustrofobic al decorului urban împânzit de zombi. Deopotrivă gigantic şi minuscul, personajul creează o situaţie remarcabilă şi poate că mirarea sublimă vine tocmai din acest conflict absurd al avatarului cu forţele ostile, din ambiţia sa de a nu ceda în faţa imensului necunoscut. Fără îndoială, acest gest trebuie privit ca un act inspirat, un act pe care nu raţiunea îl recomandă, un act al nebuniei faţă de care Descartes însuşi ar alege să capituleze mai degrabă decât să îl explice. Omul ca fiinţă raţională trebuie să fugă din faţa consumului, el riscă să se piardă pe sine în două feluri, ambele generate de acelaşi mecanism: dacă este consumat sau dacă va începe să consume pe altcineva. Dar imaginarul cu care este asociat consumul aparţine registrelor refulate, instituţiilor carcerale (spitalul de nebuni, puşcăria) pe care Foucault le-a interpretat ca fiind contrapunctul prin care se defineşte societatea occidentală de la Descartes încoace. Refulatul devine sublim prin spectacoloasa dezvăluire cu care irumpe în spaţiul urban. Nebunia, inexplicabilul, iraţionalul apar asociate consumului repetat şi îl ridică în sublim. Ritualul se cosmetizează, sublimul devine artefact, nebunia şi raţiunea se prăbuşesc în

implozia unei semnificative lipse de sens. De altfel, Baudrillard spune acelaşi lucru în *Simulacre şi simulare* despre rolul sanatoriilor şi puşcăriilor, funcţia lor fiind aceea de a ascunde faptul că societatea în sensul cel mai larg funcţionează pe aceleaşi reguli, arătând că este o mare carceră şi un mare azil. Din această perspectivă, instituţiile devin funcţionale doar în calitate de instrumente poltice prin care se ascunde adevărul. Adevărul ca orizont al morţii pe care violenta şi monstruoasa metaforă a zombilor îl destăinuie fără menajamente. În raport cu forţa copleşitoare a abjectului, personajul nu are nicio şansă, dar lupta sa reiterează motivul sublim al nobleţei cavalereşti, al eroului salvator acum asociat cu nepregătitul cetăţean al societăţii contemporane. Din perspectivă Kantiană, putem observa deplasarea atenţiei dinspre obiectul sublimului exterior înspre subiectul uman, înspre psihic şi moral.[14]

Proximitatea consumului devine un factor de contagiune, consumul este asociat cu o boală virală: Virusul T. Pentru a-şi salva umanitatea, personajul *tridimensional* trebuie să evadeze din spaţiul *bidimensional*, din spaţiul urban. Umanitatea apare ca o dimensiune în plus care marchează o diferenţă calitativă şi ireconciliabilă între cele două universuri. Mesajul devine: "omul este uman, societatea de consum nu este umană, diferenţa dintre societatea de consum şi om fiind o dimensiune în plus a omului faţă de societatea de consum". De unde se poate extrapola asupra produsului de lux al societăţii de consum: omul consumator, fiinţă cu aspect uman căreia nu îi lipseşte cea de-a treia dimensiune spaţială în joc (zombi sau personaje, toate sunt *tridimensional*) compensează surplusul printr-o nouă carenţă: nu are limbaj, nu are intelect, nu are sentimente, nu are decât dorinţa de a consuma şi de a se răspândi. În plus sau în minus, acest produs al societăţii de consum are o calitate pe care umanitatea a visat-o mereu: nu moare! Ceea ce este Sublim! Omul zomb nu este nici viu, nici mort, de aceea el nici nu trăieşte şi nici nu moare. Dar zombul se mişcă în virtutea unui singur ţel: consumul ca parodie a hranei. Dictonul lui Socrate, "Mâncăm ca să trăim", devine în cazul omului zomb: mâncăm ca să mâncăm, consum în scopul consumului, ciclicitate perfectă, infinită, reversibilă, fără început şi fără sfârşit. Umanul nu este nemuritor, de unde şi temeiul dezvoltării limbajului şi rostul raţiunii, culturii etc. ca instrumente care să îi permită supravieţuirea cât mai îndelungată. Omul moare, zombul nu moare, omul are nevoie de cultură, zombul nu are nevoie decât de consum. De aici se dezvoltă o nouă idee: societatea de consum distruge cultura împreună cu umanitatea. Societatea de consum nu are cultură, nu este cultură şi este profund anticulturală. Acest fapt este cumva evident în joc: zombii sunt fiinţe fără cultură, ca şi cum li s-ar fi spălat creierul, nu scot sunete articulate, tot ce ştiu este să consume şi să agonizeze gemând. Dar din ce anume este alcătuit meniul pentru zombii din *Resident Evil*? Din tot ceea ce cultura, societatea umană, lasă viu înăuntrul ei: oameni, animale domesticite etc.. Consumul nu se reduce strict la purul aspect uman, el afectează şi mediul înconjurător. Din acest punct de vedere putem vorbi de consum ca despre o formă de poluare, o formă de abuz, exces, denaturare. Revenind la structura hibridă a jocului, în care elementele *tridimensional* sunt capturate într-un decor *bidimensional*, putem să vedem concordanţa cu ideile *ecologiste* care privesc societatea de consum ca pe o formă de denaturare.

În joc personajul aparent riscă să moară, aparent moartea se produce prin consum, de aceea el trebuie să alerge ca o prăjitură printr-o grădiniţă plină de copii râzgâiaţi ca să scape cu viaţă. Totuşi moartea nu aparţine lumii consumului. Consumul elimină atât posibilitatea vieţii cât şi posibilitatea morţii. Omul consumat devine la rândul său consumator. Mai precis:

[14] Philip Shaw: *The Sublime*. Routledge, Taylor & Francis e-Library, London and New York 2007, p. 73.

trupul muşcat începe să muşte la rândul său, adică umanitatea se pierde fiind înlocuită cu aparenţa sa. Personajul întâlneşte sublimul consumului ca pe o revelaţie a nemuririi în schimbul sufletului, o invitaţie în abisurile infernului. Aparenţa umanului este o capcană pentru om, nu de puţine ori se întâmplă ca un personaj din joc să fie muşcat fiindcă nu ştie dacă are în faţa sa un om sau un zomb. A omorî este un gest condamnabil moral; dar ce se întâmplă cu un tip de antropofagie care nu presupune moartea clară, ci se mărgineşte la simularea ei prin *degustare*? Zombii din joc ameninţă să muşte, acţiune care duce la *un fel* de moarte. Un fel de moarte! Adică o pseudo-moarte, o moarte care pare vie, o moarte care simulează viaţa. De aceea asasinatul este o crimă, pe când consumul nu este; crimele pot fi judecate din punct de vedere moral, dar consumul scapă eticii, fiind o bizară activitate străină de aceste considerente antagoniste precum principiile morale sau raţionale. Dar aici, ridicat pe culmile sublimului, consumul capătă puternice valenţe morale. Universul *tridimensional* al personajului din joc reflectă universul *tridimensional* al lumii reale, ale cărei activităţi, pe care le vom numi la modul cel mai general culturale, au folosit universuri binare pentru a-şi simplifica existenţa: universul artelor, cu excepţia sculpturii, presupune folosirea imaginilor bidimensionale care să creeze iluzia unui spaţiu *tridimensional*, fie că este vorba despre desene, litere sau geometrii cu n dimensiuni. Universul *bidimensional*, al decorului din joc, reprezintă spaţiul urban: un spaţiu constrângător pentru personaj, un spaţiu plin de pericole … de fapt un spaţiu plin de un singur pericol, anume virusul T, care se manifestă prin consumerism.

Ce anume riscă personajul să piardă dacă este muşcat de un zomb? După cum am observat în nenumărate scene din jocurile seriei *Resident Evil*, cetele de zombi fac parada trupurilor în descompunere, sfâşiate, muşcate dar niciodată anihilate. E impresionant numărul de zombi, la fel cum e impresionant faptul că un zomb nu termină niciodată tot ceea ce aparent a început să consume. Din depărtare, perspectiva oribilului capătă valenţe sublime, jucătorul în calitatea sa de spectator experimentează o grotescă delectare estetică[15]. Aparent un zomb începe să mănânce un individ aflat în viaţă, dar procesul de erodare a trupului celuilalt încetează imediat ce virusul T s-a răspândit şi a învins organismul. De fapt acel zomb nu mai este deloc uman şi scopul său de a consuma pentru a se sătura nu este decât un scop aparent, în realitate zombul este un instrument macrocosmic pentru un virus care se înmulţeşte prin intermediul său. Oamenii devin astfel noi continente geografice pe care se răspândeşte acest virus invizibil. În mod straniu, consumul devine simbolul perpetuării. Straniu deoarece consumul omului de către om conduce la perpetuarea unei realităţi non-umane, dar această realitate non-umană nu este decât un artefact. Virusul T este un produs de laborator. Un produs cultural? Poate ultimul! Un produs industrial? Cu siguranţă da! Într-un sens metaforic, o creaţie străină atât omului cât şi naturii, produs al strădaniei violente prin care omul a încercat să cucerească natura în loc să o înţeleagă.

Păstrarea umanităţii depinde de distrugerea virusului care se răspândeşte pe o cale similară cu rabia, soluţia fiind radicală: distrugerea celor infectaţi. Motivul? Zombii nu trebuie priviţi în calitate de oameni, deoarece şi-au pierdut umanitatea, aparenţa este avantajul lor şi împotriva acestei simulări umanitatea trebuie să lupte cu orice preţ.

Aşa cum am observat, felul prin care au ajuns să se definească jocurile din genul *Survival Horror* pleacă din multiple şi diverse direcţii: pe de-o parte realismul urban (dacă vorbim de *Resident Evil*) surprins aproape cu acurateţe fotografică, pe de altă parte realismul

[15] Vom reveni cu altă ocazie asupra scopofiliei marcate de constrângerile sublimului.

uman (personajele principale sau secundare sunt foarte bine conturate din punct de vedere psihologic, prin dialogurile şi monologurile purtate, prin reacţia la mediul înconjurător, prin jurnalele care se dezvoltă odată cu desfăşurarea naraţiunii jocului etc.), dar mai ales dintr-o direcţie cu totul neaşteptată, care pare să fie un accident tehnic: neavând posibilitatea de a crea prin tehnologia cibernetică un întreg univers tridimensional, producătorii de jocuri au ales varianta hibridului între decorul *bidimensional* şi personajele *tridimensional*, ceea ce produce o tensiune care rezonează perfect cu mesajul escatologic şi cu filosofia jocului.

După cum menţionam, firul epic prezintă motivul corpului uman salvat de consumul total deoarece serveşte perpetuării virale şi devine mijlocul prin care virusul T se transmite. Această păstrare a corporalităţii în detrimentul psihicului, în defavoarea oricărei posibilităţi a formelor culturale readuce în discuţie antagonismul dintre materie şi spirit, dintre suflet şi trup. Ce riscă din acest punct de vedere să piardă omul în *Resident Evil*? Omul riscă să îşi piardă sufletul odată cu umanitatea sa. Infecţia care începe sub forma unei boli a trupului se transmite invizibil asupra sufletului care încetează să mai anime corpul, fiind înlocuit de un motor colectiv reprezentat de virusul T. Tot ceea ce mai rămâne viu în trupurile pustiite de umanitate este boala care se perpetuează prin consum sau consumul mascat de metafora virusului T. Suntem violaţi de sublimul materiei, al corporalităţii, al abjectului, al abominabilului, al refulatului care se întoarce să zdruncine temeliile raţiunii. Legate de consum şi consumerism, acestea produc o transfuzie de sublim unui univers industrial, tehnic şi tehnologic:

Recalling Zizek's comment, quoted earlier, if there is a spiritual dimension to the postmodern sublime, it resides in the ability of contemporary culture to negate the material inertia of things in such a way that it allows us to come alive to the feeling of something beyond the merely functional or utilitarian. Such a feeling might emerge, for instance, when surveying the material vacancy of the art of Andy Warhol (1928–87). The Marilyn Monroe series prompts the viewer to meditate on the relentless drive of capitalist reproduction but in a way that forces us to become aware of its inertia, its still point. The Marilyn portrait is iconic, in the religious sense, because no amount of reproduction can nullify its enigmatic presence. We might say that Warhol's art is sublime despite itself. And such
a feeling can take the viewer by surprise.[16]

Încheiem aici această sumară investigare hermeneutică a seriei *Resident Evil*, menţionând că ne aflăm încă la începutul acestui demers pe care sperăm să îl putem traduce în limbajul academic cât mai revelator cu putinţă pentru înţelegerea unui fenomen grăitor pentru societatea contemporană. Societate pe care, revenind la citatul din Stephen King, genul *horror* are pretenţia să o deconspire prin intermediul elementelor pe care aceasta le înlătură din discursul ei.

Bibliografie selectivă:

Brigid Cherry: *The Female Audience and the Gendered Aesthetics of Cinematic Horror*, http://free.pdf-download.org/get.php?search_text=horror+film+aesthetics

Capcom: *Resident Evil II, Resident Evil IV, Resident Evil Outbreak.*

Joseph Dodds: *The Monstrous Brain: A Neuropsychoanalytic Aesthetics of Horror*, http://www.psyartjournal.com.

[16] Philip Shaw: *The Sublime*. Routledge, Taylor & Francis e-Library, London and New York 2007, p. 8.

Julia Kristeva: *The Powers of Horror*, în engleză de Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982.
Marc C. Santos, Sarah White: Saving ourselves: Psychoanalytic Investigation of Resident Evil and Silent Hill, http://www.gamecareerguide.com/features/334/saving_ourselves_psychoanalytic_.php?page=2
Philip Shaw: *The Sublime*. Routledge, Taylor & Francis e-Library, London and New York 2007.
Timothy D. Alley: *Gamers and Gorehounds: The Influence of Video Games on The Contemporary Horror Film*, teză susţinută în cadrul facultăţii Colegiului de Arte Frumoase, Universitatea din Ohio, iunie 2007.

MOMENTE CHEIE ÎN ISTORIA TRADUCERII OPEREI BALZACIENE ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Drd. Dana-Mihaela BEREHOLSCHI
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Honoré de Balzac face parte din acea categorie extrem de rară de autori a căror operă este citită şi percepută în mod diferit în fiecare epocă, în funcţie de gustul timpului, de tendinţele de traducere şi de evoluţia continuă a limbii-ţintă, supusă unor tranformări profunde. Fiind tradus în spaţiul cultural românesc încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, când s-a înregistrat munca de pionerat a lui Ion Heliade-Rădulescu, Balzac a devenit, în cea de-a doua jumătate a secolului XX, cel mai tradus scriitor francez în limba română.

Prezentul articol arată momentele cheie ale istoriei traducerii operei lui Balzac în sec. XX: publicarea seriei de Opere *în 12 volume, de către Editura de Stat pentru Literatură Universală, începând cu 1955 şi publicarea de către Editura Univers, în premieră absolută, a ediţiei critice a* Comediei umane*, coordonată de Angela Ion.*

Cuvinte-cheie*: traducere, versiune de traducere, traducător, fidelitate, cititor.*

Traducerea operei balzaciene în secolul al XX-lea, a reprezentat pentru traducătorii români noi provocări, impuse de evoluția societății, dar și de evoluția limbii române. Cum orice limbă este un organism viu, supus unor transformări profunde, traducerile din Balzac, realizate în cursul secolului al XIX-lea, au fost supuse fenomenului caducității. Limba care îmbătrânește și nevoia reluării textului sursă în limba țintă, considerate simptomatice pentru orice cultură, precum și intenția de corectare a unei traduceri deja existente, sau chiar ambiția editorilor de a-l include pe Balzac în fondurile colecțiilor lor, au deschis calea către noi încercări de traducere, demonstrând o dată în plus că orice operă literară, tradusă într-o limbă țintă, merită să facă parte dintr-o serie, ce va rămâne permanent deschisă.

Începând cu secolul al XX-lea, funcția culturală a traducerilor operei balzaciene nu mai poate fi contestată, și nici rolul de secund creator al traducătorului, care depășește, adesea, limitele simplului exercițiu de traducere, în favoarea unei profesii, ce nu se dovedește a fi deloc una dintre cele mai ușoare. Insurmontabilul clișeu al infidelității traducerilor a atins cea mai mare parte a traducătorilor secolului al XIX-lea. Iată de ce secolul al XX-lea va compensa această pierdere, oferindu-ne traducători ce depășesc obstacolele infidelității, anagajți în actul traducerii, ce presupune multă ,,răbdare și umilință”[1], pentru a cuceri, poate, zonele cele mai ascunse ale textului balzacian.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, un număr important de titluri balzaciene au fost transpuse în română de traducători mai mult sau mai puțin cunoscuți, multe dintre acestea bucurându-se deja de mai multe versiuni de traducere, publicate de-a lungul anilor separat în volume sau în serii coordonate de nume de marcă ale literelor din România.

Ritmul apariției editoriale se intensifică mai ales după 1950, când pe piața de carte românească apar marile întreprinderi, susținute de două edituri importante în România. Este

[1] MAVRODIN, Irina, « Traducându-l pe Stendhal », in *Despre traducere literal şi în toate sensurile*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2006, p. 31.

vorba de Editura de Stat pentru Literatură și Artă care publică în douăsprezece volume, în perioada 1955-1964, seria de *Opere,* comentate și adnotate de Theodosia Ioachimescu, dar și de editura Univers, care lansează între 1981 și 2001 ediția critică a *Comediei umane* în unsprezece volume, coordonată de Angela Ion.

În 1955 Editura de Stat pentru Literatură și Artă, devenită după 1961 Editura pentru Literatură Universală, începe publicarea seriei de *Opere,* ce conține traducerile operelor balazaciene, ordonate cronologic, însă, cum subliniază Angela Ion ,,moins révélatrice pour la structure du système romanesque balzacien »[2] (mai puțin revelatoare pentru structura sistemului balzacian).

Această încercare pe scena literară românească este puțin cam tardivă în comparație cu alte țări care au lansat publicarea operelor balzaciene, integral, în prima jumătate a secolului. O privire aruncată asupra traducerilor din Balzac în limba maghiară, va scoate în evidență începutul publicării integrale a *Comediei umane* în Ungaria în 1921, tentativă eșuată după apariția primului volum, însă continuată în anii următori, 1922-1925, când apar la Budapesta 17 opere balzaciene, grupate sub tiltul *Operele complete ale lui Honoré de Balzac.* Ediția rămâne totuși neterminată, cea completă apărând pe piața literară maghiară în zece volume, abia începând din 1964, sub titlul *Comedia umană*[3].

Așteptată mai bine de cincizeci de ani de un public cititor din ce în ce mai cultivat și mai exigent, fidel încă literaturii de factură realistă, dar și celui mai mare creator de tipologii umane, seria de *Opere,* apărută în România pe parcusrul a zece ani, conține versiunile românești ale operelor balzaciene, care au fost publicate și separat în volume, fie în anii anteriori, fie în aceeași perioadă: *Casa „La motanul cu mingea" [La Maison du Chat-qui-pelote], Bal la Sceaux [Bal à Sceaux], Vendetta, Cămătarul (Gobseck), Pielea de Sagri [La Peau de Chagrin], A doua familie [Une double famille], Colonelul Chabert [Le Colonel Chabert], Vicarul din Tours [Le Curé de Tours], Femeia părăsită [La Femme abandonnée], Faimosul Gaudissart [L'Illustre Gaudissart], Eugénie Grandet, Căutarea absolutului [La Recherche de l'absolu], Moş Goriot [Le Père Goriot], Melmoth împăcat [Melmoth réconcilié], Liturghia unui ateu [La Messe de l'athée], Punerea sub interdicţie [L'Interdiction], Salonul cu vechituri [Le Cabinet des Antiques], Fata bătrână [La Vieille Fille], Contractul de căsătorie [Le Contrat de mariage], Facino Cane, Slujbaşii [Les Employés ou La Femme Supérieure], César Birotteau, Banca Nucingen [La Maison Nucingen], Iluzii pierdute [Illusions perdues], Strălucirea şi suferinţele curtezanelor [Splendeurs et misères des courtisanes], Pierrette, Pierre Grassous, Un debut în viaţă [Un début dans la vie], Pescuitorii în apă tulbure [Un Ménage de Garçon (La Rabouilleuse)], Ţăranii [Les Paysans], Muza departamentului [La Muse du département]*. Le dernier tome comporte les essais dramaturgiques de Balzac *Isteţimile lui Quinola [Les Ressources de Quinola], Paméla Giraud, Mama vitregă [La Marâtre]* et *Mercadet [Le Faiseur]*.

Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea și prima parte a secolului următor mulți traducători preferă să-și păstreze anonimatul, în schimb traducerile cuprinse în seria de *Opere* se datorează unor traducători profesioniști, unii dintre ei scriitori, alții critici sau oameni de litere, precum Pericle Martinescu, Petre Solomon, Cezar Petrescu, Barbu Brezianu, Emma

[2] ION, Angela, « Une nouvelle rencontre de Balzac avec le public roumain », in *La Revue Roumaine*, no.3, 1987, p. 84.
[3] MARTONYI, Eva, « Balzac à l'étranger. Hongrie », in *L'Année balzacienne,* Nouvelle série, no. 1, Paris, Editions Garnier Frères, 1980, pp. 352-354.

Beniuc, Dinu Albulescu, B. Theodor, Rose Hefter, Gellu Naum, Profira Sadoveanu, N. Condeescu, Sidonia Drăguşanu sau Theodosia Ioachimescu, nume deja consacrate pe scena literară românească.

Traducerile lor, veritabile capodopere prin fidelitatea față de original și maniera rafinată de a transpune textul în limba țintă, au fost grupate în unsprezece volume, unele dintre ele (tomurile VI-XI) apărând și separat, în afara seriei, prefațate de Valentin Lipatti, Elena Vianu, Constantin Ciopraga și Al. Piru.

Doar primul și al doilea volum din seria de *Opere* sunt prefațate, purtând semnăturile Theodosiei Ioachimescu[4] (cea care, de altfel, va redacta întreaga serie de note și comentarii ale ediției) și a criticului Vladimir Streinu[5]. Aceștia realizează scurte prezentări ale nuvelelor, povestirilor și încercărilor de dramaturgie, ultimele reprezentând partea mai puțin semnificativă a operei balzaciene.

Seria *Operelor* apărută la Editura pentru Literatură Universală depășește 251.000 de exemplare, însă ceea ce este curios și în același timp frapant pentru noi, cercetătorii, este scăderea tirajului, începând cu volumul al șaselea. Dacă primele cinci tomuri apar într-un tiraj foarte ridicat (35.000, 40.000 sau 30.000 de exemplare/ volum), începând cu volumul al șaselea, publicat în 1959, tirajul scade la jumătate (15.000 de exemplare), pentru a fi redus în anii următori la 10.000 de exemplare (tomurile VII-XI). A ne pune întrebarea dacă publicul nu mai era interesat de Balzac, ar fi inutil, având în vedere edițiile paralele apărute între 1959 și 1964 la aceeași casă de editură, unele dintre acestea atingând tiraje impresionante (*César Birotteau,* 1961-45.000 exemplare, *Moş Goriot,* 1964-70.000 exemplare).

O puternică curbă ascendentă se desenează după 1964, întrucât vor fi publicate aproape toate titlurile *Comediei umane,* dar și altele (excepțiile sunt minore). Numărul traducerilor și retraducerilor se intensifică mai ales după Revoluția română din 1989, când piața de carte devine liberă și noi case de editură își încep activitatea într-o țară în care libertatea este resimțită din nou.

Dar dacă acestea se găsesc distribuite într-un mod inegal timp de 50 de ani, seria de traduceri și retraduceri rămânând permanent deschisă, această ascensiune va culmina în 1981 cu publicarea în limba română a *Comediei umane* la Univers, casă de editură fondată în 1961 și prezentă pe scena editorială românească timp de 50 de ani cu cele mai bune traduceri din marii scriitori ai literaturii universale (Garcia Marquez, Flaubert, Simone de Beauvoir, Tournier, Goethe, Shakespeare, Ernesto Sabato, Cehov, Kafka, Boris Vian, Andrei Makine, etc.).

Această nouă ediție românească, care trebuia să apară în doisprezece volume, dar care s-a oprit în anul 2000 la numărul unsprezece, a fost coordonată de Angela Ion. Istoric și critic literar, profesor universitar și șefa Catedrei de Limbă și Literatură Franceză din cadrul Universității București, membru al Grupului de Studii Romantice și vice-președintă a Societății de Științe Filologice din România, Angela Ion și-a făcut debutul editorial cu o teză de doctorat despre Balzac, publicată în limba franceză în 1973 și reluată în 1974 sub titlul *Honoré de Balzac.* Și-a continuat cercetările în domeniul literaturii franceze prin coordonarea câtorva studii de sinteză, precum dicționarul de *Scriitori francezi* (1978), *Dicționarul istoric și*

[4] IOACHIMESCU, Theodosia, « Viaţa şi creaţia lui Balzac », in Balzac, Honoré de, *Opere,* vol. I, în română de Pericle Martinescu și Petre Solomon, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1955, pp. 5-36.

[5] STREINU, Vladimir, « Balzac autor dramatic », in Balzac, Honoré de, *Opere,* vol .XII, *(Teatru),* Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, pp.V-XV.

critic al literaturii franceze (1982), *Histoire de la littérature française* (1981), *Le Romantisme* (1982) sau *La littérature française dans l'espace culturel roumain* (1984). Talentul său în domeniul traducerilor va fi exprimat prin transpunerea în limba română a *Figurilor* lui Gérard Genette (1978), realizată în colaborare, și a câtorva povestiri balzaciene: *Mesajul [Le Message], Trimisul destinului [Le Réquisitionnaire], Elixirul de viaţă lungă [L'Elixir de Longue Vie] și El Verdugo.*

Versiunea românească a *Comediei umane,* ediție coordonată de criticul mai sus menționat, a fost realizată pe baza ediției franceze apărute între 1976 și 1981 în douăsprezece volume la Gallimard, în Biblioteca Pleiadei « Bibliothèque de la Pléiade », sub coordonarea lui Pierre –George Castex.

Păstrând ordinea romanelor și povestirilor stabilită chiar de autor în Catalogul alcătuit în 1845 și publicat pentru prima dată la data de 25 august 1850 de Amédée Achard în revista *L'Assemblée nationale,* primele patru tomuri, apărute în română în 1981, 1983, 1984 și 1985, conțin traducerea *Studiilor de moravuri: Scene din viața privată* (*Magazinul La Motanul cu mingea, Bal la Sceaux, Memoiriile a două tinere căsătorite, Punga, Modeste Mignon, Un debut în viață, Vendetta, A doua familie, Liniștea căminului, Doamna Firmiani, Studiu de femeie, Pretinsa iubită, O fiică a Evei, Mesajul, Casa cu rodii, Femeia părăsită, Honorine, Gobsck, Femeia de treizeci de ani, Moș Goriot, Colonelul Chabert, Liturghia ateului, Punerea sub interdicție, Contractul de căsătorie, Alt studiu de femeie)*.

Scenele din viața de provincie vor apărea în următoarele trei volume, publicate între 1986 și 1988 (*Ursule Mirouët, Eugénie Grandet, Celibatarii:Pierrette, Preotul din Tours, Pescuitoarea în apă tulbure, Parizienii în provincie: Ilustrul Gaudissart, Muza departamentului, Rivalitățile: Fata bătrână, Salonul cu vechituri și Iluzii pierdute).* După 1988 versiunile românești ale *Scenelor din viața pariziană*, cuprinse în ultimele patru volume (*Istoria celor treisprezece*: *Ferragus, Ducesa de Langeais, Fata cu ochii de aur, Istoria măririi și decăderii lui Cesar Birotteau, Banca Nucingen, Splendorile și mizeriile curtezanelor)* vor apărea la intervale neregulate, în 1990, 1992, 1999 și 2000.

Ediția conține atât versiuni de traducere ale aceloraşi opere balzaciene, semnate de același traducător și publicate deja în seria de *Opere,* la Editura pentru Literatura Universală, sau în ediții distincte, în afara ansamblului romanesc din care fac parte, cât și versiuni remaniate, aparținând aceluiași traducător.

O lectură minuțioasă a traducerilor ne va convinge că traducătorul este un creator, care nu încetează niciodată să reia de la zero munca sa, să se aplece o dată în plus asupra textului său, pentru a găsi noi echivalențe, acolo unde rezultatul este nesatisfăcător. Cititorul obișnuit nu va sesiza diferențele minore dintre versiunile anterioare și cele publicate în seria coordonată de Angela Ion, aparținând aceluiași traducător, însă studierea atentă a textelor țintă ne demonstrează, parafrazând-o pe Irina Mavrodin, că traducătorii au devenit ființe sfâșiate între servitute și libertate, comparabile cu sculptorii ce-și modelează textele pe care trebuie să le traducă, precum o pastă, pietrificând-o la nesfârșit pentru a obține forma satisfăcătoare.

Un exemplu în acest sens este versiunea remaniată a romanului Beatrix. Nouă ani după publicarea romanului în limba română la Editura Eminescu, Haralambie Grămescu revine și propune în al treilea tom al *Comediei umane* o nouă versiune, demonstrând o dată în plus că traducerea este un act niciodată terminat, ce presupune mult talent și răbdare, astfel încât cititorul să beneficieze de un produs final, care poate oricând concura cu noile retraduceri ce vor urma în deceniile următoare, impuse atât de evoluția societății, cât și de cea a limbii.

Aceeași grijă pentru ameliorare o acordă Grămescu și romanului *Histoire des treize [Istoria celor treisprezece]*. Traducătorul operează modificări și ameliorări majore la nivel lexical și sintactic, restructurări impuse de codul lingvistic și al limbajului implicat, în vederea asigurării unor echivalențe corecte.

Traducătorul Petre Solomnon pare să facă și el același lucru, propunând pentru povestirea *Gobseck,* editată inițial în seria de *Opere* sub titlul *Cămătarul,* o traducere revizuită, considerată cea mai bună datorită modificărilor realizate la nivel sintactic și lexical, precum și la nivelul traducerii numelor proprii. Traducătorul preferă să conserve prenumele din textul original balzacian, după ce, cu trei decenii înainte, a încercat să ne ofere o traducere-localizare a unora dintre acestea, doar pentru simplul fapt că există întotdeauna un echivalent românesc, cu grafie ușor diferită.

În ceea ce privește păstrarea antroponimelor ca în originalul francez, remarcăm fidelitatea traducătorilor față de principiul omogenității, comparativ cu traducătorii anteriori, care fac dovada unei asimilări evidente a numelor proprii, din punct de vedere fonetic, antroponimele fiind „ românizate".

Pericle Martinescu se apleacă și el asupra traducerilor anterioare ale povestirilor *La Maison du Chat-qui-Pelote, Bal à Sceaux, La Vendetta,* apărute în primul volum de *Opere,* publicat în 1955, în timp ce I. Peltz revine și el asupra romanului *Modeste Mignon,* publicat inițial sub aceeași semnătură, în 1937, la Editura Eminescu. Cei doi propun versiuni relucrate, dar fără modificări majore.

În ciuda dificultăților întâlnite în actul traducerii, textele balzaciene reunite în seria citată s-au dovedit a fi traduizibile, chiar dacă, uneori, traducătorii au fost obligați să recurgă la soluții directe (*calcul lingvistic, împrumutul lexical* sau *mot-à-mot*–ul) sau la procedee de „traducere oblică" (*transpunerea, modulația* sau *echivalența*).

Descoperim în paginile *Comediei umane,* texte reluate după 40-80 de ani, iar acest aspect demonstrează că actul retraducerii reprezintă o provocare pentru traducători, traducerile acestora vizând părți inițial suprimate, reduse, pasaje uneori amputate, altădată cenzurate, contrasensuri sau aluzii actualizate. Traducătorii au reușit să remedieze stângăciile din traducerile anterioare și să redea tonul și ritmul textului original.

Ediția cuprinde și opere traduse pentru prima dată în spațiul cultural românesc, precum *Autre étude de femme [Alt studiu de femeie]* (G. Marcuson, tomul IV), *Honorine* (Sanda Oprescu, tomul III) sau *Madame Firmiani [Doamna Firmiani]* (Sanda Oprescu, tomul II).

Ediția critică a *Comediei umane* prezintă, așa cum afirmă, de altfel, și coordonatoare ei, anumite particularități ce decurg din „specificul creației balzaciene, din necesitatea -și din obligația- de a prezenta o imagine completă a universului balzacian, în perspectiva reflecției teoretice și metodologice moderne cu privire la discursul narativ, corespunzător experienței de lectură estetică și practică a cititorului actual"[6].

Prefața *Balzac și romanul absolut,* așezată de coordonatoare la începutul primului volum, face referiri concrete la modelul științific și literar, la poetica balzaciană, la romanul dramatic, dar și la cercetătorii de absolut sau la receptarea și difuzarea operei balzaciene în România.

Cronologia vieții și operei lui Balzac, Catalogul operelor ce compun *Comedia umană,* ordonate de scriitor în 1845 în vederea reeditării operelor complete apărute în șaisprezece tomuri, între 1842 și 1846 la Furne, Hetzel, Dubochet și Paulin, sub titlul general *Comedia*

[6] ION, Angela, *op. cit.,* p. 84.

umană, notele introductive ce preced fiecare traducere, precum și notele finale ce însoțesc fiecare tom, alături de prefețele la diferitele ediții ale unora dintre romanele balzaciene, traduse în limba română de Angela Ion – extrem de importante pentru facilitarea accesului cititorului român la cultura franceză, pentru înțelegerea mărcilor culturale -, vin să completeze ediția coordonată de criticul român.

Publicarea integrală sau parțială a romanelor balzaciene în limba română, în volume și periodice, a cunoscut până în 1989 o puternică concurență din partea altor scriitori reprezentativi pentru literaturile europene.

Sprijinindu-ne pe detaliile furnizate de un instrument prețios pe care l-am consultat de-a lungul cercetării noastre - *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*[7] -, dublate de o minuțioasă cercetare personală, ne propunem o sistematizare a fenomenului concurenței în tabelul de mai jos, în care Balzac ocupă, după cum e ușor de remarcat, al treilea loc între cei mai traduși autori francezi în România, figurând cu 59 de traduceri de romane până în 1989.

Tipul de literatură	Numele autorului tradus	Numărul de romane traduse	Numele autorului tradus	Numărul de romane traduse	Numele autorului tradus	Numărul de romane traduse	Numele autorului tradus	Numărul de romane traduse
Literatura franceză	Alexandre Dumas-père	86	Jules Verne	82	Honoré de Balzac	59	Victor Hugo	48
Literatura rusă	Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski	58	Lev Tolstoï	40	Ivan Sergueïvitch Tourgueniev	40		
Literatura engleză	Jonathan Swift	36	Daniel Defoe	31				
Literatura poloneză	Sienkiewics	38						

Curios este, însă, faptul că Balzac nu este depășit nici măcar de reprezentanții literaturii ruse, generatoarea unei frumoase galerii de figuri, ce a constituit pentru numeroase alte literaturi europene, ca și literatura franceză, solide puncte de ancorare.

Surpriza noastră este cu atât mai mare, cu cât vedem în fruntea listei numele lui Alexandre Dumas –tatăl, ce rămâne, cu cele 86 de traduceri, un pionier al literaturii celei mai traduse în limba română. Articolul lui Paul Cornea referitor la traducerile și traducătorii români în prima parte a secolului al XIX-lea, reflectă foarte bine orientarea gusturilor în Principatele Române, căci Dumas-tatăl ocupă tot locul întâi în materie de titluri traduse și de

[7] *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989,* (colectiv), publicat de Academia Română, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „ Sextil Pușcariu" Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, București,
2005, LXV+ 866 p.

volume publicate în limba română. Este vorba de 22 de titluri și 45 de volume, din care 45 volume apărute între 1848 și 1860[8].

După Revoluția din 1989, când cenzura dispare total, libertatea cuvântului este resimțită din nou, iar piața de carte devine privată, asistăm la apariția unor noi case de editură, interesate să reediteze opera balzaciană în volume distincte. Acestea reeditează versiuni de traducere considerate cele mai reușite. Numărul volumelor apărute între 1990 și 1994 este remarcabil : 2 volume în 1990, 5 volume în 1991, 16 volume în 1992, 4 volume în 1993, 2 volume în 1994. Prețul de vânzare la fel.

Anii următori văd și ei o constanță în apariția traducerilor din Balzac. În plus, noi nume vor fi tentate să demonstreze că prin traducere, traducătorii sparg barierele ce înconjoară limba lui Balzac, măsurându-și forțele cu timpul și cu talentul de scriitori a unora dintre traducătorii anteriori. Iată de ce inegalabila versiune a romanului *Eugénie Grandet*, semnată de Cezar Petrescu, și reeditată până în prezent de 12 ori, va fi concurată de cea a lui Victor Vasilache, publicată în 1990 la Chișinău, sau de cea a Mioarei Izverna, apărută în 2006 la Leda și reluată în 2008 de același grup editorial.

Noile nume ce s-au confruntat cu Balzac, la mai bine de un secol și jumătate de la moartea sa, s-au angajat pe drumul traducerii, reflectând în oglindă ,,forma modernă a mimesisului, a esteticii reprezentării, scriitura socialităţii şi istoricităţii omului, instaurând un model narativ specific, forma canonică a romanului clasic, arhetipul romanului realist, care va deveni un punct cardinal de referinţă în evoluţia ulterioară a genului”[9].

Situați într-un câmp de receptare atât de vast, aceștia au încercat, într-o nouă perspectivă, să pună în relație pe creatorul tipologiilor umane și pe cititorul al cărui orizont de așteptare se schimbă pe parcursul anilor.

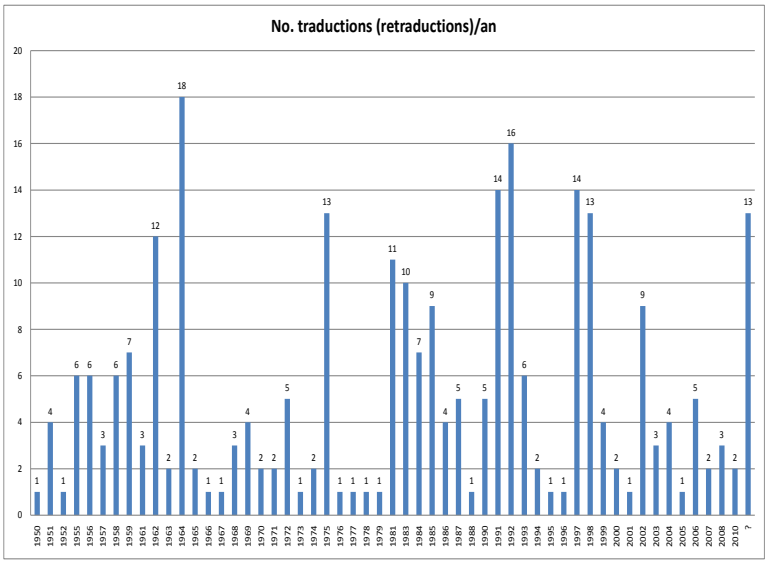
Ultimele apariții editoriale sunt înregistrate în 2010. Este vorba despre retraducerea romanului *Catherine de Médicis*, sub pana traducătoarei Diana-Irina Gabor, publicată de Adevărul Holding, dar și de republicarea traducerii revizuite a romanului *Le Père Goriot,* semnată de Victor Vasilache.

Aceste ultime retraduceri nu închid seria deschisă a traducerilor balzaciene. Din contră, ele reprezintă ultima probă a muncii asidue a tuturor acestor benedictini, cum se întâmplă deseori să fie numiți traducătorii, care au traversat, de-a lungul timpului, imensul munte care este *Comedia umană*, fiind mereu conectați la public pentru care traducerea este diferit percepută de la o epocă la alta.

[8] CORNEA, Paul, « Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea », in *De la Alecsandrescu la Eminescu. Aspecte-figuri-idei,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 49.

[9] ION, Angela, « Balzac sau Romanul absolut », in Balzac, *Comedia umană*, vol. I, ediție critică de Angela Ion, Editura Univers, București, 1981, p. 6.

Tabloul general al traducerilor (retraducerilor) operei balzaciene în limba română, în perioada 1950-2010



Bibliografie:

BALZAC (1981) : *Comedia umană,* vol. I, ediție critică de Angela Ion, Editura Univers, București.

CORNEA, Paul (1966) : « Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea », in *De la Alecsandrescu la Eminescu. Aspecte-figuri-idei,* Editura pentru Literatură, București, pp. 38-77.

Dicţionarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989 (colectiv) (2005) : publicat de Academia Română, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară ,,Sextil Pușcariu" Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, București.

IOACHIMESCU, Theodosia (1955) : « Viaţa şi creaţia lui Balzac », in Balzac, Honoré de, *Opere* , vol. I, în română de Pericle Martinescu și Petre Solomon, Editura pentru Literatură Universală, București.

ION, Angela (1987) : « Une nouvelle rencontre de Balzac avec le public roumain », in *La Revue roumaine,* no.3.

MARTONY, Eva (1980) : « Balzac à l'étranger. Hongrie », in *L'Année balzacienne,* Nouvelle série, no.1, Paris, Editions Garnier Frères.

MAVRODIN, Irina (2006): « Traducându-l pe Stendhal », in *Despre traducere literal şi în toate sensurile*, Scrisul Românesc, Craiova.
STREINU, Vladimir (1964) : « Balzac autor dramatic », in Balzac, Honoré de, *Opere,* vol. XII, *(Teatru),* Editura pentru Literatură Universală, București.

MITUL CREAŢIEI ÎN ZOHAR

Drd. Monica Alina DANCI
Universitatea "Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca

O expresie proeminentă a literaturii religioase poate fi găsită în Zohar, scrierea centrală a misticismului iudaic. Această lucrare îşi propune să prezinte un mit în care Divinitatea însăşi e percepută ca manifestându-se prin intermediul a zece aspecte sau emanaţii, fiecare din acestea având propria sa caracteristică. Sper că textul de faţă îi va încuraja pe cititori să descopere înţelesurile latente prezente în aceste arhetipuri şi să înţeleagă dinamica ce dă semnificaţie creaţiei.

Cuvinte-cheie: *mit, literatură religioasă, arhetip*

Zoharul[1] este scrierea de bază a literaturii mistice evreieşti. El se vrea un comentariu la Pentateuh şi este scris în limbile aramaică[2] şi ebraică. Acest corpus literar redactat în Evul Mediu (sec. XIII-XIV) cuprinde comentarii, discuţii şi prelegeri ţinute de Simon ben Iochai, fiul său, Eleazar şi diferiţi discipoli, reunind o serie de lucrări, precum: Cartea Misterului, Marea Adunare, Mica Adunare, Cartea Corturilor Cereşti, Păstorul Credincios, Discursul unui tânăr şi altele. Zoharul a cunoscut lumina tiparului concomitent la Mantova şi la Cremona, circulând apoi în toată Europa în diferite traduceri şi cunoscând o mare popularitate îndeosebi în cercurile kabbalistice şi oculte. Paternitatea cărţii a fost şi continuă să fie obiect de dispută, cu toate că mulţi exegeţi, între care G Scholem, consideră că el a fost scris unui singur autor: rabinul Moise de Leon.

Ideea centrală a Zoharului este aceea că Dumnezeu creează universul şi se manifestă prin intermediul celor zece sefiroturi. Ansamblul acestora formează omul prototip, Adam superior sau Adam etern, care reprezintă macrocosmosul, în timp ce Adam, omul pământean care îl oglindeşte pe cel ceresc, constituie microcosmosul. Zoharul ne învaţă că omul, fiind creat după imaginea Divină, poate să găsească drumul înapoi către Autorul Invizibil a tot ce există, întorcându-se la starea sa originară de dinainte de cădere:

"Să nu credeţi că omul e format doar din carne, piele, oase şi vene. Adevărata parte a omului este sufletul său, iar lucrurile tocmai menţionate , pielea, carnea, oasele şi venele sunt doar un înveliş exterior, un văl, ele nu sunt omul. Când omul pleacă, el se descotoroseşte de toate veşmintele care îl acoperă. Iar aceste părţi diferite ale corpului corespund secretelor înţelepciunii Divine. Pielea personifică cerurile care se extend pretutindeni şi acoperă totul ca un veşmânt. Carnea ne aduce aminte de partea întunecată a universului. Oasele şi venele

[1] În ebraică: זֹהַר; cuvântul "zohar" înseamnă splendoare sau strălucire, din Biblie, Daniel 12:3, unde se spune că cei înţelepţi vor străluci asemeni splendorii bolţii cereşti.

[2] Aramaica a fost limba originală a unor mari porţiuni din Cartea lui Daniel şi din Cartea lui Ezra; de asemenea, ea a fost vorbită în Israel în perioada celui de-al Doilea Templu (539 î.C.-70 d.C.) şi este principala limbă a Talmudului.

simbolizează carul Divin[3], puterile interioare ale omului care îl servesc pe Dumnezeu. Dar ele nu sunt decât învelişuri exterioare. Căci, în interiorul omului, se află secretul Omului Ceresc…Tot ce este jos se petrece în acelaşi fel ca tot ce este sus. Acesta este înţelesul cuvintelor că Dumnezeu l-a creat pe om după chipul şi asemănarea Sa. Dar la fel ca şi cerurile, care acoperă întreg universul, noi avem diferite forme date de stele şi de planete care ne învaţă lucrurile ascunse şi secretele profunde, aşa cum şi pe pielea care ne acoperă corpul se observă forme şi înfăţişări care sunt pentru corpurile noastre la fel ca planetele şi stelele. Toate acestea au un înţeles ascuns şi sunt observate de înţelepţii care ştiu să citească faţa omului." [4]

Creaţia este expresia exterioară a gândului interior al Divinităţii, căci totul s-a născut din ideea arhetipală şi eternă. Universul fiind spirit divin materializat, fiecare lucru de sus are un corespondent în această lume şi totul constituie o unitate.

Celui Perfect nu I se poate atribui nicio caracteristică. El este dicolo de orice descriere, revelându-se în toate existenţele. Căci, deşi locuieşte în acestea, fiind imanent în univers, El e în acelaşi timp dincolo de ele, le transcende:

"Vechimea vechimilor este în acelaşi timp Cel Mai Ascuns dintre ascunşi. E separat de toate lucrurile şi în acelaşi timp nu este separat de toate lucrurile. Căci toate lucrurile sunt unite în El şi El se uneşte cu toate lucrurile. El are o formă dar se poate spune că nu are niciuna. Asumându-şi o formă, El a dat existenţă tuturor lucrurilor. A făcut ca din miezul lui să ţâşnească zece lumini, lumini care strălucesc în forma pe care au împrumutat-o de la El, şi care au răspândit pretutindeni lumina unei zile strălucitoare. Vechimea Vechimilor, Cel Mai Ascuns dintre ascunşi, este o înaltă strălucire, şi Îl cunoaştem numai prin luminile Sale, care ne luminează ochii cu atâta abundenţă. Numele Său Sfânt nu este altceva decât aceste lumini."[5]

Ultima afirmaţie se referă la numele Divin *ĕhĕyĕh*, care înseamnă "Eu sunt" şi a fost adesea tradus prin "Eu devin". Acesta corespunde primei sefire, Kether, din care s-a format Adam Kadmon. Zoharul ne arată cum creaţia omului este opera manifestării supreme a Divinităţii, a primei Sale emanaţii. Prima sefiră, Coroana, este, aşa cum spune Zoharul, „principiul tuturor principiilor, Înţelepciunea ascunsă, Coroana cu care Înalţii înalţilor" sunt încoronaţi. Este primul stadiu în care Fiinţa Infinită îşi asumă proprietăţile finitului şi este scoasă din izolarea Ei impenetrabilă. În acelaşi timp, ea reprezintă unitatea absolută şi indivizibilă, '*nekūdah peshtūah*,' adică "punctul simplu" sau '*nekūda rishōnah,*' punctul primordial care conţine în sine Totul, Voinţa Divină primordială care creează şi îmbrăţişează totul. Ea conţine în sine planul universului în infinitatea sa de timp şi spaţiu, în nesfârşita sa varietate de formă, culoare şi mişcare. Deşi este imanentă în toate sefiroturile, ea le transcende în acelaşi timp pe toate. Este zugrăvită adesea sub forma unui Cap Alb, *Resha Hivra,* idee pe care o găsim şi în Daniel 7:9, unde este scris: *"*Am privit până când au fost aşezate scaune, şi S-a aşezat Cel vechi de zile; îmbrăcămintea Lui era albă ca zăpada, iar părul capului Său curat ca lâna; tronul Său, flăcări de foc; roţile lui, foc arzător."

Dar iată ce ne spune Zoharul:

---

[3] Merkabah provine din Ezechiel, în care Jahveh se arată omului în carul său înflăcărat şi simbolizează vehiculul mistic cu ajutorul căruia omul poate ajunge la scopul final al sufletului său, care este acela de a-L vedea pe Dumnezeu şi de a fi în prezenţa acestuia.

[4] Trad. din *Jewish Mysticism*, pag. 135.

[5] Trad. din *Jewish Mysticism*, pag. 136.

„Înainte să fi creat vreo formă în lume, înainte să fi produs vreo formă, El era singur, fără formă, nesemănând cu nimic. Cine L-ar putea înţelege aşa cum El era atunci, înaintea creaţiei, din moment ce El nu avea formă? Este interzis să ni-L imaginăm sub orice formă sau înfăţişare, nici măcar prin cea a numelui Său sfânt, nici măcar prin cea a unei litere sau a unui punct. Acesta este sensul cuvintelor, „Fiindcă nu aţi văzut nicio asemănare în ziua în care Domnul v-a vorbit în Horeb, din flăcările focului" (Deuteronom 4:15). Aceasta înseamnă că nu aţi mai văzut niciun alt lucru pe care l-aţi putea reprezenta prin vreo formă sau înfăţişare. Dar după ce El a creat forma Omului Ceresc (*Adam 'Ilā-ā*), l-a folosit ca pe un car (Merkābāh) pe care să coboare. Şi-a dorit să fie chemat în forma care constă în numele sfânt Jahveh. Şi-a dorit să se facă cunoscut prin atributele Sale, prin fiecare atribut în parte. Aşa că s-a lăsat zugrăvit ca Domn al iertării, ca Domn al dreptăţii, ca Domn omniprezent, ca Domn al oştirilor şi ca Cel Ce Este (Yahveh). Scopul său a fost acela de a face astfel inteligibile calităţile Sale şi felul în care Dreptatea şi Compasiunea Sa se revarsă peste lume ca şi peste lucrările oamenilor. Căci, dacă nu Şi-ar fi răspândit strălucirea asupra tuturor creaturilor Sale, cum oare L-am putea cunoaşte? Cum ar fi adevărat să spunem că lumea e plină de Gloria Sa? Vai de omul care ar îndrăzni să-L compare chiar şi cu unul din propriile Sale atribute! Cu atât mai puţin ar trebui El asemănat cu omul care a venit din pământ şi care e destinat morţii! Trebuie să ni-l închipuim ca fiind deasupra tuturor creaturilor şi tuturor atributelor. Şi apoi, când toate aceste lucruri au fost înlăturate, nu mai rămâne nici atribut, nici înfăţişare, nici formă." [6]

Cele zece atribute reprezintă cele zece emanaţii succesive ale Divinităţii, cele zece puteri sau calităţi care au fost dintotdeauna latente în Dumnezeu.

Primele nouă se împart în trei triade, care cuprinde fiecare două principii opuse şi unul care le conciliază. Astfel, Înţelepciunea (Chohmah)şi Înţelegerea (Binah) reprezintă al doilea şi al treilea sefirot, principiul masculin şi cel feminin care se unesc în Kether, formând un triunghi cu vârful în sus.

Cea de a doua triadă cuprinde Mila sau Compasiunea (Hesed) şi Justiţia (*Dīn*), din uniunea cărora rezultă Frumuseţea (*Tiférèth*). A patra sefiră este puterea dătătoare de viaţă, abundenţa nesfârşită şi iertarea infinită care există în om şi în univers. Gheburah simbolizează potenţa opusă necesară pentru a menţine balanţa şi pentru a echilibra revărsarea hesedică.

Cea de a treia triadă e formată din Victorie (*Nezaḥ*), Glorie (*Hōd*), şi Fundaţie (*Yesōd*). În legătură cu primele două sefire, Zoharul precizează: "Extensie, varietate şi forţă s-au concentrat în ele; şi toate forţele care ies, vin din ele, şi din acet motiv ele se numesc oştiri" (iii. 296). Rândurile se referă la universul care se dezvoltă neîncetat în multiplicitatea sa de mişcări şi schimbări. Din îmbinarea Raţiunii şi Pasiunii se naşte Fundaţia, care asigură stabilitatea lumii. Cea de a zecea emanaţie, Regatul (*Malkūt*), este rezultatul cooperării armonioase a tuturor sefirelor din Arborele Sefirotic.

Există în cartea de rugăciuni evreiască un imn foarte frumos dedicat Sabbath-ului care reflectă doctrina zoharică: "Dumnezeu, Domnul tuturor lucrurilor, binecuvântat fie El, şi binecuvântată fie pe veci orice gură care are suflare. Măreţia şi bunătatea Sa umplu lumea; *cunoaşterea* (*Da'at*) şi *înţelegerea* (*Tebūnah = Bīnah*) Îl înconjoară. El este înălţat deasupra sfintelor Ḥayot şi este împodobit în *glorie* (*Kabod = Hōd*) deasupra carului ceresc (*merkabah*); puritatea şi corectitudinea sunt în faţa tronului său, *compasiunea* (*Ḥesed*) şi mila tandră în faţa *gloriei* sale. Luminătorii pe care Domnul i-a creat sunt buni: El i-a format cu

[6] Trad. din *Jewish Mysticism*, pag. 130.

cunoaştere, înţelegere şi discernământ; […]*Glorie* şi *onoare* acordă numelui Său, exaltare şi bucurie la amintirea *suveranităţii* Sale (*Malkūt*).[7]

Bibliografie:

Authorized Daily Prayer-book, Singer, London, 1911.
J. Abelson, *Jewish Mysticism*, G. Bell and Sons LTD., London, 1913
The Zohar, Laitman Kabbalah Publishers, Israel, 2007.

Zoharul-Cartea splendorii, Herald, Bucureşti, 2009.

Authorized Daily Prayer-book, pag. 129.

„COMPLEXUL LUI IUDA": ÎNTRE LIBERTATE ŞI PREDESTINARE ÎN *EVANGHELIA DUPĂ PILAT,* DE ERIC-EMMANUEL SCHMITT

Drd. Iulia Diana RUSU
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Aporturile literare ale epocii moderne dovedesc că, simptomatic, literatura resimte criza creştinătăţii în noua „eră a globalizării", a „ieşirii din religie". La Schmitt, figura lui Iuda se situează la răscrucea dintre tradiţia creştină perpetuată (un antisemitism religios, dublat de unul rasial în secolul al XX-lea) şi tradiţia gnostică (masiv reluată de romancieri odată cu descoperirea Evangheliei după Iuda) şi apocrifă, ce denunţă o complicitate între Isus şi Iuda. În Iuda se întâlnesc paradoxurile şi misterele creştinismului, de la problema libertăţii şi a predestinării, până la invocarea unui „complex al lui Iuda", la rândul lui moştenire œdipiană.

Cuvinte-cheie: *libertate, predestinare, creştinătate, tradiţie gnostică*

I. Introducere

„Secolul XX va fi religios sau nu va fi deloc"[1] spune o frază atribuită, mai mult sau mai puţin pe bună dreptate, lui Malraux. Este cert însă faptul că epoca modernă a fost zguduită de apariţia mai multor texte care pretind a bulversa şi a revoluţiona creştinismul. De pildă, manuscrisul de la Qumran ori *Evanghelia după Iuda* au suscitat rumori şi au favorizat sporirea textelor ce rescriu religia creştină. Cititorul contemporan se regăseşte bombardat de numeroasele texte care se doresc profetice cu privire la istoria creştinismului şi la adevărata faţă a lucrurilor. De exemplu, o lucrare ce conţine în mod imperios eticheta „National Geographic", ca şi cum ar vrea să ateste autenticitatea conţinutului cărţii, procedează printr-o strategie de manipulare: *L'Évangile perdu. La véritable histoire de l'Évangile de Judas*[2] (*Evanghelia pierdută. Adevărata istorie a Evangheliei după Iuda*). Sau, în literatură apariţia textelor în linia *Codului lui Da Vinci*, constituie pentru unii un veritabil document pentru a contesta autoritatea ecleziastică ce decide şi supraveghează canonul religiei şi credinţei ortodoxe.

Rolul lui Iuda pentru istoria creştinismului este din ce în ce mai reluat şi mai problematizat, cu precădere după descoperirea evangheliei autobiografice atât de controversată, *Evanghelia după Iuda*. Dar şi după epoca medievală antisemită care lega numele lui de evrei, Iuda a fost reabilitat şi emancipat în secolul Luminilor. Mai târziu în schimb, un antisemitism religios a cedat locul unui antisemitism rasial.[3]

Evanghelia după Iuda este o scriere gnostică, autenticitatea ei fiind atestată şi de menţiunile lui Irineu de Lyon, unul dintre cei mai aspri părinţii ai Bisericii cu privire la

[1] A se consulta în acest sens lucrarea lui André Malraux, *Le miroir des limbes. Hôtes de passage*, Gallimard, 1975.
[2] Herbert Krosney, *L'Évangile perdu. La véritable histoire de l'Évangile de Judas*, Flammarion, 2006. Această traducere a fost însă opţiunea franceză, fiindcă textul în engleză este *The Quest for the Gospel of Judas Iscariot*, lucru care dă o altă turnură interpretării şi schimbă complet datele problemei.
[3] Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, Paris, Bayard, 2006, p.225.

gnosticism (el este şi autorul binecunoscutului tratat *Adversus haereses*[4]), care menţionează circulaţia în acea vreme a acestei evanghelii. Irineu invocă de asemenea existenţa sectei cainiţilor, autori ai *Evangheliei după Iuda*, care ar fi înţeles rolul mântuitor al lui Iuda atunci când avea să-l trădeze pe Isus.[5] Se pare că aceşti cainiţi au arătat un interes particular pentru personajele defavorizate ale tradiţiei biblice: Cain, Isau, locuitorii Sodomei, Iuda Iscarioteanul.[6]

Chiar dacă Schmitt nu-şi construieşte romanul *Evanghelia după Pilat*[7] în linie gnostică (gnosticismul văzând în Isus Cristos fiinţa care doreşte să se elibereze de carcasa umană în care îi este încătuşat sufletul), influenţele acestei erezii sunt evidente, cu atât mai mult dacă analizăm textele pornind de la pactul, colaborarea dintre Isus şi discipolul iubit, Iuda. Între cei doi se ţese o relaţie care le rămâne celorlalţi necunoscută, devreme ce aceştia doi par a se distinge de oamenii de rând şi de ceilalţi apostoli prin cunoaştere.

În primul rând, Yehoûdâh (în romanul lui Schmitt) este pilonul esenţial a ceea ce va deveni creştinismul, pentru că el este singurul ucenic care vede în Isus (la fel ca în *Evanghelia după Iuda*) o figură deosebită. Dacă tradiţia evanghelică s-a limitat să-l acuze, să-l demonizeze, să-l reducă la un trădător sau să-l identifice cu poporul evreu, cel care l-a răstignit pe Isus Cristos, Schmitt face din el un adevărat colaborator al lui Isus în opera sa de mântuire.

Există numeroase tentative de-a lungul istoriei de a-l reabilita. În acest sens, *Legenda aurea*[8], chiar dacă crudă cu privire la el, lasă totuşi loc reflexiei, situându-l în filiaţia personajelor „bunului păstor” [9], devreme ce nu a putut să se sustragă destinului său nemilos (Dumnezeu îl alesese pentru a trăda).

Adesea, la Schmitt, rolurile celor doi par inversate: Yehoûdâh este mai puternic şi mai ferm decât Yéchoua cu privire la rolul acestuia de mântuitor. Yehoûdâh îi profeţeşte lui Yéchoua moartea, îl încurajează în momentele lui de slăbiciune umană şi reprezintă pentru el certitudinea legitimatoare a operei sale.

Unele similitudini şi simetrii fac din Yehoûdâh un alt Cristos. Dacă Yéchoua, în teama sa de a-şi asuma în întregime mesianismul ca urmare a unei incertitudini tipic umană, îi transferă celuilalt responsabilitatea de a-l fi desemnat drept Mesia (este grăitoare, în acest sens, recurenţa replicii „Tu o spui”), Yehoûdâh îşi va înţelege şi asuma rolul de trădător în virtutea unui ideal divin: „Adevărat vă spun, curând, unul dintre voi mă va trăda […] Numai Yehoûdâh tăcea. Yehoûdâh înţelesese [...] Eu sunt acela, Yéchoua? […] Tu o spui.”(*L'évangile selon Pilate,* p. 79)

Pasajul mărturiseşte despre naivitatea, supunerea şi docilitatea lui Yéchoua care înţelege că mântuirea nu se poate realiza doar prin actele lui, ci implică şi intervenţia celuilalt. Yehoûdâh se oferă pe sine ca ţap ispăşitor. Problematica textului se poate lărgi în sensul teoriei omului slab ca produs al voinţei celuilalt. Există la Schmitt o incapacitate a personajului de a se determina şi a se construi pe sine din cauza influenţei copleşitoare a

[4] Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, Livre III, tome 2, Introduction, notes justificatives et tables par Adelin Rousseau et Louis Doutreleau, Paris, Cerf, 2002.
[5] Commentaire à *L'évangile de Judas*, Traduction intégrale et commentaire des professeurs Rodolphe Kasser, Marvin Meyer, Gregor Wurst, Flammarion, 2006, pp. 111-112.
[6] *Ibid.*, p. 161.
[7] Eric Emmanuel Schmitt, *L'évangile selon Pilate,* Albin Michel, 2005. Traducerea citatelor reproduse din acest text ne aparţine, referinţele bibliografice fiind însă la textul francez.
[8] Jacques de Voragine*, La légende dorée*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.
[9] Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste,* p. 100.

celuilalt, a alterităţii. De pildă Yéchoua este şi el victima unei determinări culturale (profeţiile veterotestamentare care îl anunţă pe Mesia) şi a alegerilor celorlalţi, care îl recunosc ca Mesia înainte ca el însuşi să o facă.

Pentru Schmitt, suicidul lui Yehoûdâh înaintea morţii lui este dovada prin excelenţă care îl deculpabilizează pentru că el renunţă la viaţă înainte chiar ca Yéchoua să-şi înceapă pătimirea şi-şi organizează suicidul înainte chiar de a-l trăda.

Aşadar, lucrarea este consacrată radiografierii figurii neotestamentare a lui Iuda în raport cu textele evanghelice, dar şi realizării unei paralele cu alte texte apocrife care ar fi putut să-l influenţeze.

Un Iuda pozitiv, justificat, iertat, ucenic confident al lui Yéchoua, un Iuda între libertate şi predestinare, un Iuda al cărui rol indispensabil pentru istoria creştinismului este reactualizat şi reconsiderat. Întreaga istorie a lui Iuda este deconcertantă şi derutantă, căci, din punct de vedere logic, cartezian, sacrificiul lui Isus nu s-ar fi putut împlini fără un călău, care, la rândul său a trebuit să fie sacrificat (să se autosacrifice) pentru a duce la împlinire acest proces. Ori, Isus, care a ales să fie sacrificat, să se sacrifice, să moară pentru oameni, îi reproşează trădătorului fapta sa, îi prevede o moarte veşnică şi pare chiar a-i anula posibilitatea izbăvirii.

II. Trădătorul constrâns

„Adevărat vă spun, curând, unul dintre voi mă va trăda […] Numai Yehoûdâh tăcea. Yehoûdâh înţelesese. […] Eu sunt acela, Yéchoua? Înţelesese oroarea propunerii mele: să mă vândă. I-am menţinut atenţia ca să-l fac să înţeleagă că nu-i putem cere decât lui, discipolul preferat, acest sacrificiu care îl preceda pe al meu.” (p. 79)

Fragmentul este impregnat de gnosticismul prezent în *Evanghelia după Iuda*. Această evanghelie, suprimată de Biserica primară care lupta împotriva ereziilor, a gnozei, îi prezintă pe Isus şi pe Iuda într-o nouă lumină, într-o relaţie intimă şi apropiată: Iuda îl va trăda pe Isus pentru ca acesta să se poată elibera de carcasa trupului. Aceleaşi accente sunt preluate de Schmitt, cu diferenţa că dacă în *Evanghelia după Iuda* acest ucenic le este superior celorlalţi prin cunoaştere (motiv pentru care apare în text gestul *separării* lui Iuda de restul apostolilor), în *Evanghelia după Pilat* este vorba despre mai mult decât această cunoaştere: o relaţie afectivă între cei doi. Iuda pare a crede cu adevărat în rolul mântuitor al lui Isus, iar participând la acest „complot”, el este inclus în economia mântuirii (lucru discutabil în evangheliile canonice care nu marchează explicit dacă Iuda a fost sau nu exclus de la Euharistie).

Dacă în discursul evanghelic trădarea anunţată îi înspăimântă pe discipoli şi implică problema libertăţii (Ioan 13, 26), la Schmitt acest episod pare mai degrabă un acord misterios şi dureros. Acest sacrificiu nu ar fi putut fi realizat de altcineva devreme ce doar Iuda putea să înţeleagă. În plus, anunţul suicidului, care în evanghelii este posterior trădării şi ulterior chiar tentativei de a găsi iertare pe lângă preoţii Sinedriului, precedă la Schmitt trădarea. Moartea lui Isus şi suicidul lui Iuda ar putea demonstra că cei doi sunt regizorii, dar în acelaşi timp şi protagoniştii, acestei drame.

Herbert Krosney analizează termenul folosit pentru a desemna actul de trădare atribuit lui Iuda: cuvântul grecesc *paradidomi*, ar fi mai apropiat de câmpul lexical al verbelor „livrer”, „transmettre”, „remettre” [10], adică „a da spre”, a preda”, „a trimite la [moarte]”. Evanghelistul Luca foloseşte cuvântul *prodotès* (care nici el nu înseamnă *trădare*), în timp ce

[10] Herbert Krosney, *L'Évangile perdu. La véritable histoire de l'Évangile de Judas*, p. 64.

în celelalte evanghelii canonice se utilizează *paradidomi*[11], lucru ce demonstrează rolul tradiţiei perpetuate care a văzut în Iuda trădătorul prin excelenţă.

Paradigma cazului lui Iuda rămâne destul de contradictorie: pe de-o parte Isus, care în iubirea sa infinită şi-a asumat natura umană pentru a mântui lumea, iar pe de alta, el promite o soartă nefericită celui care face posibilă împlinirea planului (Marcu 14, 21). Exegeţii interpretează replica din Marcu nu ca pe un blestem, ci pe o expresie a milei şi „empatiei dureroase" din partea lui Cristos, care-l recunoaşte pe Iuda drept nefericit.[12] Herbert Krosney pune problema chiar în termenii unui serviciu pe care Iuda i l-ar face lui Isus.[13] Schmitt însă metisează elemente ale gnosticismului cu teologia creştină ortodoxă, devreme ce miza şi scopul lui Isus ar fi nu eliberarea de carcasa umană, ci mântuirea profeţită de Vechiul Testament. Iar în această direcţie se pune chiar problema libertăţii lui Isus, cu atât mai mult cu cât textul lui Schmitt se deschide cu imaginea lui Isus care agonizează în slăbiciunea sa umană).

Yéchoua vorbeşte explicit despre un „plan": „[Yehoûdâh] sesizase oroarea propunerii mele: să mă vândă. I-am menţinut atenţia ca să-l fac să înţeleagă că nu puteam să-i cer decât lui, discipolul preferat, acest sacrificiu care-l preceda pe al meu." (p. 79) Astfel, Iuda avea să-l „desemneze" pe Isus. Sărutul (simbol al substituirii gestului limbajului, cuvântului, logosului, fiindcă este un gest devenit numele lui Iuda în tradiţie[14]) este absent la Schmitt, dar subînţeles datorită imaginarului transmis de-a lungul secolelor şi inoculat în conştiinţa noastră colectivă. Acest sărut poate fi considerat drept un semn de complicitate între cei doi. Pierre-Emmanuel Dauzat[15] explică faptul că cei doi se despart cu un sărut care este de obicei un semn de iubire. Pusă simplu, problema trădării, în temenii unui „de ce Iuda l-ar fi trădat pe Isus?", pare să potenţeze mai mult misterul. Marcel Pagnol[16] vorbeşte despre preţul derizoriu pentru care Iuda îl vinde pe Isus, în raport cu „funcţia" lui. Evangheliştii invocă setea de bogăţie şi parcimonia lui Iuda. Renan[17] exclude orice posibilitate ca Iuda să fi fost împins în gestul său de un motiv economic. Mai mult, să fie gratuit faptul că Isus îl numeşte „prieten" pe Iuda (Mt. 26, 50)? Să fie fără ecou faptul că cei doi se despart cu un sărut? În direcţie neotestamentară, bucăţica de pâine pe care Isus i-o dă lui Iuda (Ioan 13, 26) poate fi interpretată nu un semn de trădare, ci o formă de comuniune profundă între două persoane care împărtăşesc aceeaşi soartă. Mai mult, Iuda este singurul care rămâne treaz în timp ce Isus agonizează în Grădina Gheţimani.[18]

Urmează confirmarea din partea lui Iuda şi acceptul său de a îndeplini această misiune, posibilă expresie a acestei relaţii de colaborare tacită dintre cei doi: „«Plec. Te voi vinde sinedriului. Voi trimite gărzile pe Muntele Măslinilor. Te voi desemna.» L-am contemplat şi i-am spus, cu toată afecţiunea de care eram în stare: - Mulţumesc." (p. 79).

Relevant este, totodată şi răspunsul lui Yéchoua: „mulţumesc". Puţin mai târziu însă, Iuda invocă un „şantaj": „Dacă te răstigneşti, eu pot să mă spânzur" (p. 80), replică la care

[11] Catherine Soullard, *Judas*, Paris, Edition Autrement, 1999, p. 29.
[12] Xavier Léon Dufour, cité par Catherine Soullard, Judas, p. 27.
[13] Herbert Krosney, *L'Évangile perdu. La véritable histoire de l'Évangile de Judas*, p. 78.
[14] Pierre Verber, «L'Évangile selon Saint Judas Iscarioth », *La Revue Blanche*, 1894, p. 95-96, apud. *Le mythe en littérature*, Essais en hommage à Pierre Brunel, textes réunis par Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 250.
[15] Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, p. 37.
[16] *Apud* Catherine Soullard, Judas, p. 71.
[17] Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Nelson, 1920, p. 239.
[18] Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, p. 241.

Isus îi oferă posibilitatea primirii iertării pentru gestul pe care a fost însărcinat să-l facă: „Yéchoua: te iert. / Yehoûdâh: Nu şi eu!", dialog paradigmatic, tensionat şi paradoxal.

Însă ceea ce Iuda este însărcinat să înfăptuiască are o valoare mai profundă şi mai aspră fiindcă el comite două sacrificii: sacrificarea lui Mesia şi propria sacrificare prin suicidul pe care îl anunţă.

III Suicidul şi „complexul lui Iuda"

Pentru Schmitt, motivul cel mai plauzibil pentru care reevaluează rolul lui Iuda este suicidul său: „Sinuciderea sa contrazice pretinsa lui trădare. Dacă Iuda s-ar fi omorât după învierea lui Cristos, aş fi înţeles că ar fi fost doborât de remuşcări… fiindcă ar fi pricinuit moartea lui Mesia. Dar înainte?"[19] (tr. n)

S-au făcut numeroase speculaţii cu privire la logica suicidului, care conectează sinuciderea lui Iuda cu moartea lui Isus, considerată la rândul ei, o formă de sinucidere. Mai mult, Isus ar fi vinovat şi pentru suicidul lui Iuda. Teza lui John Donne, *Biathanatos*[20] este chiar faptul că tendinţa suicidară este la baza creştinismului, pentru că acesta s-a fundamentat pe un dublu suicid (al lui Iuda şi al lui Isus, care, refuzând să se apere în vreme ce puterea i-o permitea, şi alegându-şi călăul, pare să împlinească şi el un suicid).

Tradiţia legendară şi literară fac din Iuda, datorită morţii sale inedite, primul martir[21]. Jean Ferniot[22] îl consideră un soi de „co-mântuitor", Nietzsche pare şi el a fi construit figura lui Zarathoustra, care îşi aplică martiriul, sub influenţa imaginii lui Iuda. [23]

Sinuciderea, considerată una dintre cele mai infamante morţi, este condamnată şi de Biserică. Augustin discută problema suicidului în *Cetatea lui Dumnezeu*[24], acuzându-l pe Iuda de o dublă crimă: „En mettant fin à sa vie, Judas a, certes, supprimé un vaurien, mais il n'en a pas moins fini coupable. Et pas seulement de la mort du Christ, mais de la sienne propre, car, en se tuant, il endossait un second forfait, découlât-il du premier."

Şi Dante îl plasează pe Iuda în Infern, dar nu pe motivul sinuciderii sale, ci din cauza gestului de trădare, asimilându-l categoriei trădătorilor (printre cei mai mari trei trădători ai Bisericii: Iuda, Brutus şi Cassius, fiind reprezentaţi ca devoraţi de cele trei guri ale lui Lucifer)[25]. Dintre toţi cei care i-au repetat gestul, Iuda este condamnat la cel mai dur supliciu: „Urla nebun, cât jupuit cu totul / De gheara ce-l vâra-n-îmbucătură, / «Acel ce-n gura dracului i-i botul […] Îmi spuse bardul, « e Iscariotul. »" [26]

Evangheliştii nu oferă prea multe informaţii despre Iuda, cu excepţia celor indispensabile pentru a-l creiona drept un trădător. Mai mult, cele patru evanghelii canonice nu sunt de acord nici cu cronologia evenimentelor cu privire la Iuda. Evanghelistul Ioan nici

[19] Eric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'un roman volé* în *L'Évangile selon Pilate* suivi du *Journal d'un roman volé*, Editions Albin Michel, 2005, p. 257.

[20] A se vedea John Donne, *Biathanatos*, Paris, PUF, 2001, lucrare ce dovedeşte cât de mult ar fi tendinţa suicidară la baza creştinismului, devreme ce s-a fundamentat e un alt sacrificiu: cel al lui Cristos.

[21] C. Aziza, « Judas, le premier martyre », dans *L'Histoire*, n° 83, novembre 1985 et X. de Chalendar, « Judas », dans *Fêtes et Saisons*, n° 482, février, 1994, citaţi de Catherine Soullard, *Judas*, Paris, Edition Autrement, 1999, p. 34.

[22] Jean Ferniot, *Saint Judas*, Editions Grasset & Fascquelle, Paris, 1984.

[23] Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, p. 218-219.

[24] Pentru prezenta referinţă, am consultat textul în limba franceză: Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Œuvres, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, Cartea I, cap. XVII, p. 26.

[25] Alighieri Dante, *Divina comedia, Infernul*, Univers, Bucureşti, 1975, cântul XXXIV, p. 249-250.

[26] *Ibid.*, p. 249.

nu povesteşte episodul sărutului, drept cod al trădării. Căci evangheliştii s-au străduit să transmită Vestea ce Bună, şi nu să ofere detalii despre „personajele negative".

Să admitem că Iuda este un trădător, însă, din rândul ucenicilor, şi Petru se leapădă de Isus, şi Toma se îndoieşte, iar mai târziu, putem vorbi şi de Pavel, persecutorul creştinilor. În plus, Isus i se adresează lui Petru: „Mergi înapoia mea, satano" (Matei 16, 23), în timp ce pe Iuda îl numeşte „prieten" (Mt. 26, 50).[27]

Un „complex al lui Iuda" este reperabil în textul lui Schmitt. A-l ucide pe Fiul lui Dumnezeu (este posibil a corela ideea cu etica nietzscheană) şi a se ucide pe sine este expresia şi consecinţa acestui complex. De asemenea, această dublă crimă a lui Iuda est simptomul culpabilităţii specifice Legii vechi, dar restabilită prin creştinism.

IV. Iuda şi profeţiile veterotestamentare: între libertate şi predestinare

Schmitt invocă figura unui Iuda care preexistă în conştiinţa cititorului, fără a considera necesar să repete ceea ce deja există în evanghelii. Insistă doar pe câteva aspecte printre care şi doctrina libertăţii / predestinării. Chiar prin gura lui Iuda, profetul care îi anunţă lui Yéchoua destinul, Schmitt schiţează această problemă a predestinării. Dacă destinul lui Yéchoua este hotărât din veşnicie, destinul său este în mod necesar legat de cel al lui Cristos. Iuda ştie că Cristos trebuie să moară pe cruce şi să învie şi este dispus să contribuie la această operă, chiar cu riscul de a fi victima unei false interpretări date evenimentelor.

În Biblie, Iuda, la fel ca Isus, este profeţit în câteva cărţi din Vechiul Testament (chiar dacă destul de subtil sau chiar criptic). Figura lui Iuda, posedat de diavol (aşa cum reiese din Evanghelia după Ioan) trimite la Vechiul Testament, la cartea lui Zaharia (Zaharia 3, 1-2). Însuşi faptul că Iuda aruncă banii după ce l-a trădat pe Isus este comparabil cu evenimentele narate în Zaharia 11, 11-13. De asemenea, în aceeaşi linie veterotestamentară, episodul în care Iuda îl vinde pe Isus este asemănător cu cel din Vechiul Testament, în care Iosif a fost vândut de fraţii săi pentru a fi dus în Egipt (Facerea 37, 27). Ca o coincidenţă, Iuda Iscarioteanul poartă acelaşi nume cu Iuda din Geneză, cel care le va propune fraţilor să-l vândă pe Iosif (nu să-l ucidă).

Vechiul Testament nu se opreşte aici cu profeţiile: numeroşi psalmi, invocaţi sau nu de evanghelişti, anunţă parcursul lui Iuda: Ps. 41, 8 ; Ps. 41, 10 ; Ps. 55, 13-16 ; Ps. 109, 8-9.

Toate aceste referinţe veterotestamentare pot să constituie baza unei chestionări asupra problematicii unui Iuda al cărui rol a fost hotărât cu mult înainte de naşterea lui. Profeţii, pornind de la revelaţii divine, îl anunţă pe Mesia, îi trasează parcursul, admiră rolul său salvator. Diferenţa care pare a se interpune între Isus şi Iuda este faptul că primul îşi acceptă sarcina, o asumă dintru eternitate, în timp ce trădarea lui Iuda, anunţată de Vechiul Testament, poate crea senzaţia că Iuda este limitat în libertatea sa, aruncându-l într-o nedreptăţită predestinare. Şi la Schmitt, ca în evanghelii (In. 13,21;26), Isus prefigurează această trădare. Ar fi putut Iuda să realizeze contrariul? Ar fi putut el să se opună cuvintelor infailibile şi profetice ale lui Isus? Ce ar fi făcut Iuda dacă Isus nu i-ar fi anunţat viitorul?

În linia apocrifelor, *Livre du Coq*[28] deschide o reflecţie asemănătoare asupra predestinării lui Iuda. Isus anunţă că va fi trădat şi denunţă vinovatul într-o manieră indirectă, pornind de la un porumbel căruia îi porunceşte să-l desemneze pe cel care avea să-l trădeze. Iuda se întristează la această veste, reclamă repetarea scenei, dar, pentru a doua oară,

[27] Catherine Soullard, *Judas*, p. 54.
[28] *Écrits apocryphes chrétiens*, II, *Livre du coq*, p. 155-159.

porumbelul se învârte în jurul capului lui Iuda. Atunci Isus îl blestemă, chiar înainte ca profeţia despre el să se împlinească, ceea ce înteţeşte invidia şi gelozia lui Iuda, care îl renegă şi îl acuză de acte de magie (pentru că porumbelul fusese iniţial de piatră, dar prinsese viaţă la porunca sa). Este vorba deci despre un fel de provocare din partea lui Isus care ar fi putut să-l conducă pe Iuda spre trădare. Iuda împlineşte conştient ceea ce Isus îi prevestise. Iuda pare a fi aruncat într-o liberate constrângătoare: dacă nu i se prevesteşte că îl va trăda pe Isus, îl va trăda totuşi; dacă i se prevesteşte, îl va trăda cu atât mai mult (destinul lui Iuda poate fi, în acest sens, comparabil cu cel al lui Œdip). Problematica predestinării / predeterminării / previziunii a suscitat multe dispute şi conflicte de-a lungul secolelor. Faptul că Dumnezeu cunoaşte acţiunile viitoare ale omului îl poate leza îi libertatea sa, şi implicit, în responsabilitatea sa. Trebuie totuşi ţinut cont de faptul că a prevedea şi a predestina nu sunt echivalente şi că Dumnezeu, în atemporalitatea sa, nu influenţează acţiunile omului.

Şi scrierile apocrife au perpetuat această credinţă despre Iuda. De exemplu, *Vie de Jésus en arabe*, apocrifă inedită care oferă detalii asupra copilăriei lui Isus, povesteşte un episod care anticipă trădarea lui Isus, plasându-l pe trădător într-o logică a predestinării. Deoarece caracterul negativ al celui care îl va trăda pe Isus este recognoscibil încă din copilăria sa (această interpretare este posibilă în cheia unei lecturi destul de psihologizante şi psihanalitice). Această scriere apocrifă povesteşte cum Iuda este posedat în copilărie de diavol, iar în crizele sale, el îşi muşcă prietenii şi chiar şi pe sine. Este dus la Isus, care, deşi având doar trei ani, îl exorcizează: „demonul a ieşit din Iuda şi a luat-o la fugă ca un câine turbat. Acel băiat era Iuda Iscarioteanul, care l-a dat pe Isus morţii, iar locul în care l-a lovit pe Domnul nostru este acelaşi cu cel în care Isus a fost străpuns de suliţă în timpul pătimirii sale." (tr. n.)[29]

O altă întrebare cu privire la dezbaterea pe care omniscienţa lui Isus Cristos o implică, este motivul pentru care Iuda a fost chemat la apostolat, la fel ca ceilalţi discipoli (cf. Mt. 10, 1 ; Lc. 9, 1 ; Mc. 13 ; Lc. 9, 6). Există voci care spun că Isus l-ar fi ales pe Iuda, chiar dacă ştia că avea să-l trădeze, pentru a-i oferi posibilitatea vieţii veşnice[30], observaţie care ar putea constitui un argument important în ceea ce priveşte doctrina libertăţii. Prin excelenţă, evanghelia după Ioan va merge până la a-l identifica pe Iuda cu Satan, care l-ar fi posedat (iar în acest caz gestul lui Iuda ar fi parţial scuzabil). Însă exegeţii predică faptul că Iuda rămâne responsabil, chiar şi dacă diavolul l-ar fi posedat, pentru că Iuda e o persoană umană, cu libertatea, alegerea şi obligaţia de a lupta. [31]

Pierre-Emmanuel Dauzat [32], în opera sa consacrată figurii lui Iuda (începând de la evanghelii până în secolul al XX-lea), făcând un bilanţ asupra complexităţii figurii lui Iuda din Evul Mediu până la Iuda din imaginarul rus, Iuda în Holocaust, Iuda din Extremul Orient, vorbeşte despre un *self-fulfiling prophecy*, o profeţie auto-realizatoare: profeţia lui Isus (că Iuda îl va trăda) îl constrânge pe Iuda să o facă. Dauzat[33] notează că, la fel ca Œdip, Iuda „nu scapă destinului pe care numele său îl propune". Iar în acest caz, paralela cu Œdip este justificabilă şi necesară. Există şi interogaţii[34] de tipul: este sau devine Iuda un trădător, din cauza bunătăţii lui Isus, a invidiei faţă de alt ucenic drag lui Isus, anume Ioan, sau a

[29] *Écrits apocryphes chrétiens*, I, *Vie de Jésus en arabe*, p. 226.
[30] Fernand Cabrol - Henri Leclerc, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, p. 255.
[31] Raymond E. Brown, *La morte del Messia. Dal Getsemani al Sepolcro*, p. 304.
[32] Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, p. 36.
[33] *Ibid*., p. 59.
[34] Catherine Soullard, Judas, Edition, p. 36-37.

dezamăgirii în faţa unui Mesia suferind, umil şi umilit, care trebuia să fie răstignit, în locul unui Mesia triumfător?

V. Moştenirea greacă

Legenda aurea[35] continuă „legenda neagră" a lui Iuda, dar o îmbogăţeşte (pentru a-i întuneca şi mai tare istoria) cu elemente elenistice, lucru foarte curent în Evul Mediu.[36] Doar acela care comite un fratricid, un paricid sau un incest, ar fi capabil să înfăptuiască un deicid. *Legenda aurea*, care vrea să-l discrediteze cât mai mult posibil figura trădătorului, oferă imaginea unui Iuda incestuos (un Iuda care se căsătoreşte cu mama lui, Ciborea, precum Œdip care se căsătoreşte cu Iocasta), ce comite paricidul şi fratricidul (ca Romulus). Dauzat ajunge la concluzia că viaţa lui Iuda este construită în Evul Mediu pe „modelul legendei œdipiene", ca, de altfel, şi cea a lui Isus[37], în aşa fel încât o relaţie de „îngemănare"[38] se realizează între cei doi, în poezie şi chiar iconografie, fiindcă amândoi împreună ar fi întruparea binelui, respectiv a răului, a lui Dumnezeu şi a lui Satan. [39]

Dauzat constată că Origene semnalase deja o paralelă între Iuda şi Œdip.[40]

Voragine reaminteşte contextual în care Iuda a fost ales de Isus: în momentul dintre Înălţare şi Rusalii, pentru a-l înlocui pe ucenicul „apostat". Aparent, Iuda, încă din copilăria sa, este destinat să fie un monstru. Mama lui are un vis prin care înţelege că a născut „un fiu groaznic, ce are să conducă la pierderea unui întreg popor". Tatăl lui Iuda află despre neliniştile soţiei sale şi decid să-l abandoneze într-o insulă, Iscarioth, de unde acesta îşi trage numele.[41] Însă regina acelor ţinuturi îl găseşte şi, impresionată de frumuseţea lui delicată (ceea ce mai târziu va deveni „frumuseţea diavolului"), îl păstrează şi-l pretinde al său. Iuda se dovedeşte un copil rău, care-i pricinuieşte fratelui său necazuri. În final, istoria este demascată, Iuda află adevărul despre originea sa, îşi ucide fratele şi fuge la Ierusalim, unde se pune în serviciul lui Pilat, care „îl găseşte pe Iuda exact pe placul său" (lucru care subliniază malignitatea celor doi şi asemănarea lor în rău). Pentru a-i face plăcere lui Pilat, care doreşte să mănânce fructe din livada care aparţinea adevăratului său tată (Ruben), Iuda merge să culeagă acele fructe (a se observa detaliile despre miraculos tipic legendelor medievale) şi sfârşeşte prin a-l ucide pe Ruben. Mai mult, o ia pe soţia lui Ruben, adică pe mama sa, în căsătorie. Legenda este exact istoria lui Œdip, care-şi ucide tatăl şi se culcă cu mama sa, cu diferenţa că aici, Iuda, pentru a primi iertare, se duce la Isus Cristos (în timp ce Œdip îşi mutilează ochii). Astfel, Iuda devine un bun discipol, dar mereu e preocupat de punga sa, ba chiar se obişnuieşte să fure ceea ce îi este destinat lui Isus.

---

[35] Am lucrat pe exemplarul în limba franceză în ediţia Pleiadei: Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 222-225.

[36] Catherine Soullard în Catherine Soullard, *Judas*, p. 106-107, remarcase că în scrierile evanghelice figura lui Iuda este construiră sub influenţa mitologiei, pe figura războinicului salvator al Indoeuropenilor, care trebuie să comită trei păcate pe mai multe planuri funcţionale. Tot aşa, Iuda este „figura malignă a celei de-a treia funcţii": Iuda care face minuni, Iuda însărcinat cu gestionarea banilor, sarcină pe care o îndeplineşte abuziv.

[37] În *Roman de Thèbes*, Isus s-a născut din incest.

[38] Jean R. Scheidgger notează în *Félonie, trahison, reniement au Moyen Âge*, p. 33 un episod din Coran (Sourate IV, 156-159) care pune la îndoială moartea lui Isus: când Iuda vrea să-l desemneze pe Cristos, arhanghelul Gabriel îl ridică pe Isus la ceruri şi Iuda, printr-un soi de apoteoză, preia locul şi trăsăturile lui Isus, fiind şi crucificat în locul lui. Dar în aceste condiţii, logica mântuirii şi-ar pierde întregul sens.

[39] Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, p. 96.

[40] *Ibid.*, p. 99.

[41] În ceea ce priveşte numele său, au fost făcute numeroase speculaţii: toponimul poate fi legat de Ierihon sau de El-Karjetein, la sud de Hebron, cu posibilele sale variante: *Kariot/ Keriot, ish Keriyoth, Iscariwths*. A se vedea Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, p. 54.

Specialiştii au mers mai departe cu această teorie, transformând-o într-un adevărat complex: „complexul lui Iuda”. Jung constată că Iuda sacrifică mielul lui Dumnezeu şi în acelaşi timp se sacrifică pe sine.[42]

În evanghelii, pe lângă laşitatea lui Petru, îndoiala lui Toma, acest complex al trădării lui Iuda continuă linia altor „complexe”. Fiecare dintre aceste păcate pot conduce la culpabilitate şi fiecare apostol este un exemplu de slăbiciune în credinţă. Toţi aceşti trei protagonişti ai creştinismului sunt bântuiţi de remuşcări, iar cel mai marcat este Iuda, care cedează în faţa acestei culpabilităţi şi recurge la suicid. Păcatul lui Iuda este una dintre cele mai grave forme de culpabilitate.

În ceea ce priveşte acest complex în creştinism, Jacob Burkhardt face o paralelă cu grecii, care, în epoca clasică, purtau cu toţii în sine o trăsătură a lui Œdip, aşa cum germanii au fost impregnaţi de Faust, iar creştinii care se luptă în credinţa lor, îşi pun întrebări, sunt ispitiţi sau se îndoiesc, îşi pot găsi dublul în Pilat, Iuda sau Toma.

VI. Concluzii

Supusă influenţei literaturii apocrife şi fructul unei îndelungi meditaţii, *Evanghelia după Pilat* este o *a cincea evanghelie*, o metaficţiune istoriografică, produs al imaginaţiei umane şi o ofrandă, aşa cum susţine autorul, consacrată oricărui creştin aflat în căutarea configurării şi trăirii credinţei, cu inerentul său traiect, presărat cu îndoieli, incertitudini, temeri, angoase. Iuda este văzut în lumina obedienţei şi înţelepciunii sale: chiar dacă a fost chemat să-l sacrifice pe fiul lui Dumnezeu, el îşi împlineşte misiunea. Sinuciderea anunţată este dovada esenţială că Iuda nu este străin evenimentului pascal, ba mai mult, că el este un „co-mântuitor”. Influenţele gnostice şi apocrife îmbogăţesc textul, problematizând tema destinului şi a libertăţii prin numeroasele trimiteri la gnoza valentiniană şi la complexul lui Œdip, care anunţă în textul lui Schmitt un nou complex, şi anume „complexul lui Iuda”.

Bibliografie

AMATO, Angelo, *Gesù il Signore. Saggio di Cristologia*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2008.

BELLAH, Ursula, *Surviving the Judas Factor: A childhood in Nazi Germany*, Authorhourse, 2004.

BROWN, Raymond E., *La morte del Messia. Dal Getsemani al Sepolcro, Un commentario ai Racconti della Passione nei quattro vangeli*, Brescia, Queriniana, 1999.

CABROL, Fernand, LECLERC Henri, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, tome 8, Paris, 1928.

CERFAUX, Lucien, *Le chrétien dans la théologie paulienne*, Paris, Cerf, 1962.

DANTE, Alighieri, *Divina comedia, Infernul*, Univers, Bucureşti, 1975.

DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, Paris, Bayard, 2006.

DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident*, Paris, Fayard, 1983.

DESCARTES, René, *Discours sur la méthode*, Paris, Editions de la Chronique des lettres françaises, 1927.

[42] C. G. Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Livre de Poche, Paris, Georg, 1983, 2004, p. 83, cité par Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas. De l'Évangile à l'Holocauste*, p. 220.

DONNE, John, *Biathanatos*, Paris, PUF, 2001.
ÉCRITS APOCRYPHES CHRETIENS, I, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, 1997.
ÉCRITS APOCRYPHES CHRETIENS, II, édition publiée sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2005.
EMMERICH, Anne-Catherine, *Douloureuse passion de Jésus Christ*, Paris, Editions François-Xavier Guibert, 2004.
FÉLONIE, TRAHISON, RENIEMENT AU MOYEN ÂGE, Actes du troisième colloque international de Montpellier, Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995), Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A., n° 3, Montellier, 1997.
FERNIOT, Jean, *Saint Judas*, Grasset, Paris, 1984.
GALTIER, Emile, *Mémoires et fragments inédits*, réunis et publiés par M. Emile Chassinat, tome vingt-septimème, Le Caire, Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1912.
GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *La passion du Christ*, Paris, Cerf, 1969.
IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre III, tome 2, Introduction, notes justificatives et tables par Adelin Rousseau et Louis Doutreleau, Paris, Cerf, 2002.
JOSÈPHE, Flavius, *Guerre des Juifs*, Livres II, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
KROSNEY, Herbert, *L'Évangile perdu. La véritable histoire de l'Évangile de Judas*, Flammarion, 2006.
L'ÉVANGILE DE JUDAS, Traduction intégrale et commentaire des professeurs Rodolphe Kasser, Marvin Meyer, Gregor Wurst, Flammarion, 2006.
LA SAINTE BIBLE, L'École Biblique de Jérusalem, Éd. Du Cerf, Paris, 1961.
LACOSTE, Jean-Yves, *Dizionario Critico di Teologia*, edizione italiana a cura di Pietro Coda, Borla-Città Nuova, 2005.
LE MYTHE EN LITERATURE, Essais en hommage à Pierre Brunel, textes réunis par Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Presses Universitaires de France, Paris, 2000.
MALRAUX, André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1993.
PHILONIS ALEXANDRINI, *Legatio ad Gaium*, Leiden, E. J. Brill, 1961.
RENAN, Ernest, *Vie de Jésus*, Paris, Nelson, 1920.
SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, Œuvres, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.
SCHMITT, Eric-Emmanuel, *L'Évangile selon Pilate*, Albin Michel, 2005.
SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Mes Évangiles*, Albin Michel, 2009.
SOULLARD, Catherine, *Judas*, Paris, Edition Autrement, 1999.
VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

PROIECTUL LITERAR ROMÂNO-MAGHIAR ÎN PRESA TRANSILVANIEI INTERBELICE

Drd. Angela MĂGHERUŞAN PRECUP
Universitatea „Petru Maior" Târgu-Mureş

Perioada interbelică este vârsta maturizării stilului publicistic românesc. Este perioada în care literatura îşi păstrează rolul de mamă adoptivă a tinerei prese româneşti, împrumutându-i acesteia multe dintre condeiele sale de referinţă. Situaţia presei transilvănene are în context o coloratură aparte, datorită decalajului pe care realitatea instituţională de până la 1918 l-a determinat în evoluţia gazetăriei ardelene. Sub influenţa curentelor revizionist şi antirevizionist, Marea Unire a deschis în presa locală şi regională a provinciei drumul unor prelungite tensiuni şi polemici jurnalistice în presa informativă şi politică. Spre deosebire de acest spirit competitiv, literatura transilvăneană promova de ambele părţi o atitudine a echilibrului şi a dialogului.

Cuvinte-cheie: *stil publicistic, maturizare, echilibru*

Interferenţele culturale şi literare româno-maghiare datează probabil de când cele două etnii coexistă într-un spaţiu comun, aparte tocmai prin multiculturalitatea care îi conferă specificul inconfundabil, dobândit prin intuirea colectivă a faptului că ignoranţa culturală nu ar face decât să lărgească distanţele, indiferent de epocă, după cum subliniază Nicolae Balotă în studiul său *Scriitori maghiari din România 1920-1980*: „Adeseori prejudecăţi de tot felul obturează simţul axiologic. Nimic mai primejdios într-un univers al expansiunii comunicărilor precum acela în care trăim, fii ai acestui secol în declin, decât ignorarea voită, dispreţuitoare a valorilor pe care le socotim străine."[1]

Încă din perioada medievală, subliniază istoricul literar Mircea Popa, construirea naţionalităţilor în spaţiul transilvan s-a produs în paralel cu dezvoltarea unui model local de convieţuire şi potenţare culturală reciprocă, întrucât „vecinătatea îndelungată cu poporul maghiar, convieţuirea pe acelaşi teritoriu a unor popoare de naţionalitate diferită, frecventarea aceloraşi şcoli şi dezvoltarea socio-culturală într-o ambianţă comună au favorizat un schimb reciproc de valori şi de idei, care se desfăşoară pe intervalul de câteva secole."[2]

Prima creaţie bilingvă româno-maghiară scrisă din istoria literaturii ardelene datează probabil din secolul al XIX-lea, aparţinând unui autor anonim din localitatea mureşeană Gurghiu, care, la mijlocul secolului îi scria în versuri „fratelui român": „Frate să ne înţelegem bine/ Acuşi va fi mai bine şi de tine/ Mai bine va fi şi una voim/ Multe sute de ani împreună să trăim/ Bun şi rău laolaltă/ Până când a fost şi lume altă/ Cu adevărat am fost vătămaţi/ Dar niciodată lepădaţi."[3] Creaţie anonimă, descoperită recent de cercetătorii Beatrice Dobozi şi László Márton în micul fond arhivistic al Parohiei Ortodoxe Gurghiu, poezia surprinde esenţa

[1] Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România 1920-1980*, Ed. Kriterion, Buc., 1981, p. 7.
[2] Mircea Popa, *Apropieri literare şi culturale româno-maghiare*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 9.
[3] Beatrice Dobozi şi László Márton, *Pagini de istorie transilvană în versuri. Magyar-román Csere-Szó*, în *Reghinul cultural*, nr. IX, Reghin, 2009, pp. 252-261.

colaborării culturale româno-maghiare, ce avea să dezvolte în jurul său o adevărată ideologie aproape un secol mai târziu, în perioada interbelică. În ceea ce priveşte traducerile, prima traducere în limba maghiară a unei poezii populare româneşti datează din 1831.[4]

Spiritul dialogului cultural interetnic, exprimat de autorul rândurilor de mai sus, se regăseşte în cultura ardeleană încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când apariţia presei amplifică demersurile de comunicare[5], cu efecte concrete în realităţile politico-sociale.

Perioada interbelică, marcată de maxima dezvoltare şi maturizare a gazetăriei româneşti şi ardelene, este cea care relevă cel mai pregnant diferenţa de discurs dintre publicaţiile informative, politice, sociale, pe de o parte, şi revistele culturale şi literare, de cealaltă parte.

Publicaţiile culturale, literatura şi critica perioadei sunt cele care caută calea dialogului real, constructiv, în scopul instituirii unui sistem unitar de cernere a valorii pe criterii comune, intuind probabil, după cum subliniază criticul Cornel Moraru, că „în Ardealul imediat postbelic erau toate condiţiile favorabile unei mutaţii creatoare esenţiale şi mai ales a unei mutaţii în mentalitatea dominantă a epocii."[6] Miza demersului comun era abandonarea separatismului pe criterii lingvistice în favoarea calităţii produsului literar şi a tratării literaturii ardelene ca un tot unitar. Se inaugurează deci în literatura ardeleană un spirit nou, care va avea ca rezultat deprovincializarea creaţiei şi eliminarea criteriilor extraliterare în evaluarea produsul literar.

„Proiectul" literar româno-maghiar se conturează astfel în presa Transilvaniei interbelice ca un demers cultural colectiv, unitar, derulat vreme de doar două decenii dar care, prin substanţa şi amploarea sa, avea să influenţeze cultura ardeleană şi românească decenii întregi după ce se va fi încheiat. Acest „proiect", ce poate fi considerat astfel doar printr-o privire retrospectivă peste timp (căci în epocă i-au lipsit destule elemente ale unui proiect în adevăratul sens al cuvântului), şi-a datorat reuşita unei întregi generaţii de animatori culturali, de ambele părţi, personalităţi vizionare care au dorit şi au ştiut să imprime literaturii ardelene interbelice această direcţie a dialogului şi comunicării - *oamenii-punte*[7] cum îi numeşte Nicolae Balotă.

Între aceste personalităţi cu rol de direcţie, istoricul Nicolae Iorga, criticul clujean Ion Chinezu sau contele Kémény János au fost iniţiatorii unor demersuri ample de apropiere între cele două culturi, desfăşurând iniţiative complementare, care au insuflat literaturii şi publicisticii ardelene a perioadei un impuls nou si productiv, o direcţie a comunicării, a *deschiderii* reciproce şi a toleranţei. Nu era o viziune cu totul nouă, însă relansată cu mijloace noi, avea să confere demersului o amploare fără precedent.

---

[4] Beke György, *Fără interpret. Convorbiri cu 56 de scriitori despre relaţiile literare româno-maghiare*, Ed. Kriterion, Buc., 1972, p. 459.

[5] Mircea Popa (*op.cit.*, pp. 43, 53) subliniază că între precursorii relaţiilor româno-maghiare pot fi consideraţi, în ciuda scrisului naţionalist specific epocii, chiar George Bariţiu, părintele presei româneşti din Transilvania, şi Timotei Cipariu, fondatorul filologiei româneşti.

[6] Cornel Moraru, *Critică şi cultură*, în vol. *Ion Chinezu. Refief în posteritate*, Fundaţia Culturală „Vasile Netea", Târgu-Mureş, 1999, p. 12.

[7] N. Balotă, *op.cit.,* pp. 490, 508. N. Balotă conferă noţiunii de punte (culturală) un dublu sens: „A dura o boltă sau o punte înseamnă în dublul sens al acestui cuvânt românesc a construi şi a dăinui în timp. Este nevoie de asemenea punţi cuvântătoare între români şi maghiari, fraţi pe acelaşi pământ. Numai aşa vom putea dura." (*op. cit.*, p. 9.)

Nicolae Iorga a clădit astfel, la reşedinţa sa de vară de la Vălenii de Munte, în apropierea Bucureştiului, „o cetate culturală" numită Universitatea Populară Vălenii de Munte, prin intermediul căreia, a creat între 1908-1947 o conştiinţă culturală nouă, în care direcţia apropierii culturale a fost puternic impulsionată. Încă dinainte de Unire, la lucrările libere şi la conferinţele deschise ale Universităţii erau invitaţi un mare număr de profesori şi studenţi din toate provinciile româneşti. Iar după 1918, Universitatea Populară de la Vălenii de Munte devine „o insulă de raţiune"[8], asigurând pentru prima oară un cadru organizat de dezbatere culturală multietnică în tânăra Românie Mare, „unicul centru de unificare culturală a întregii romînimi şi de înfrăţire sufletească a minorităţilor cu Romînii."[9] În scopul acestei înfrăţiri culturale, din 1922, Universitatea este reorganizată mai riguros, printr-un nou program care acorda o importanţă mare colaborării cu minorităţile şi care sporea numărul invitaţilor maghiari şi saşi chemaţi să conferenţiere aici, în spiritul unei mai bune cunoaşteri reciproce în planul literaturii şi istoriei. În acest cadru, afirmă Ion Sân-Giorgiu, organizatorul lucrărilor Universităţii, „pentru întâia oară după unire Saşii şi Ungurii pot să se apropie sufleteşte de naţia lângă care vor fi sortiţi să trăiască" iar ecourile în presa românească şi în cea maghiară nu întârzie să apară: „Ziarele minoritare publică entusiaste articole pentru opera de înfrăţire între Români şi minorităţi la Vălenii de Munte, ziarele româneşti de peste munţi recunosc aproape toate însemnata operă culturală pe care domnul Iorga o înfăptuieşte."[10]

Caracterul programatic al acţiunilor organizate de N. Iorga la Vălenii de Munte, în scopul apropierii culturale între principalele etnii transilvănene, se regăseşte în obiectivele Universităţii Populare formulate de Nicolae Iorga la deschiderea lucrărilor în 1925: „Unul din scopurile de căpetenie ale acestor cursuri e a crea în Romînia o atmosferă de respect pentru drept, pentru lege şi autoritatea legitimă, o atmosferă de *toleranţă culturală* şi de *recunoaştere reciprocă*."[11]

Spiritul comunicării interculturale inaugurat la Vălenii de Munte este consolidat în deceniul următor, în capitala Transilvaniei, de profesorul şi criticul literar Ion Chinezu[12], care, prin intermediul revistei *Gând românesc* şi a grupării create în jurul acesteia, a influenţat fundamental mişcarea literară transilvană între 1933-1940, *Gând românesc* fiind cea mai importantă realizare revuistică transilvăneană între cele două războaie. Numit de criticul Vasile Fanache „un moment de sinteză culturală" care a concentrat în performanţa sa întregul proces de renaştere şi emancipare culturală parcurs de Transilvania după Marea Unire, „printr-o treptată sincronizare cu valorile naţionale şi europene ale zilei"[13], ziarul clujean *Gând românesc* a însemnat eliberarea de complexe, printr-un efort de sincronizare cu Ţara,

[8] Avram P. Todor, în Beke György, *Fără interpret. Convorbiri cu 56 de scriitori despre relaţiile literare româno-maghiare*, Ed. Kriterion, Buc., 1972, p. 80.
[9] Ion Sân-Giorgiu, *O cetate culturală: Vălenii de Munte 1908-1928*, Tiparul Aşezământului tipografic „Datina Românească", Vălenii de Munte, 1928, p. 16.
[10] *ibidem*, pp. 23, 26.
[11] Radu Petrescu, *Trei viitori deţinuţi politici la cursurile de vară ale lui Nicolae Iorga*, în *Historia*, an XI, nr. 111, martie 2011, p. 60.
[12] Desăvârşit cunoscător al limbii maghiare, Ion Chinezu s-a născut în 1894 în Sântana de Mureş, iar după studiile filologice realizate la Budapesta şi Bucureşti, a realizat lucrarea *Aspecte din literatura maghiară ardeleană 1919-1929*, teza sa de doctorat în literatura română şi maghiară, susţinută la Facultatea de Litere şi Filozofie din Cluj sub conducerea profesorului Kristóf György.
[13] V. Fanache, *«Gând românesc» şi epoca sa literară*, Ed. Enciclopedică Română, Buc., 1973, pp. XI, XIII.

care, subliniază criticul Cornel Moraru, avea să-i facă pe ardeleni ,,conştienţi că transcendenţele românismului se află, totuşi, în Ardeal, nu în altă parte”.[14]

Revista a apărut într-un moment în care, după cum subliniază Vasile Fanache în monografia «*Gând românesc» şi epoca sa literară,* viaţa literară transilvană se zbătea între două extreme: ,,academismul devenit mai mult pompos decât profund şi nonconformism, în formele lui şocant contestatare”. În acest moment de descumpănire culturală, meritele *Gândului românesc* au fost, într-o perioadă relativ scurtă de nici un deceniu, căutarea şi regăsirea echilibrului, promovarea unei tribune de dialog româno-maghiar, receptarea fenomenului literar în integralitatea lui şi inaugurarea unei etape de deprovincializare.[15] Acestea sunt argumentele pentru care, concluzionează Vasile Fanache,[16] rolul lui Ion Chinezu în agregarea energiilor creatoare ale literaturii şi culturii Transilvaniei interbelice în jurul unei direcţii unitare a fost similar cu cel al lui Titu Maiorescu şi al *Convorbirilor literare* de altădată. În acelaşi spirit, Ion Chinezu a realizat în 1930 şi lucrarea de sinteză intitulată *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929),* studiu fundamental şi azi pentru analizarea istoriei relaţiilor literare româno-maghiare.

Programul *Gândului românesc* îşi găseşte tot la Cluj-Napoca un corespondent în activitatea puternicei grupări *Helikon*, care împreună cu revista sa, *Erdélyi Helikon,* editată din 1928 până în 1944, au avut în literatura ardeleană interbelică, timp de circa un deceniu, o prezenţă şi un impact similare.[17] Editată sub direcţia contelui Nicolae Banffy, revista *Erdélyi Helikon* (*Heliconul Ardelean*, 1928-1944) şi gruparea sa au reprezentat o forţă, pledând pentru libertate ideologică, promovarea valorilor autentice şi colaborarea dintre scriitorii români şi maghiari, într-o ţinută editorială elegantă, de ,,înaltă pretenţie artistică”, după cum nota în 1930 Ion Chinezu[18]. La debutul său, într-un articol-program intitulat *Tíz év* (*Zece ani*), semnat de Kuncz Aladár, publicaţia afirma despre colaborarea româno-maghiară: ,,Minoritatea este minoritate doar în politică, în literatura şi cultura ei, este universalitatea în sine. Numai în orizontul larg al universalităţii reuşeşte să-şi păstreze şi să-şi ocrotească valorile naţionale, doar pe această cale poate să intre în contact cu literatura şi cultura poporului majoritar de lângă ea şi, în fine, numai astfel poate să se asigure că nu se va rupe de viaţa spirituală a trunchiului.”[19]

Decisive pentru stabilirea viziunii şi a obiectivelor grupării *Helikon* au fost consfătuirile anuale organizate la Brâncoveneşti (judeţul Mureş), la castelul contelui Kémény János, unde scriitori maghiari şi români se întâlneau pentru a dezbate realizarea unui program cultural unitar şi promovarea unui spirit critic generator de ierarhizări obiective, scopuri reflectate în ultimă instanţă, în ridicarea considerabilă a nivelului estetic al operelor literare.

Relaţiile literare şi culturale româno-maghiare şi interferenţele dintre cele două literaturi au fost analizate de-a lungul timpului, prin studii istorice sau comparative, de

[14] Cornel Moraru, *op.cit*, p. 14.
[15] V. Fanache, *op. cit.*, pp. XLII, XLV, XIII, XLVIII.
[16] *ibidem*, p. XLV.
[17] Pe lângă rolul de catalizator al energiilor creatoare maghiare între 1928-1944, gruparea Helikon, creată în 1926, are şi meritul de a fi editat antologia *Az Erdélyi Helikon íróinak anthologiája 1924-1934 (Antologia scriitorilor de la Erdélyi Helikon 1924-1934),* precum şi o culegere de balade româneşti, *A havas balladái - Baladele munţilor.*
[18] Ion Chinezu, *op. cit.*, p. 11.
[19] Kuncz Aladár, *Tíz év* (*Zece ani*), în *Erdélyi Helikon*, anul I, nr. 1, 1928, p. 5.

cercetători şi critici literari de prestigiu, atât români cât şi maghiari. Analizarea caracteristicilor comune ale publicisticii culturale româneşti şi maghiare din perioada interbelică vine să completeze acest tablou general, prin identificarea unor puncte de convergenţă, elocvente pentru modul în care presa a contribuit la dezvoltarea „proiectului" cultural româno-maghiar.

Astfel, publicaţiile culturale au avut de ambele părţi o evoluţie marcată de câteva trăsături comune care şi-au pus amprenta asupra dialogului cultural şi anume: *caracterul programatic* al demersurilor de apropiere culturală, *colaborarea inter-redacţională, transilvanismul, atitudinea de deschidere* şi *dinamica editorială.*

Dinamica „proiectului" a fost astfel indisolubil legată de dinamica deosebită a presei culturale a perioadei, reflectată în apariţia sau relansarea unor reviste „cu un rol covârşitor"[20], după cum sublinia Ion Chinezu în sinteza sa referitoare la primul deceniu literar interbelic. Această dinamică a publicisticii culturale transilvănene comportă unele interpretări în funcţie de anii la care ne referim, întrucât fenomenul are o intensitate inegală de-a lungul perioadei cuprinse între cele două războaie. În esenţă, primul deceniu interbelic înregistrează apariţia şi destinul scurt al multor publicaţii şi reprezintă mai mult o perioadă de tatonări, evaluări şi regrupări de forţe culturale, o perioadă grevată de probleme financiare, context în care, subliniază Ion Chinezu, cele mai multe dintre revistele apărute „n'au ştiut sau n'au putut să-şi dureze o existenţă mai îndelungată de un an sau doi."[21] Cel de al doilea deceni interbelic este însă perioada de maximă afirmare a culturii ardelene şi a schimburilor care o caracterizau în plan publicistic.Victor Eftimiu descria această evoluţie ca un demers general de „cucerire reciprocă"[22], căruia filozoful şi publicistul Nae Ionescu îi subliniază şi ambianţă de *concurenţă culturală* dintre cele două naţiuni, ceea ce a asigurat „un continuu proces de susţinere a manifestărilor literare şi artistice din partea ambelor părţi şi drept urmare s-au înregistrat progrese remarcabile."[23]

Ideologic, afirmarea stilului aparte al scriiturii ardelene după 1918, fie ea literară sau de presă, pe o coordonată tot mai depărtată de axa budapestană, a suferit încă din anii' 20 influenţa unui nou curent: *transilvanismul*, o teorie controversată în epocă, dar şi azi[24], cu atât mai mult cu cât şi-a găsit relativ repede un corespondent în rândul intelectualilor români.[25]

---

[20] Ion Chinezu, *op. cit.*, p. 6.
[21] *ibidem*, p. 9.
[22] Beke György, *op. cit.*, p. 32.
[23] Nae Ionescu, *Reviste mureşene*, în *Steaua*, anul XLVIII, nr. 8, iulie 1997, p. 48.
[24] Persistenţa ideologiei transilvaniste e dovedită de mulţi autori contemporani. Între aceştia,filozoful Constantin Noica consideră că Ardealul reprezintă esenţa românismului, „centrul nostru naţional" şi „starea noastră de veghe". În *Pagini despre sufletul românesc* (Ed. Humanitas, Buc., 2010, pp. 102-104) Noica spune că deşi politic Ardealul a fost cel alipit României, în plan spiritual, Unirea s-a făcut prin alipirea românilor la Ardeal – la „patria-mumă" a naţiunii române – teritoriu „sortit să ţină treaz duhul românesc în istorie".
[25] Ralierea literaturii române ardelene la curentul transilvanist este exprimată, între alţii, de Liviu Rebreanu, care în *Prefaţa* la vol. *Povestitori unguri ardeleni* (Ioan Lupu, Editura Fundaţiei Culturale Regele Mihai I, Buc., 1928)
explică particularitatea creaţiei literare ardelene prin *eticism* şi *apostolat*, elemente definitorii pentru toţi scriitorii ardeleni, indiferent de limbă: „Transilvania e leagănul unei literaturi cu totul specifice nu numai pentru unguri, dar şi pentru noi, şi pentru germani. Scriitorii născuţi aici au toţi o trăsătură comună care s'ar putea numi eticism. Arta acestor creatori nu e niciodată un singur joc de cuvinte, sunete sau intenţii. Scriitorul ardelean, mai mult parcă decât cel din alte părţi, se simte legat veşnic cu pământul şi socoteşte arta ca un apostolat. De aceea şi literatura aceasta reoglindeşte mai puternic sufletul poporului cu darurile, bucuriile şi speranţele sale."

Transilvanismul, ,,o doctrină cu evident substrat politic"[26], în opinia istoricului literar Gavril Scridon, reflectă în esenţa sa, valenţele unui spirit intracarpatic generator de valoare autentică, fapt dovedit şi de reactualizarea teoriei transilvanismului în România ultimelor două decenii, prin ceea ce Alexandru Cistelecan numeşte o *restaurare* şi *resemantizare* a ardelenismului, printr-o ,,operaţie de identificare a valorilor transilvane (culturale, religioase, istorice, sociale, politice chiar), ca pregătire pentru relansarea lor într-un model actual (de comportament, de societate, de organizare)."[27] Alţi autori contemporani, precum Balázs Imre József, susţin că în ultimă instanţă, transilvanismul interbelic este o problemă a lecturii şi nu a scrisului, întrucât el a generat o literatură aparte care ,,există numai în măsura în care există cititori cărora le place şi/sau ştiu să citească *astfel*, adică ardeleneşte."[28] În concluzie, transilvanismul pare în fapt, o stare de spirit care coexistă cu vârstele Ardealului, în forme adaptate la devenirea provinciei în timp.

Pe acest fundament ideologic începea drumul publicisticii culturale ardelene spre dezvoltarea ,,proiectului" literar româno-maghiar.

Printre primele demersuri concrete realizate în acest spirit se numără crearea la Oradea, în 1919, a *Societăţii Cele Trei Crişuri*, de către George Bacaloglu, care lansează în anul următor, 1920, în revista cu acelaşi nume, un apel la unirea forţelor creatoare ardelene ,,fără deosebire de naţionalitate sau confesiune"[29], în numele valorii şi al viitorului.

Tot în 1919 îşi reia activitatea la Sibiu revista *Transilvania* (1919-1930), care, în ciuda existenţei sale îndelungate şi a prestigiului cultural al Astrei, a cărei publicaţie oficială era, nu va reuşi să înfăptuiască decât ,,o înregistrare didactică a cărţilor" vremii.[30] Ceva mai multe intenţii orientative pentru literatură conţine revista sibiană *Provincia literară* (Sibiu, 1932-1934), care însă, la fel ca *Sibiul literar* (1934), îşi va înceta apariţia la scurt timp de la apariţie.[31]

La scurt timp, mesajul apropierii culturale româno-maghiare este preluat şi de revistele clujene *Napkelet* (1920-1922*)* şi *Gândirea* (1921-1922). *Napkelet (Răsăritul)* apare în 1920 ca supliment al ziarului *Keleti Ujság (Gazeta răsăriteană),* afirmându-se ca prima publicaţie importantă pentru reflectarea curentului avangardist[32] şi singura care reuşeşte să se impună în primii ani ai deceniului al doilea, după cum afirmă Ion Chinezu[33].

În ceea ce priveşte *Gândirea*, primul său an de apariţie prefigurează însă interesul pentru comentarea noţiunii de regionalism cultural, susţinerea apropierii culturale româno-maghiare şi deschiderea spre o colaborare între toate provinciile româneşti. De la mijlocul anului 1922, *Gândirea* se mută la Bucureşti ,,fără ca mutarea ei să însemne un gol cultural sau

[26] Gavril Scridon, *op. cit.,* p. 19.
[27] Alexandru Cistelecan, *Provincia minimă. În căutarea ardelenismului*, în *Provincia*, Cluj-Napoca, anul II, nr.4, aprilie 2001, p. 1. Revistei *Provincia,* apărută în limbile română şi maghiară, i s-a atribuit o revigorare a spiritului transilvanist între anii 2000-2002.
[28] Balázs Imre József, *Epoci simultane în literatura maghiară din Transilvania*, în antologia *Travers. O antologie a literaturii maghiare din Transilvania*, Balázs Imre József, Ciprian Vălcan (coord.), Ed. Polirom, Iaşi, 2002, p. 37.
[29] Avram P. Tudor, *Confluenţe literare româno-maghiare*, Ed. Kriterion, Buc., 1983, p. 262.
[30] V. Fanache, *op. cit*., p. XVI.
[31] *ibidem*, p. VII.
[32] Gavril Scridon, *op. cit.,* p. 14.
[33] Ion Chinezu, *op. cit.,* p. 10.

să nască vreun regret"[34], afirmă Vasile Fanache. Criticul consideră mai importantă reapariţia la Cluj, în 1922, a săptămânalului *Ţara noastră* (1922-1925), condus de Octavian Goga, publicaţie care aducea în viaţa literară transilvană dacă nu un reviriment, cel puţin punerea în circulaţie a unor principii, precum cel antiregionalist[35]. La rândul său, după cinci ani de apariţie, *Ţara noastră* părăseşte Clujul pentru Bucureşti.

Principiul cunoaşterii culturale reciproce a guvernat şi existenţa publicaţiilor târgumureşene *Zord Jdö* (1919-1921) şi *Mureşul* (1922-1923). *Zord Jdö* (*Vremuri de restrişte*) a fost o revistă bilunară cu un rol de pionierat în dezvoltarea literaturii maghiare după Primul Război Mondial[36]. În ceea ce priveşte *Mureşul*, vocea secţiunii culturale a revistei era Ion Chinezu, profesor la Târgu-Mureş înainte de a îmbrăţişa un destin publicistic la Cluj.[37]

La Oradea, apare în 1922 revista bilingvă *Aurora* (1922-1923), al cărei program se pronunţa de la început pentru aprofundarea cunoaşterii reciproce. Odată cu ea ia fiinţă şi *Asociaţia scriitorilor fără deosebire de naţionalitate*, ambele impulsionând dialogul cultural româno-maghiar prin numeroase traduceri, conturând în ansamblu un demers cultural fără egal până la apariţia *Gândului românesc* de la Cluj, după cum apreciază V. Fanache.[38] Tot la Oradea, oraşul în care după Unire era încă viu spiritul poetului Ady Endre, care activase aici şi ca ziarist, publicaţiile *Magyar Szó* (*Cuvânt unguresc*, 1919-1921) şi *Tavasz* (*Primăvara,* 1919-1920) au continuat ideile liberale ale acestuia.

După *Aurora* arădeană, la Cluj o altă publicaţie multilingvă, *Cultura* (1924), venea să lărgească frontul spiritual comun al intelectualilor ardeleni. Apărută în 1924, *Cultura* se tipărea în patru limbi, sub direcţia publicistului, lingvistului şi istoricului literar Sextil Puşcariu, alături de un comitet format din Lucian Blaga – pentru partea editorială română, Kristóf György – pentru limba maghiară, Oskar Netoliczka – responsabil cu partea germană şi Yves Auger – pentru limba franceză[39]. Deşi *Cultura* a apărut în doar patru numere, revista a reuşit să consolideze, prin chiar formatul său editorial, mesajul apropierii culturale, dezvoltat ulterior, tot la Cluj, şi de o altă publicaţie condusă de savatul Sextil Puşcariu, *Dacoromania* (1920-1948), revista *Muzeului limbii române.* Adresându-se mai mult specialiştilor, publicaţia a avut mai puţină tangenţă cu viaţa literară a vremii, însă, subliniază Vasile Fanache, a avut meritul de a întări atmosfera culturală în ansamblu şi de a stimula lansarea unei reviste literare de anvergură, proiect ce avea să se concretizeze în apariţia *Gândului românesc*, a cărui coordonare îi va reveni lui Ion Chinezu tot la sugestia lui Sextil Puşcariu.[40]

O altă publicaţie cu influenţă majoră asupra vieţii literare ardelene interbelice a fost

---

[34] V. Fanache, *op. cit.*, p. XXX.
[35] V. Fanache, *op. cit.*, p. XXXI.
[36] Dimitrie Poptămaş, Mózes Júlia, *Publicaţiile periodice mureşene 1795-1972*, Târgu-Mureş, Tip. Tipomur, 2000, p. 241.
[37] Încă de la primul număr al *Mureşului*, Ion Chinezu sublinia în că „România Mare nu va însemna o realitate sufletească atâta timp cât dela un capăt al ei până la celălalt nu va fi străbătută de un duh unitar. Or purtătorul de cuvânt al acestui duh este cartea. Făcută de omul mai bun, mai nobil decât politicianul, cartea singură poate să armonizeze şi să niveleze deosebirile de limbă, de gust, de aspiraţii. Ea singură poate să creeze acea mare solidaritate de care avem atâta nevoie." (*Cultura românească în Tg.-Mureş*, în *Mureşul*, nr.1, 2 noiembrie 1922, p.3).
[38] V. Fanache, *op. cit.*, p. XXIV.
[39] I. Hangiu, *Presa românească de la începuturi până în prezent, Dicţionar cronologic 1790-2007*, vol. II (1917-1944), Comunicare.ro, Buc., 2008, p. 263.
[40] V. Fanache, *op. cit.*, p. XXXIV.

Pásztortüz (*Foc de munte,* Cluj-Napoca, 1921-1944), cea mai longevivă dintre periodicele maghiare interbelice, continuare a publicaţiei *Erdélyi Irodalmi Szemle* (*Observatorul literar ardelean,* 1915)[41], adeptă a unui tradiţionalism modern, cu mare succes la public, conservatoare dar consecventă, caracterizată de Ion Chinezu drept „un adevărat monitor oficial al vieţii intelectuale maghiare din Ardeal”.[42]

După anii ’30, pe măsura orientării tot mai puternice a literaturii maghiare spre realism, epoca de glorie a revistei *Erdélyi Helikon* intră în declin, lăsând loc de afirmare unei noi publicaţii de prestigiu, *Korunk* (*Epoca noastră,* Cluj-Napoca, 1926-1940), publicaţie de stânga, cu o puternică preferinţă pentru literatura modernă umanitaristă.[43]

Există în perioada dintre cele două războaie şi câteva publicaţii, care, chiar dacă n-au avut o atitudine militantă în favoarea comunicării culturale româno-maghiare, au admis necesitatea acestei comunicări pe care au şi promovat-o editorial: *Ţara Bârsei* (Braşov, 1929-1938)[44], o revistă cu un demers important pentru prefigurarea direcţiei literare ardelene a dialogului; *Banatul* (Timişoara, între 1926-1930), care a apărut atunci când realităţile provinciei impuneau o asemenea revistă[45]; *Braşovul literar şi artistic* (Braşov, 1931 –_1933); *Arhiva someşană* (Năsăud, 1924-1940); *Icoane maramureşene* (Satu-Mare, 1923 – 1924), asemănătoare ca orientare *Aurorei* orădene[46]; *Salonul literar* (Arad, 1925-1926) ; *Cosânzeana* (Orăştie, 1911-1915, 1922-1928) – o publicaţie „de o oarecare rezistenţă din această perioadă”.[47]

Pe lângă aceste publicaţii-reper, o întreagă pleiadă de reviste cu impact mai redus, atât româneşti cât şi maghiare, şi-au adus aportul la depăşirea tradiţionalismului literar şi la lărgirea interferenţelor culturale ardelene: *Géniusz* (Arad)*, Uj Géniusz* (Arad), *Periszkóp* (Arad), *Ellenzék* (*Opoziţia*, Cluj-Napoca), *Kalauz* (*Călăuza,* Târgu-Mureş), *Hétföi levelek* (*Scrisori de luni*, Cluj-Napoca), *Szezon* (organul *Societăţii Kölcsey* din Arad), *Hirnök* (*Vestitorul*) şi *Vasárnap* (*Duminică*, Arad), *Pe drumuri noi* (Braşov, 1929), *Ţara voievozilor* (Făgăraş, 1925), *Zări senine* (Bistriţa, 1925), *Cronica lumii* (Timişoara, 1922), *Familia* (Oradea, 1929), *România literară* (Aiud, 1930) sau *Naţiunea* (Cluj, 1927, 1935-1938).

Prin contribuţia tuturor acestor publicaţii „proiectul” literar româno-maghiar al perioadei interbelice transpune spiritul transilvănean al dialogului în forme culturale diverse, de la traducerea reciprocă a operelor literare ale vremii, la elaborarea de antologii bilingve, publicarea de articole şi studii, tipărirea unor publicaţii bilingve sau organizarea de conferinţe şi şezători culturale. Acest exerciţiu al comunicării, desfăşurat într-un spaţiu privilegiat, cel cultural, a avut scopul de a furniza comunităţii transilvănene a vremii un model, o mărturie demnă de urmat şi în celelalte sfere ale vieţii social-politice.

Prin acest mecanism excepţional, intervenţia elitelor culturale a transformat cultura în general, şi literatura în special, într-un instrument de influenţare şi reglare a mecanismului social.

---

[41] Gavril Scridon, *op. cit.,* p. 14.
[42] Ion Chinezu, *op. cit*., p. 11.
[43] *ibidem*, p. 13.
[44] *Presa literară românească*, coord. I. Hangiu, Editura pentru literatură, Buc., 1968, p. 498.
[45] Avram P. Tudor, *op. cit.,* p. 275.
[46] Gavril Scridon, *op. cit.,* p. XXIV.
[47] *ibidem,* p. XXXI.

BIBLIOGRAFIE

Balázs Imre József, Vălcan Ciprian (coord.), *Travers. O antologie a literaturii maghiare din Transilvania*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002.

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România 1920-1980*, Ed. Kriterion, Buc., 1981.

Beke, György, *Fără interpret. Convorbiri cu 56 de scriitori despre relaţiile literare româno-maghiare*, Ed. Kriterion, Buc., 1972.

Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929)*, Editura Revistei „Societatea de mâine", Cluj-Napoca, 1930.

Fanache, V., «*Gând românesc» şi epoca sa literară*, Ed. Enciclopedică Română, Buc., 1973.

Hangiu, Ion, *Presa românească de la începuturi pînă în prezent. Dicţionar cronologic 1790-2007*, Ed. Comunicare.ro, Buc., 2008.

idem (coord.), *Presa literară românească*, coord. I. Hangiu, Editura pentru literatură, Buc., 1968.

Lupu, Ioan, *Povestitori unguri ardeleni*, Editura Fundaţiei Culturale Regele Mihai I, Buc., 1928.

Melinte Şerban, Dimitrie Poptămaş, Mihail Artimon Mircea, *Ion Chinezu – reflief în posteritate*, seria Caiete mureşene, nr. 2, Tg. Mureş, Fundaţia Culturală „Vasile Netea", 1999.

Nándor, Bárdi, *Transilvania văzută în publicistica istorica maghiară*, Ed. Pro-Print, Miercurea Ciuc, 1999.

Nagy, Imola Katalin, *Interferenţe narative româno-maghiare în prima jumătate a secolului XX*, teză de doctorat, Universitatea „Petru Maior" Târgu-Mureş, 2010.

Noica, Constantin, *Pagini despre sufletul românesc*, Ed. Humanitas, Buc., 2010.

Pană, Virgil, Minoritari şi majoritari în Transilvania interbelică, Ed. Ardealul, Târgu Mureş, 2007.

Petcu, Marian, *Tipologia presei româneşti*, Institutul European, Iaşi, 2000.

Popa, Mircea, *Apropieri literare şi culturale româno-maghiare*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998.

Poptămaş Dimitrie, Mózes Júlia, *Publicaţiile periodice mureşene 1795-1972*, Târgu-Mureş, Tip. Tipomur, 2000.

Rad, Ilie, *Incursiuni în istoria presei româneşti*, Cluj-Napoca, Editura Accent, 2009.

Sân-Giorgiu, Ion, *O cetate culturală: Vălenii de Munte 1908-1928*, Tiparul Aşezământului tipografic „Datina Românească", Vălenii de Munte, 1928.

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din Transilvania 1918-1989*, Cluj-Napoca, Promedia Plus, 1996.

Tudor, Avram P., *Confluenţe literare româno-maghiare*, Ed. Kriterion, Buc., 1983.

Ziare şi reviste

Historia, an XI, nr. 111, martie 2011.

Mureşul, anul I, nr.1, 2 noiembrie 1922.

Provincia, Cluj-Napoca, anul II, nr. 4, aprilie 2001.

Reghinul cultural, nr. IX, Reghin, 2009.

Steaua, anul XLVIII, nr. 8, iulie 1997.

INSTANŢELE COMUNICĂRII LIRICE ÎN POEZIA POSTMODERNĂ

Drd. Aurora STĂNESCU
Universitatea Petru Maior, Tg.-Mures

În mod paradoxal, deşi îşi fac apariţia pe un teritoriu literar care se raportează la prezent şi încearcă să ia în posesie realul, afişându-se aparent indiferenţi la moştenirea trecutului, postmoderniştii asimilează cu drepturi depline experienţele estetice ale trecutului.

Cuvinte-cheie: *instanţă, postmodernism, estetică*

Motto: „*Ambiţia fiecărui membru al acestei generaţii*
este să facă o poezie mare, o poezie totală,
care să reflecte cât mai mult din miracolul existenţeiîn acest univers”
Mircea Cărtărescu

În mod paradoxal, deşi îşi fac apariţia pe un teritoriu literar care se raportează la prezent şi încearcă să ia în posesie realul, afişându-se aparent indiferenţi la moştenirea trecutului, postmoderniştii asimilează cu drepturi depline experienţele estetice ale trecutului.

Au ales prezentul însumând cu discreţie trecutul, asumându-şi parcă într-un mod colectiv afirmaţia lui Umberto Eco, care, în „marginaliile ” la „*Numele trandafirului”*, defineşte astfel atitudinea postmodernistă: „*Răspunsul postmodernului dat modernului consistă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, fără candoare.”*[1] În viziunea lui Eco atitudinea posmodernă este, mai întâi de toate, un neaşteptat gest de ingenuă raportare faţă de actul creaţiei, pe care artistul îl ascunde în spatele unor măşti ce par a fi „*Ironia, jocul metalingvistic, enunţ la pătrat”:*

„*Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubeşte o femeie, foarte cultă, şi căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el ştie că ea ştie (şi ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea le-a mai scris şi Liala. Există totuşi o soluţie: va putea spune: «Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare». În acest moment, evitând falsa inocenţă, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocenţă, acesta îi spune totuşi femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubeşte, dar că o iubeşte într-o epocă de inocenţă pierdută. […]”.* [2]

Referindu-se la poezia postmodernă, Nicolae Manolescu sesiza de asemenea această trăsătură pe care o identifica în „atitudinea recuperatoare” a postmodernilor, ţinând totodată să sublinize: *„A recupera nu înseamnă însă a se întoarce la trecut, ci doar a avea cunoştinţa trecutului [...]. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic.”*[3] Poate că această atitudine lirică se regăseşte cel mai bine exprimată în epopeea ***„Levantul"*** (1990), care are ca punct de plecare una dintre *„Scrisorile către V. Alecsandri"* ale lui I. Ghica, dar în care autorul apelează şi la valenţele poeziei româneşti anterioare, creând, după cum aprecia Ovid S. Crohmălniceanu, *„ un adevărat*

[1] Umberto Eco, *Numele trandafirului*, Bucureşti, Editura Polirom, 2007, pag.14
[2] Umberto Eco, Ibidem, pag.17
[3] Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, pag 47

*manifest literar postmodern."*Astfel, pot fi recunoscute idei, concepte sau chiar stiluri poetice din creaţia lui Eminescu, Arghezi, Barbu, pe care autorul le tratează prin parafrază sau în stil parodic.Acest mod de a revaloriza experienţa lirică a înaintaşilor constituie în mod neaşteptat un prim element postmodern. Atitudinea lirică a lui Mircea Cărtărescu este exprimată programatic: *„Când pornii poema asta cât eram de cilibiu! joacă îmi părea a face să trăiască-n epopee/ şpangă de bărbat alături de pept fraged de femee,/ Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un condei / Cum călugărul înfloare pergamentul dă minei. / Ticluiam cu muzichie dă clavir şi dă spinetă / Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă, / plictisit fiind de joasa poezie a vremii noastre.../ Cum suceşte cofetarul acadele roz, albastre/ Împleteam şi eu la fraze, umilitul condeier / Ridicând nu turnul Babel, ci doar tortul lui Flaubert/ Cine-ar fi crezut vreodată că o lume-avea să iasă / Vânturind aripe ude din gogoaşa de mătase / A visării poezie, Doamne, doamne, -ţi mulţumesc!"*(Levantul)[4]

Dar tocmai pentru că această însumare a trecutului creează dorinţa unei alte deschideri, încercând parcă să nege ideea lui Jorge Luis Borges că „totul este Scris", scriitorii postmoderni devorează cu lăcomie formele concrete ale realului, reorganizează lumea într-o viziune proprie, insolită.

Exerciţiul ludic, ironia şi parodicul i-a ajutat pe postmodernişti să iasă din mrejele trecutului, mai ales că o bună periodă de timp critica literară a apreciat că „poezia postmodernă îşi împrumută criteriul poeticului din aceea modernă."[3] Nu este neapărat manifestarea unui spirit negativist, care să ducă la compromiterea polemică a marilor teme, ci şi afirmarea unei noi viziuni, pentru care detaliul, perceperea cu fidelitate a realului şi evenimentul concret eludează mimetismul de tip realist. Totul este trecut prin filtrele hiperlucide ale unei conştiinţe ironice, astfel încât banalul, anodinul, derizoriul, discontinuul, fragmentariul să creeze mai degrabă sugestia inconsistenţei ontologice a lumii.În poezie, libertatea de creaţie se traduce prin sfidarea normelor, prin resurecţia realului, prin reintroducerea epicului în poezie şi mai ales printr-o acută conştiinţă textuală. Ion Bogdan Lefter observă ca postmodernistii sunt cei care aglomerează febril inovaţii stilistice, născute nu atât din nevoia experimentului, cât mai ales din dorinţa explorării tuturor resurselor limbajului. De aceea *„concedierea metaforei din poziţia dominantă deţinută în modernism, cultivarea efectelor cu directeţe sintactică şi lexicală, [...], supraetajarea textuală, multistilismul, apelul la aluzia culturală, la citat, colaj, pastişă"*[5], sunt doar câteva dintre simptomele stilistice pe care le descoperă Ioan Bogdan Lefter.

Şi Gheorghe Crăciun sublinia că tinerii scriitori produc o literatură şi, mai ales, o poezie ce cunoaşte un proces de tranzitivitate, în care metafora, orficul, oracularul dispar, lăsând locul notaţiei prozaice. Gheorghe Crăciun observa astfel că nota definitorie a noii poetici constă în epurarea liricului de reflexiv. În timp ce textul poetic modernist era construit ca un „abis hermeneutic", ca o „magie a limbajului", sensurile lui fiind îngropate în straturile adânci, inefabile ale limbajului, textul postmodern apelează la un limbaj direct, transparent. Dacă textul liric modernist era unul „saturat de sens", acum limbajul poetic devine preponderent tranzitiv, apropiat prin banalitatea lui de uzajul comun al limbii („rostirea albă"). Odată cu această redimensionare a limbajului, sunt aduse în lirică şi noi teme precum biografia banală, conştiinţa marginalităţii, existenţa de toate zilele, gesturile anodine.Este o

[4] Cărtărescu, Mircea, în „*Poezie postmodernă*", Braşov, Editura Aula, 2002, pag.27
[5] Lefter, Ion Bogdan, *„Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale",* Piteşti, Editura Paralela 45, 2000, pag.21

constatare care se găseşte şi în răspunsul pe care Mircea Cărtărescu îl formulează cu ocazia unei anchete realizate de Nicolae Băciuţ în revista „Echinox": *„Fiecare poem tinde să devină o lume[...], în care se concentrează într-o fabuloasă opulenţă, cât mai multă substanţă şi cât mai mult spirit: circ, melodramă, cinema, sală de concert şi desen animat..."*[6]

Impactul generaţiei optzeciste în peisajul cuprinzător al literaturii noastre postbelice a determinat cu adevărat naşterea unui fenomen literar major. Este cu adevărat postmodernismul un curent integrator care însumează treptat tendinţele literare dinspre anii '80 spre prezentul literar? Se impune un model literar, atât prin operă, cât şi prin atitudinea eului creator, aşa cum preciza Ion Bogdan Lefter prin accepţia pe care o acordă termenului de postmodernism: *„ca un tip nou de raportare a eului auctorial faţă de lume şi de text, faţă de viaţă şi literatură, printr-un nou tip de atitudine a eului"?*[7] Se regăseşte aici o viziune apropiată asupra acestui fenomen cu ceea ce exprima Alexandru Muşina în legătură cu postmodernitatea generaţiei optzeciste: *„Poeţii generaţiei '80 pot fi subsumaţi postmodernismului doar prin forţarea termenului şi prin obnubilarea esenţei demersului lor poetic de a re-descoperi realul [...]. Totul prin (re)aducerea în centru a individualităţii, a persoanei, care devine sistem de referinţă..."*[8] Muşina propune conceptul de „nou antropocentrism", considerând chiar că optzeciştii propun un nou model existenţial.

Întrebându-se, mai mult sau mai puţin retoric, „Cine ne sunt… postmoderniştii?" Mircea A. Diaconu identifica profilul generaţiei optzeciste într-o dublă ipostaziere: optzecismul defineşte o generaţie „biologică" determinată de o simplă simultaneitate temporală şi optzecismul perceput ca expresie a noii sensibilităţi post- moderne. Aproape în aceeaşi accepţie, pentru Mircea Cărtărescu postmodernismul oferă premisele unei noi istorii literare, expresia altei axiologii decât cea oficializată prin tradiţie şi consecinţă unui „alt mod de a înţelege literatura însăşi". În ceea ce priveşte relaţia dintre optzecişti şi postmodernism Mircea Cărtărescu enunţă un punct de vedere distinct, relevând specificitatea fenomenului.Debutul capitolului „Poezia optzecistă" din „Postmodernismul românesc" delimitează clar atitudinea autorului, în opinia căruia „paradigma postmodernă" e asimilată doar de o anumită parte a optzeciştilor: *„[...] distincţia între aceste două fapte de istorie literară mi se pare absolut necesar de scos în evidenţă [...]. Nu voi obţine, prin urmare o imagine completă şi complexă a acestui gen, ci mai curând o anamorfoză care, în afara oricărui control axiologic (cu excepţia celui bazal: toţi autorii discutaţi sunt poeţi adevăraţi şi valoroşi), va scoate în evidenţă, printr-o tehnică de colorare artificială apartenenţa unor poeţi a unor poeme, a unor sintagme, a unor versuri izolate chiar la atitudinea la atmosfera şi/sau la tehnicile postmoderne"*[9].

Căci noii poezii îi este definitorie întoarcerea în real şi în concret, dar exact la polul opus pare să se situeze o conştiinţă textuală care ignoră realul din perspectiva identificării unei singure realităţi, a textului suficient sieşi şi devorant, ca fragment al marelui text care e lumea. Pe de o parte, aşadar, o reificare carnavalescă sau alienantă; pe de altă parte, acuta conştiinţă a artificiului şi tematizarea literaturii – ca fapt istoric, dar şi ca facere permanentă – care-şi găseşte motivaţia în sine însăşi. Pare să fie acesta unul dintre paradoxurile postmodernităţii,

[6] Cărtărescu, Mircea, în revista „Echinox", nr 11-12, nov-dec 1979
[7] Lefter, Ion Bogdan, Ibidem, pag. 25

[8] Muşina, Alexandru, *O poezie pentru mileniul III*, în *Antologia poeziei generaţiei 80*, Braşov, Editura Aula, 2002, pag.16.
[9] Cărtărescu, Mircea, „Poezia optzecistă, Postmodernismul românesc, Editura Humanitas, 1999, pagina 23

dar contradicţia e doar aparentă. Iulian Boldea remarca, de asemenea în *„Poeţi români postmoderni”* că : *„o astfel de poezie a cotidianului, a realului radiografiat în visceralitatea sa nu exclude, însă, deloc experimentul formal, recursul la autoreflexivitate şi la formulele metaliteraturii, prin care poezia se întoarce asupra ei, îşi contemplă cu luciditate alcătuirea, propria expresivitate”.*[10]

Astfel, raportarea la creaţie continuă să existe, poezia face parte din această existenţă, cotidianul, realul nu exclud nicidecum poezia. Alexandru Muşina lega poezia în cunoscutul poem Budila-Express de starea ingenuă a unei libertăţi a creaţiei, o stare pură, adolescentină: „*Ei mă întreabă despre poezie, acea trebuinţă/ ţâfnoasă şi plină de ruşine a adolescenţei, / Despre poezie, precupeaţă grasă şi care /Ne-a luat pe nimic inimile de puştani şi le-a pus pe aţă/Despre poezie, cuvânt plicticos, /Pe care dicţionarele îl mai pomenesc/Din conformism şi vocaţie inerţială.”* (***Budila Express***). Budila Express este poemul unei transcrieri biografice, plasate sub semnul unei mitologii reale sau burleşti într-un spaţiu cotidian. Tot în poezie Florin Iaru vede un antidot, o formă de salvare: „*Mai bine despre poezie să vorbim, despre/ această inutilă amărăciune”(**Adio.la Galaţi**)*. Poezia învăluie existenţa cu oarecare viclenie, poetul o simte: „*Cuvintele dădeau târcoale nebuniei de zi cu zi”* şi în final i se adresează poeziei cu conştiinţa faptului că, deşi îi agresează fiinţa, ea este singura care îi poate fixa amintirile: „*Să mă-nţelegi, poem al meu scris cu fiere şi mânie! /care să mă-nţelegi, foaie albă de hârtie violată cu /amintiri provinciale” (**Adio.la Galaţi**)*.

Dar posmoderniştii nu practică acest inefabil liric, uneori ei nici măcar nu se mai numesc poeţi, ancorându-se prea mult în această lume a unui real agresiv. Poetul se numeşte „lăcătuşul, macaragiul”, sau „spălător de cuvinte şi măturător de scrumbii”, aşa cum se defineşte Traian Coşovei, care simte cum se rătăceşte într-o lume care i se pare că devine alienantă: „*Navigator solitar cu lunetă, cap compas şi sextant/ mă pierdusem, până la urmă, în universul bufant”(**Dansul cu lupii**).* Acaparat şi cufundat într-o lume ce i se pare mai degrabă un circ ambulant, poetul nu mai poate vedea în creaţie decât un act iluzoriu. Una din temele recurente ale liricii lui Traian Coşovei este chiar iluzia poemului: „*A venit în sfârşit vremea să-mi termin şi eu poemul/ Acum, chiar acum (numai puţin, vă rog, -încă puţin, vă implor!)/ cu poemul acesta îmi voi câştiga viaţa/ El a şi fost, ţpoate a şi trecut...// Lăsaţi-mă numai să-l încep/ Lăsaţi-mă numai să-l termin”*(***Poemul care bate în ţevi).***

Într-un articol intitulat: „*Textualism, biografism şi sincronie”,* Mircea Cărtărescu releva simbioza care se crea în textul postomdernist între componentele literară, existenţială şi stilistică, recuperându-se aproape toate stilurile într-o sincronie nediscriminatorie. Procedee precum metatextul, autoreferenţialitatea, hipertextul sunt cele mai des utilizate pentru că ele s-au născut dintr-o luciditate scripturală. Cristian Moraru sublinia această permanentă luciditate a raportării la text, uneori chiar mai acută decât la moderniști, constatând că poemul e asemeni unui laborator hipertextual, care îi permite poetului să experimenteze nebănuitele resurse interioare ale textului, ajungând la esenţa acestuia, la cuvânt.

Postmodernismul nu se poate reduce la o însumare de procedee, aspect precizat şi de Ion Bogdan Lefter, dar el nici nu prea poate exista în afara acestora, procedeele fiind semnul clar al noii sensibilităţi şi al noului mod de raportare la limbajul poetic. Se poate vorbi de biografism, aşa cum susţine Mircea Cărtărescu, de prezenţa continuă a cotidianului, după cum remarca Alexandru Muşina, chiar de un anumit personalism, în viziunea lui Frank O`Hara, şi de „recuperarea eului individual”.Asistăm la o multiplicare a „euri-lor”poetice,

[10] Boldea, Iulian, „ Poeţi români postmoderni”, Târgu Mureş, Editura Ardealul, 2006, pag.8

aproape la o regândire a raportării la text prin multiple atitudini şi perspective, Cristian Popescu considerând chiar că eul poate fi în acelaşi timp auctorial, biografic, moral, ontologic, „lectorial".

Optzecismul ca atare rămâne un concept destul de vag, el definind pentru unii o generaţie biologică – simpla simultaneitate temporală – însumând opţiuni artistice extrem de diferite, iar pentru alţii expresia „noii sensibilităţi" postmoderne, reductibilă, însă, în mare măsură la poetica lunediştilor, din Cenaclul de Luni condus de Nicolae Manolescu. Dar postmodernismul nu se identifică numai cu optzecismul. Sub presiunea unei noi „generaţii", a anilor `90, care îşi revendică un statut estetic distinct, optzeciştii înşişi precizează că ei nu reprezintă decît momentul de impact al noului „curent", dezvoltarea lui aflându-se abia la început. În plus, postmodernismul – concept văzut deocamdată istoric – ar putea fi privit şi dintr-o perspectivă tipologică, lucru întâlnit în toate curentele literare majore.

Dacă optzeciştii se manifestă ca o generaţie omogenă, care îşi asumă o poetică pragmatică şi se impun prin „comunicarea neîndoielnică de idealuri estetice şi exigenţe etice", scriitorii generaţiei '90 nu mai oferă imaginea aceleiaşi comuniuni, chiar dacă după 1989 s-au bucurat în primul rând de condiţiile unei totale libertăţi de expresie. Există vizibile distincţii între scriitorii optzecişti şi nouăzecişti, atât în privinţa opţiunilor estetice adoptate, cât şi în ceea ce priveşte „scriitura asumată". Scriitorii nouăzecişti nu mai erau nevoiţi să practice o scriitură aluzivă, subversivă, ei pot să exploreze realul, să surprindă fără teamă cotidianul, ceea ce nu excludea recursul la autoreflexivitate şi la formele literaturii prin care poezia se întoarce asupra ei.

S-a exprimat, la un moment dat, chiar ideea unei dispute literare între optzecişti şi generaţia '90. Multe dintre încercările epistemologice venite dinspre optzecişti au ignorat în bună măsură poezia scriitorilor afirmaţi în anii '90, în vreme ce aceştia din urmă nu recunoşteau în totalitate ascendenţa primilor, considerându-i deja „epuizaţi". Mircea Diaconu respinge chiar ideea unui delimitări stricte, considerând că „istoric vorbind şi înţelegându-l ca pe un curent în succesiunea modernismului, postmodernismul poetic înseamnă poezia acestor două „generaţii" şi altora care vor veni."[11]

O trăsătură distinctă a acestei generaţii de scriitori a fost dorinţa exprimării publice, a confruntării, a manifestării şi a afirmării, într-o atmosferă de emulaţie născută mai întâi dintr-o nevoie de eliberare a unor forţe creatoare ce nu puteau rămâne încătuşate. *„Poeţii, în general, se formează în grupuri (la fel cu lupii tineri învaţă să vâneze în haită), chiar dacă apoi, fiecare rămâne singur cu fantasmele sale, cu prada sa…"*[12] afirma Alexandru Muşina în „O poezie pentru mileniul III". Atenţia la realitatea înconjurătoare, spiritul de frondă, conştientizarea faptului că poezia e un text, şi că textul poetic nu mai este o finalitate, ci un mijloc şi mai ales faptul că persoana poetului devine instanţă ordonatoare au reprezentat doar câteva dintre elementele care au asigurat liantul acestor grupări literare. La acestea se adaugă – aşa cum sublinia Gheorghe Crăciun, în „Experimentele unui deceniu" (1980-1990)[13]- împotrivirea faţă de angajamentul ideologic (în speţă realismul socialist şi poezia militantă), explorarea sistemică şi progresivă a spaţiului virtual al culturii (bazată pe luciditate şi pe spirit critic) şi angajamentul în intertextualitatea artistică. În plus, poeţii tineri, antrenaţi în această

[11] Diaconu, Mircea, „*Cine ne sunt ... postmoderniştii?, Poezia postmodernă*", Editura Aula, 2002, pagina 23
[12] Muşina, Alexandru, *„Antologia poeziei generaţiei '80"*, Editura Aula, 2002, pagina 16
[13] Crăciun, Gheorghe, Spiridon, Monica, Lefter, Bogdan Ion, „*Experimentul literar românesc postbelic*", Editura Paralela 45, 1998, pagina 12-14.

concurenţă stimulatoare, au beneficiat de câteva *„spaţii de formare, manifestare şi afirmare propice, girate de oameni generoşi şi/sau inteligenţi, care au simţit că, în literele române se va produce ceva interesant.”*[14] Aceste „spaţii” spirituale s-au numit „Cenaclul de luni” al studenţilor din Centrul Universitar Bucureşti, condus de Nicolae Manolescu, la care se adaugă activitatea cenaclului Universitas (1983-1990), al studenţilor din Centrul Universitar Bucureşti, condus de Mircea Martin, Cenaclul Junimea, al studenţilor din Facultatea de Filologie din Bucureşti, din anii ’70-’80, condus de criticul Ov. S. Crohmălniceanu şi Cenaclul litere, condus la sfârşitul anilor nouăzeci de poetul Mircea Cărtărescu. De altfel, Eugen Simion plasa şi mai devreme această atmosferă efervescentă, spre sfârşitul anilor ´70 şi începutul anilor ´80, remarcând faptul că versurile poeţilor din această perioadă nu seamănă nici cu acelea ale lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau ale Anei Blandiana, că sunt „ironice realiste şi biografice” şi că impun, dincolo de proteste şi de contestţii, „un nou stil de a gândi şi de a face poezie”. Ironiştii, „ludicii”, într-un elan susţinut sunt cei care nasc în laboratoarele intelectuale din cenaclurile şi cercurile literare studenţeşti o nouă generaţie de scriitori şi o nouă conştiinţă de generaţie.

În acest peisaj literar efervescent îşi face simţită autentic şi distinct prezenţa un grup de tineri poeţi şi prozatori originari din Braşov: Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea şi Simona Popescu, cunoscuţi mai apoi ca Grupul de la Braşov. Muşina a surprins succint o trăsătură comună a tinerilor scriitori care au şi debutat într-un volum colectiv, „Pauză de respiraţie”, în 1991 la Editura „Litera”. Dincolo de manifestările de grup cei patru scriitori se disting prin autenticitatea şi forţa de a-şi exprima propria individualitate poetică, prin capacitatea de a-şi reprezenta universul propriu şi de a-şi construi o retorică specifică. Chiar dacă ei nu se integrează în generaţia optzecistă, se regăseşte în linia lor o trăsătură pe care Alexandru Muşina o identifică la scriitorii optzecişti: existenţa unei poezii a textului, prin care eul individual este pus în relaţie cu textul.

Surprinzător rămâne faptul că fiecare dintre aceşti poeţi încearcă să se regăsească pe tărâmul creaţiei, raportarea la text şi, implicit, la poezie devine de multe ori act declarat programatic. Andrei Badiu nu se sfieşte să spună că-ţi trebuie curaj pentru a scrie, răspunzând în „Poiem” unui interlocutor imaginar: *„Unde e curajul tău de poet?”/ ne-a întrebat Bogdan.”* Necesitatea actului creator nu mai pare să se regăsească în realitatea imediată, apropiată, oamenii par a rămâne indiferenţi: *„Are cineva nevoie?/Are **cineva nevoie** de chipul meu de mâna dreaptă/ a femeii?* (Poiem). Poezia nu îşi caută timpul de fapt ea este atemporală, pentru că delimitările şi treptele creaţiei nu aparţin biologicului, vârstelor, preocupărilor: *„Dimineaţa nu este pentru poezie/ Cum nu este nici pentru dragoste”*, pentru că dimineaţa este pentru muncă. Dar nici prânzul şi nici după-masa nu sunt pentru poezie pentru că în aceste momente ale zilei cotidianul este flexibil. Neaşteptat, „*nici seara nu este pentru poezie*” pentru că seara perpetuează momentele zilei. Nici măcar cadrul nocturn al visătorilor romantici nu mai este potrivit pentru poezie, poetul şi poezia se sustrag, se identifică, poezia devine efigie ce poartă chipul poetului: *„Şi aceeaşi imagine. A mea. Repetată. Pe fiecare perete. Pe mese. Pe fiecare dulap. Pe uşă. Aici sunt cel mai puternice.”*

Şi Marius Oprea se află în aceeaşi mărturisită ipostază, a poetului aflat în căutare de ceea ce are nevoie de o Hartă Poetică. Tăcerea se lasă peste cuvânt, pentru că se aşterne liniştea începutului: „*E vineri scriu/ vreau să tai/ e vineri las totul aşa/ Ştiu că n-am spus nimic/ şi totuşi tac, deci e vineri şi e linişte…”* Spaţiul poeziei protejat, sacralizat: *„Sunt unele*

[14] Muşina, Alexandru, ibidem, pagina 16

lucruri/ care nu pot fi descrise într-o poezie", dar vocea poetului îndrăzneşte şi îşi descoperă fiinţa. Poezia nu mai este o stare intimă ea dezbracă sufletul poetului: *„Dar acum sunt gata să vă spun totul/ Acum îmi dau jos cămaşa cu bucăţi/ mari de trup."* În acelaşi timp poetul îşi întoarce privirea în afară, visează la pulsaţia evenimentelor pe care ar fi trebuit să le cuprindă: *„De multă vreme trebuie scrisă această poezie*." („**Muncă şi frig**"). Poetul este conştient de forţa eliberatoare a poeziei, de acel univers paralel, imaginar pe care ea îl însumează şi care îi permite să evadeze (realitatea oferă doar iluzia libertăţii): „*căci dacă poezia e ficţiune realitatea e constrângere*."

Nu este o stare întâmplătoare. Într-un interviu acordat, de asemenea lui Mihail Vakulovski (Bucureşti, iulie, 2001), Simona Popescu mărturisea: *„Poezia mea e un raport între mine şi poezia neaşteptată a lumii."* Poezia **lumii** nu mai este camuflată, ea poate să transpară din realitatea imediată, şi să dea naştere unei altfel de poezii: *„ – uite, când gândurile se împrăştie ca o casă/ din vis/ tulbure poemul iese de sub bolovani trăgând după el/ perdelele de lintiţă şi mătase"* (Marius Oprea, „***Carmen Miserabile***"). Până la urmă nu mai există nicio delimitare, linia de marcaj între realitate şi ficţiune se risipeşte, se dizolvă în fiinţa poetului care trăieşte în interiorul poeziei: *„Au trecut anii/ Suntem în optzecişiopt/ În bucătăria poemului/ În etern.*" („***Carmen Miserabile***"). Chiar dacă scriitorii postmoderni evită să mărturisească direct neliniştea dată de patima creatoare, există la Marius Oprea un moment unic, când eul său e în concordanţă cu liniştea lumii: *„Scriu/ În oraş e linişte/ E linişte în mine/ O inimă bate în cer.*" (***Despre tristeţe*****).**

Într-un interviu din „Convorbiri literare", Nr. 9/2009, Marius Oprea transmitea, însă ideea , că destinul poetului e, în afara pauzelor, acela al unui Sisif care îşi cară povara timpului: „*Împing cu umărul, cu pieptul bolovanii/ spre prânz."*. Reântoarcerea la starea embrionară, în care acea liniştitoare poziţie a foetusului protejat îi aminteşte de momentul curajos al trezirii la viaţă: „*Cu genunchii aduşi la burtă[...] M-am trezit,/ m-am întins pe spate şi aşa/ sunt un exemplu de curaj*". Oarecum resemnat, poetul îşi acceptă condiţia („se poate trăi şi aşa"), dar acest „aşa" desemnează în mod neaşteptat o stare extatică ce conduce la regăsirea poeziei vieţii: „*Să stau aşa sub cerul putred şi să scriu/ O poezie care să ţină de foame*". Poetul caută un substitut spiritual pentru o existenţă biologică, poezia – Hrană fiind un ideal pe care poetul este conştient că nu-l poate atinge. El recunoaşte că generaţiile de poeţi poartă în ei germenele creaţiei pe care sunt obligaţi să-l restituie lumii: „*Poeţii nu vomită în numele poeziei, / Iar bila lor verzuie este dragostea/ care uneşte osul de carne*".

Actul creaţiei presupune o situare între realitate şi emanaţia cuvintelor, o ieşire din contingent, dar şi din temporalitate, ca în final să permită o întoarcere spre sine: „*Stau în mijlocul cuvintelor între pahare/ şi încet încet fac poezia. Vreau să scriu despre mine.*" Simplitatea verbului „fac" trimite către homo faber, „omul făuritor", truditorul care nu mai consideră necesar pentru creaţie misticul har. Scrierea despre sine care aminteşte de Nichita Stănescu înseamnă aici deschiderea dinspre sine spre lume. Într-o retorică a acestui eu raportat la lume, poetul totuşi se întreabă: „*Oare ce e mai important: să scrii pentru oameni/sau să/ trăieşti/ între oameni?* "

Gruparea este completată şi printr-o prezenţă feminină, Simona Popescu, o scriitoare care luptă împotriva „generaţiei retrograde" şi care pare a fi vinovată în plan literar de o anumită desuetudine a lumii şi de încremenire în forme existenţiale neviabile. Deşi a debutat în epoca de glorie a postmodernismului, Simona Popescu nu s-a conformat nicicând decalogului instituit de Ihab Hassan. Se întâlnesc, ce-i drept, în poemele sale numeroase

elemente din şablonul amintit: prozaismul şi tranzitivitatea, "realismul" şi biografismul, colajul şi intertextualitatea. Dar poeta se regăseşte în scrisul său, unde se petrece mai mult decât o identificare cu poezia care devine o modalitate de raportare la sine: „*Cred că am început să fiu eu în poezia mea când am găsit temele mele, când mi-am scris poezie dintr-un soi de nevoie de autoclarificare, de autointepretare, fără de care oameni ca mine nu pot trăi*". (interviu Bucureşti, iulie 2001). Poezia, la rândul ei, are o identitate, se exprimă („*Iar poemul spuse*"), iar starea poeziei generează binele interior al scriitoarei, facilitând, totodată, comunicarea „în afară": „*Cititorii mă iubesc/ Şi atâta timp cât mă iubesc/ Îi iubesc şi eu pe ei.*" Poetul are o condiţie aparte, el ia în stăpânire cotidianul, care îl recunoaşte şi îi împodobeşte prezenţa: „*Semafoarele înfloreau ca nişte/ trandafiri pantofii/ Poetului.*"

Simona Popescu se îndreaptă asupra textului poetic nu numai prin exerciţiul liric. Ea analizează faţetele poeziei dintr-o imperioasă nevoie de a descoperi „sensul poeziei astăzi" şi de a defini fenomenu poetic contemporan. Studiul, inclus în capitolul „Despre poezie", din volumul „Volubilis" îşi propune să găsească o ieşire din criză a poeziei printr-un alt fel de atitudine, prin compromiterea „inerţiei", prin folosirea unui limbaj natural, dezintoxicat, neviciat literar şi, mai ales, prin ceea ce presupune descoperirea realului.

Prin poezia „realului" autoarea nu înţelege nicidecum transcrierea cotidianului sau simpla înregistrare a banalului. Chiar se manifestă împotriva acelor poezii care contabilizează realitatea, sau care se transformă într-o reproducere „naturalistă" a acesteia. Este o repudiere a unui act de mimesis lipsit de orice înţelege a lumii. Efortul de imaginaţie nu trebuie să lipsească, aşa cum nu trebuie să existe reţinere faţă de un limbaj sofisticat şi metaforizat. Aceasta presupune o viziune profundă asupra lumii de lângă tine, o atitudine vizionaristă şi, nu în ultimul rând, o implicare în chiar fiziologia acestei lumi. Neaşteptat, autoarea face apel chiar la atitudini „clasicizante": *„Poezia realului înseamnă după mine (pentru mine), exprimarea unor conţinuturi romantice (în sens tipologic), într-un limbaj cât mai transparent, clasic"*[15]. Este formula teoretică pentru ceea ce Simona Popescu exprima poetic în „Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie": „*Poezia care exprimă realitatea din / punctul meu de vedere e altceva decât/ poezia care exprimă realitatea din punctul tău/ lui/ ei/ lor/ vouă/ de vedere.*"[2] Bineînţeles că nu doar generaţia lor a cultivat o poezie a realului, percepţia acestuia s-a acutizat în timp. S-a produs o ruptură în raportul dintre spaţiul imaginar şi cel real. Scriitura nu a mai fost concepută ca o evadare într-o lume a imaginarului, ci într-un permanent exerciţiu de ancorare în real: „*Acum douăzeci de ani au început unii să vorbească despre/ experienţa... realului/ acum zece anialţii descoperiseră America „experienţei realului"/ apoi au venit alţii/ acum toţi vor să aibă de a face cu experienţa realului(în epoca virtualului)* "[3].

Ceea ce este de remarcat este reaşezarea poetului în acest nou univers. El este un Subiect, dar nu în sensul devalorizat şi uniformizat al cuvântului. El trebuie să deţină puterea de a descoperi lumea atât în gesturile ei „mărunte", cât şi în existenţa ei sublimă, urmărind totul cu o coerenţă semnificativă. La toate acestea se poate adăuga şi inedita ipostază din „Lucrări în verde", unde autoarea recurge la o scindare a personalităţii poetice, arătând că poetul îşi poate multiplica măştile, se poate plia pe un personaj (apare mai întâi Profy-masca didactică, serioasă si academicoasă-, apoi Scry -ipostaza creatoare, ludică şi cinică şi, în final Sy -eul intim, pueril, visator şi "oligo.Este o forfotă permanentă a vocilor captive cuprinse nu doar în acest volum, ci în întreaga lirică a autoarei. De altfel, într-una din puţinele dăţi când se

[15] Popescu, Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în „*Volubilis*", Piteşti, Editura Paralela 45, 1998, pag.45

aventurează să ofere o "definiţie" a poeziei, Simona Popescu recunoaşte această multiplicare a feţelor poetice: *"Pentru mine, poezia inseamnă să vorbeşti in vocile ingropate in interiorul nostru unde sunt dezorientate şi singure şi să le dăm drumul să radieze".*[16] Aşa cum remarca şi Daniel Cristea Enache, Simona Popescu îşi propune un obiectiv foarte ambiţios: reabilitarea genului liric.Şi nu o face numai în interiorul „Lucrărilor în verde"....Ea se lansează de pe poziţia adevăratei poezii, cea „tranzitivă"şi „transgresivă", postmodernist-suprarealistă, cu dubla inteligenţă a Creierului şi a Inimii, poezie care înseamnă *„emoţie şi amintire şi love şi viaţă"*. Sensul Pledoarie sale este cel de convinge lumea să privească poezia altfel decât o face de obicei. In consecinţă,aşa cum apreciază tânărul critic Andrei Terian, „Lucrările în verde" ar putea fi descrise reformulând un cunoscut clişeu: „nu numai că Simona Popescu gândeşte poezia ca pe un mod de existenţă, dar ea priveşte existenţa ca pe un mod de poezie". Sau, reiterând terminologia lui Pound, Simona Popescu nu scrie poetry, ci poesy. Probabil că acest lucru face ca versurile sale, oricât de simple sau de lucrate ar fi, să emane o fascinaţie iremediabilă: *"Poetul ca şi soldatul are viaţă personală/ chiar daca viaţa lui personală este praf/ şi pulbere/ despre viaţa asta a lui, personală,/ este vorba în tot ceea ce scrie./ Despre viaţa lui, personală,/că alta nici nu are!"*. Simona Popescu nu este singura care experimentează modul în care poate fi văzut şi pipăit realul.

Andrei Bodiu restrânge viziunea asupra realului într-o spaţialitate apropiată şi imediată. Poemul „319" dezvoltă un cadru care se restrânge concentric(căminul, camera, dulapul, patul), dar nu-i îngrădeşte libertatea: „*Camera mea/ un hublou prin care îmi urmăresc călătoria. Ce / glasuri frumoase au naufragiaţii glasuri/ care acoperă vântul care/ izbesc singurătatea*". El poartă conştiinţa faptului că din mijlocul acestei realităţi aglomerate, sufocate şi sufocante se naşte într-un mod unic fiinţa din lăuntrul său: „*Aici construiesc eu o nouă personalitate./ Aici stabilesc eu începutul şi sfârşitul/ după amiezii mă prinde aici*" ("319").

Aceeaşi tendinţă a reconstituirii unui univers intim, a regăsirii într-un spaţiu desprins din marele spaţiu din afară se întâlneşte şi la Marius Oprea: „*Casa mea e constrută pe treptele unui bloc/în casa mea înmuguresc şi înfloresc*".Există, însă, riscul ca, la rândul său, acest spaţiu să sufoce, să anuleze perspectivele, sugerând nu doar o anumită înstrăinare, ci şi o cădere într+un derizoriu anihilant: „*în casa mea e un borcan/e apă în borcan e un peşte în apă/printre firmituri de pâine şi rahaţii lui"(Lied domestic).*

Al patrulea dintre membrii grupării braşovene, Caius Dobrescu interferează literatura şi reflecţia despre literatură într-un mod sintetic, canalizându-le pe amândouă spre receptarea transparentă a realităţii.Aşa cum amintea şi Iulian Boldea în studiul dedicat poetului: *„Vehemenţa cotidianului se resimte mai ales în primul său volum, Spălându-mi ciorapii, unde poemele redau în modul cel mai frust avatarurile eului empiric*". Şi pentru Caius Dobrescu poetul este un Subiect care se raportează brutal la o realitate ce îi pare a fi ostilă şi tocmai de aceea încearcă să evadeze, să se sustragă într-o interioritate pe care preferă să o investigheze: *„Dar eu, eu nu sunt ca ei, eu ştiu să mă controlez,/ eu nu sucesc gîtul ciorapilor mei./ nu încă, abia i-am înmuiat,/ apa susură, un fir limpede, aproape ornat cu/ frunzuliţe argintii, infiltrând/ spuma gelatinoasă (...)"*. Scriitura sa este, de asemenea autobiografică, înscriindu-se în acel antropocentrism atât de bine sesizat de Alexandru Muşina: *„Îmi văd moaca-n oglindă, mă/ uit fix în ochii mei"*.

[16] Popescu, Simona, *Despre poezie*, în „*Volubilis"*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1998, pag.53

A doua carte de poeme a lui Caius Dobrescu, *Efebia*, aduce o altă expresivitate născută din limpezirea viziunii, din echilibru şi transparenţă în transcrierea reliefului lumii. Atenţia nu mai este atât de mult îndreptată asupra obiectivităţii înconjurătoare ci, mai degrabă asupra modului în care această lume se comunică: *„dimpotrivă, asistăm aici, oarecum, la un „ritual" al spunerii, prin care realitatea îşi diafanizează contururile, greutatea obiectelor se transformă în imponderabil, iar privirea poetului pare a transgresa limitele imediatului, ale cotidianului prozaic, pentru a-şi desfăşura volutele gândului poetic într-un univers în care presimţirea transcendenţei se conjugă cu aromele agonale ale unui orizont închis, fin de siècle."*

Deliciul limbajului nemetaforizat, natural, desfătarea ceremonială născută dintr-o tranzitivitate imediată a limbajului, sunt sesizate de Rodica Zafiu şi în experimentele poetice incluse de Caius Dobrescu în volumul *Deadevă* (1998).

Spiritul de frondă, principiul totalei libertăţi creatoare, jocul lingvistic, ca şi spiritul fantezist şi ironic sunt cele mai relevante trăsături ale liricii lui Caius Dobrescu, trăsături ce pot fi identificate şi în poezia *Pisimá*, în care spiritul parodic al poetului se angajează într-o destructurare a convenţiilor ortografice şi a obişnuinţelor de limbaj.

În acest spaţiu al căutărilor, în care metabolismul discursului poetic pare a fi desfigurat, se naşte de fapt o altă configuraţie e unui eu care se reinvetează cu fiecare treaptă a creaţiei sale.

BIBLIOGRAFIE:

Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Bucureşti, Editura Univers, 1999

Iulian Boldea, *Poezia neomodernistă*, Braşov, Editura Aula, 2005;

Iulian Boldea, *Scriitori români contemporani*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2002;

Iulian Boldea, *Poeţi români postmoderni*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2006;

Marin Bucur, *Literatura română contemporană* (coord.), Bucureşti, Editura Academiei, 1980;

Romulus Bucur, *Poeţi optzecişti (şi nu numai) în anii '90*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000;

Alexandru Cistelecan, *Top-ten*, Cluj, Editura Dacia, 2000;

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (ed. II revăzută, adăugită şi îngrijită de Al. Piru), Bucureşti, Editura Minerva, 1982

Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993

Gheorghe Crăciun, Spiridon, Monica, Lefter, Bogdan Ion, *„Experimentul literar românesc postbelic"*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1998

Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*¸ Braşov, Editura Aula, 2002;

Paul Dugneanu, *Forme literare: între real şi imaginar*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993

Gheorghe Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986

Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii"*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005;

Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism.Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000;

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, seria Scrieri, Ediţie şi studiu introductiv de Eugen Simion, vol. V, 1973

Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică.Lista lui Manolescu*, Braşov, Editura Aula, 2001;
Nicolae Manolescu, *„Despre poezie“ ,* Braşov, Editura Aula, 2002
Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1986;
Marin Mincu, *Poezie şi generaţie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975;
Marin Mincu, *Poezia română actuală. O antologie comentată*, I, Constanţa, Editura Pontica, 1998;
Alexandru Muşina,, „*Antologia poeziei generaţiei '80*", Braşov, Editura Aula, 2002
Cornel Regman, *Dinspre Cercul literar spre optzecişti*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997
Aurel Pantea, *Simpatii critice*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2004;
Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996;
Ion Pop, *Poezia unei generaţii*, Cluj, Editura Dacia, 1973;
Simona Popescu, *Volubilis*. Eseuri, Piteşti, Editura Paralela 45, 1998
Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, 1989;
Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993.

METAFORA INCLUSĂ

Drd Violeta BERCARU
Universitatea Bucureşti

Metaforism, ca bogăţie a vitalului reconstruit printr-o filtrare fenomenologică a obiectului, existenţa umană văzută ca semn care aşteaptă să fie tălmăcit prin semnul filozofic şi, deopotrivă, poetico-metaforic şi apoi, demetaforizarea ca golire de imaginar si priză cu realul, golire de etern în favoarea efemerului, tot pentru descifrarea amprentei umane prin semnul poetic - se configurează în evoluţiile literare europene pe sfera puritate-impuritate, pe vechea „querelle" si constituie reperele acestui studiu. Dar nu principiul „querelle" ci, dimpotrivă, valenţa de semnificare a celor două componente şi, în fabricaţia poemului ca univers autonom îmbinarea sinestezică a funcţiilor fundamentale ale limbajului poetic - reflexivitatea şi transitivitatea. În mod tradiţional antinomice sau alternante, prin corespondentă, grad de înclinaţie una faţă de cealaltă, acestea pot contura o semnificaţie mai bogată, cu accent pe ideea de eliberare a limbajului. (vezi schema de la pagina 6).

Ştergerea de convenţii, relaxarea gravităţii, extragerea liricului din materii diverse în favoarea poeziei şi nu a realului propriu-zis se conjugă cu demetaforizarea şi ocultarea lirismului prin realul palid metaforizant, o situare paradoxală prin metafora inclusă, care ajută fenomenul de ocultare să rămână în cadrele poeticităţii.

Cuvinte-cheie: *metaforism,demetaforizare, ocultarea lirismului*

I. Metaforism, ca bogăţie a vitalului reconstruit printr-o filtrare fenomenologică a obiectului, existenţa umană văzută ca semn care aşteaptă să fie tălmăcit prin semnul filozofic şi, deopotrivă, poetico-metaforic şi apoi, demetaforizarea ca golire de imaginar si priză cu realul, golire de etern în favoarea efemerului, tot pentru descifrarea amprentei umane prin semnul poetic-constituire, în fapt, un arc voltaic in evoluţiile literare europene, acest arc voltaic articulându-se pe sfera puritate-impuritate în arte în general, pe vechea „querelle". Dar nu principiul „querelle" ci, dimpotrivă, valenţa de semnificare a celor două componente ale arcului constituie viziunea acestui studiu, în concertul interpretativ complex fiind implicată vocea stilistică, dar şi cea filozofică.

Problema gravitează pe ideea depozitului secret în care doarme metafora într-o uitare când aparentă, când reală, într-o rezervă obscură, dispărând odată cu punerea în mişcare a spiritului epocii, a unui *saeculum* ce poate fi asimilat, în cazul de faţă, unui activism funciar ce rectifică uneori artistic, alteori în manieră narativ-realistă universul.

O posibilă cauză ar fi dezarticularea - fără a anula evoluţia - în narativul poetic, şi, deopotrivă, dezarticularea într-un inefabil poetic redundant, măsură a omului modern absurd, a unui punct alienant de unde genul liric cunoaşte o dublă mişcare de dispersie în inefabil şi în cuvântul diferit de cel al „tribului" şi, pe de altă parte de articulare într-un fals/ autentic tratat de energie realistă. Este un pas înainte într-un gen liric nou şi un pas de intrare a metaforei în declin.

Se consideră ocultarea lirismului prin demetaforizare şi discursivitate mordantă a realului, prin cultivarea unui verb mordant integrator râsului, care poate corecta moravurile - verbul şi semnul satiric. Aici, realitatea nudă intră în poetic fără a-l desfiinţa, eticul glisează elegant în substanţa poemului satiric, metafora atinge un punct zero. Se mai consideră în

interiorul demetaforizării ocultarea lirismului prin *realul palid metaforizant*, o situare paradoxală prin metafora inclusă care ajută fenomenul de ocultare să rămână în cadrele poeticităţii. Fenomenul demetaforizării şi al metaforei incluse cristalizează strâns, în măsura în care putem defini metafora inclusă ca agent care apropie funcţiile limbajului poetic - transitivă şi reflexivă - considerate în mod tradiţional antinomice. Analiza de faţă nu-şi propune să reia caracteristici studiate ale post-modernităţii literare precum intertextualitatea, dialogul ironic cu tradiţia, desolemnizarea discursului liric sau draparea fondului în expresivitate ludică - deşi acestea vor fi văzute prin prisma metaforei incluse - ci raporturile pe care aceste caracteristici le pot stabili cu *situarea paradoxală* şi anume, rămânerea în cadrele poeticităţii prin demetaforizare parţială, prin cultivarea unui anume tip de metaforă inclusă. Altfel spus, pornind de la „riscul suprasaturării sensului de propria opulenţă" (cf. Gh. Crăciun, Aisbergul poeziei moderne) trecând prin semantica poetică complexă a narativului de tip M. Sorescu, trecând prin filtrul „necuvintelor" - o anume incapacitate a expresiei de a mai cuprinde embrionul noii sensibilităţi, ieşirea din matca semantico-filosofică şi intrarea în realul trăit, conjugat cu pluridimensionalitatea lingvistică -reprezintă nu numai „une querelle", nu numai o ştergere de convenţii cât afirmarea unei situări paradoxale, prin relaxarea gravităţii, a extragerii liricului din materii diverse în favoarea poeziei şi nu a realului propriu-zis. În acest nou context, exilarea metaforei rămâne inclusă. Exilată, ea subzistă, intrată într-un îngheţ, într-un depozit secret, ea trimite de departe semnale luminoase, palide, din explicit către implicitul semantic. Este vorba de mişcarea de înclinare a unui metafizic sceptic, uzat până la epuizare, obosit de stratificările succesive prea numeroase în timp ale categoriei de „frumos". Şi este vorba de modalitatea în care poezia contemporană a reuşit o împăcare a contrariilor, o ştergere a asperităţilor, o valenţă de semnificare osmotică a funcţiilor limbajului poetic.

Revenind la situarea paradoxală a semnului poetic în post-modernitate trebuie privită mai întâi analiza pe care Gh. Crăciun o face celor trei mari direcţii ale creaţiei poetice din ultimii două sute de ani: lingvistică (ludică şi experimentală), reflexivă şi tranzitivă. Cele trei diviziuni - evolutive şi, deopotrivă, constitutive corpului poeziei, stabilesc raportul dintre eul poetic si trăirea livrescă pe de o parte şi, pe de altă parte eul poetic şi situarea existenţială - după cum reiese din postfaţa de Mircea Martin la cartea mai sus menţionată. Dacă în segmentul poeziei de tip lingvistic „individualitatea umană încetează să se mai manifeste pentru a pune în discuţie limitele şi întemeierea formelor sale de expresie, în schimb poezia reflexivă şi tranzitivă au o marcată vocaţie ontologică, dar exprimând viziuni despre lume în sens contrar. Poezia reflexivă caută transcendenţa, puritatea, valorile metafizice, simbolul, metafora, esenţa, atemporalitatea, e o poezie a închiderii şi a distanţării faţă de realitate şi de cititor. Poezia tranzitivă aparţine contingentului şi valorilor imediate ale vieţii. Ea pune accent pe biografie, pe cotidian, colocvialitatea rostirii, expresia nudă şi valorile denotative ale limbajului. Acest ultim tip de poezie este caracteristic unei lumi profane, lipsită de iluzia transcendenţei, poeziei care caută esenţialul şi profunzimea în chiar viaţa imediată." cf. postfaţa de Mircea Martin la „Aisbergul poeziei moderne".

În continuare, postfaţatorul face o analiză a dublei mişcări de abatere şi de coexistenţă în normă, pentru punerea în evidenţă a elementului de contrast. Altfel spus, poezia tranzitivă apare ca rezultat al „suprasaturării sensului de propria sa opulenţă" cf. Gh. Crăciun, din corolarul reflexiv, dar nu fiinţează cu memoria lui ci cu prezenţa lui implicită, ca element de

contrast şi de fundal. Această observaţie este importantă pentru două ipoteze de lucru ce vor urma.

„Ideea abaterii de la normă a poeziei - continuă Mircea Martin - este o idee mai veche pe care modernismul o aduce la expresia radicală atunci când disociază, prin Mallarmée, cuvântul esenţial al Poetului de cuvintele „tribului" şi când conferă un caracter ontologic acestei diferenţieri. O asemenea situare, într-un alt plan al existenţei are drept consecinţă şi postularea unei unităţi indestructibile între conţinut şi expresie a unei imanenţe a sensului poeziei. Sensul imanent e sensul literar care poate exploda oricând într-o multitudine de sensuri potenţiale.

Paradoxul constă în faptul că, în momentul - circumstanţă logică, nu neapărat cronologică - în care această literaritate ajunge la formele ei extreme, apare şi un alt tip de poezie care nu mai cultivă opacitatea ci, dimpotrivă, transparenţa." Această constatare a constituit baza reflexiei asupra căutării miezului poetic din non-poetic, din ce rămâne poezie, din poezia realului, cum se metamorfozează acesta din urmă în favoarea poeziei şi nu a lui. Răspunsul poate fi găsit prin două ipoteze de lucru, la poeţii vieţii cotidiene de la începutul secolului XX - exemplu Jacques Prévert, la care demeteforizarea este totală în favoarea imaginii fugitive cu remanenţă în memoria afectivă şi locul figurii este luat pe de altă parte, de satiră şi de flexibilitatea sintaxei; la poeţii americani, la poeţii de sinteză precum Nichita Stănescu sau Marin Sorescu, la poeţii generaţiei '80 din literatura română.

Nu vom ajunge însă la teoretizarea celor două ipoteze de lucru fără a trece printr-un text fundamental comentat în revista „Poezia", anul X, nr. 4 (30)/ 2004 de către George Popa, text care pare a fi un punct nodal atât pentru poeţii metafizici, cât şi pentru cei ce cultivă realul, mai ales că face referire la Hölderlin şi aparţine lui Schelling care întocmeşte în 1795 un proiect filosofic cunoscut sub numele de „Cel mai vechi program sistematic al idealismului german", sub influenţa lui Hölderlin şi copiat apoi de mâna acestuia în 1796.

„Poemul, afirmă Hölderlin, se află la punctul de interferenţă a două diade antinomice: una se află în interioritatea spiritului, şi anume între unitatea sa şi dorinţa de a ieşi din sine către materie, cealaltă diadă, antitetică, aflată de astă dată în interiorul materiei, constă în multiplicitatea materiei care tinde către unicitatea spiritului în scopul de a lua o formă. Întâlnirea dintre cele două opoziţii inverse se rezolva în acea alternanţă, care este totodată transformare si reciprocitate. Demersul spiritului poetic - în măsura în care este autentic, conferă poemului *semnificaţie* (Bedeutung). Semnificarea - actul care face trecerea de la spirit la materie, constituie temeiul (Grund) poemului. Semnificaţia este cea care dă poemului gravitatea şi adevărul. Ea este elementul său spiritual sensibil şi material-formal. Semnificaţia este trecerea de la pur, de la spirit către lucrul pe care vrea să-l descopere şi, invers, trecerea de la lucru la spirit; mijlocul de joncţiune între spirit si semnul exterior fiind această trecere. Ceea ce poemul a descoperit în sfera exterioară, în multiplul materiei, şi anume semnificaţia, se valorizează doar în spirit, adică în puritate. Această semnificaţie are dubla funcţie de a conferi spiritului cunoaşterea de sine, iar obiectelor, materiei, o expresie. Este tensiunea la care se supune spiritul în efortul de a atinge idealitatea şi de a împăca antinomia fundamentală spirit-materie, materie-spirit". (Poezie şi materie) Prin urmare, o pierdere a semnificaţiei ar aduce deopotrivă, o pierdere a substanţei metaforice şi a tranzitivităţii. Poezia reflexivă găseşte sensuri multiple în timp ce poezia realului lucrează în favoarea poeziei şi nu a realului în sine.

Pe ideea negării tiparelor prestabilite ce se originează filosofic în principiul heraclitian al contradicţiei şi mişcării, post-modernismul nu s-a aflat pe poziţii contradictorii faţă de modernism în corolarul cunoaşterii poetice, cât în cel al convenţiei poetice, ştergerea ideii de convenţie fiind punctul strâns legat în modernitate de ideea de eliberare a limbajului poetic, al limbajelor artistice în general. Gh. Crăciun, în „Aisbergul" îl situează pe scriitorul clasic undeva între condiţia de „ecrivain şi ecrivant, un fel de funcţionar de curte sau de stat, cu obligaţii bine stabilite preţuit ca un magician al raţionalizării afectelor unei colectivităţi care-şi impune modelele formative şi prin intermediul poeziei, dacă nu chiar în primul rând prin mijlocirea ei. Codul poeziei clasice se afla sub controlul absolut al cititorului şi încă unul de elită, cum bine ştim. Poetul era vasalul acestui cod, un virtuoz al unor teme şi motive de-a gata." Dar dacă în clasicism codul poeziei se afla sub controlul cititorului avizat, în actualitate s-a resimţit necesitatea refacerii punţii de legatură şi înţelegere echilibrată între poet şi cititor, de iluminare a punctelor întunecate presărate în poem de metafora hermetică bunăoară, idee dezvoltată mult mai nuanţat de teoreticieni ai postmodernismului precum M.Cărtărescu sau I. B. Lefter.

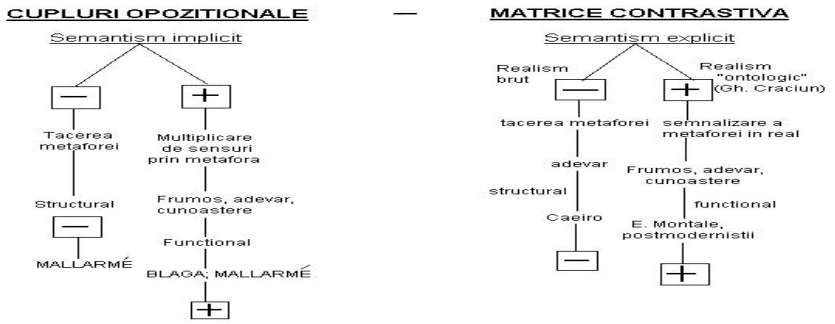
Lanţul cauzal în evoluţie se articulează atât pe ideea de *saeculum*, de spirit al epocii (E. Lovinescu), pe cea de fenomenologie, cât şi pe cea de adversitate faţă de convenţie în sens nietzschean şi heideggerian. În acest punct, revolta spiritului în faţa imperfecţiunii convenţiei şi convenţia însăşi, pe de altă parte, sunt feţele mondei esenţiale pe care lumea modernă o aruncă în dialectica mişcării de idei.

II. Ipoteză de lucru 1

Fabricaţia poemului ca univers autonom se poate contura prin *îmbinarea sinestezică* a funcţiilor fundamentale ale limbajului poetic, *reflexivitatea* şi *transitivitatea.* În mod tradiţional antionomice sau alternante (T.Vianu 1973;Gh.Crăciun2002) prin corespondenţă, grad de înclinaţie şi sincretism, ele pot contura o semnificaţie mai bogată, cu accent pe ideea de eliberare a limbajului. În măsura în care tensiunea metaforică se poate impregna de real şi, pe de altă parte, limbajul poetic pierde din intensitatea imaginarului,cele două funcţii abstractă şi concretă, reflexivă şi tranzitivă ies din linearitate pentru a intra în sincretism, printr-un grad de înclinaţie a unei funcţii către cealaltă, ceea ce rezultă fiind un fel de *sinestezie a funcţiilor*. Ideea poate fi definită ca o *valenţă de semnificare* a unei funcţii către cealaltă şi poate fi tradusă printr-o aspiraţie către un ideal, către o universalie.(Exemple autori din postmodernitate, cu metafore cognitive.)-spre care au aspirat Novalis, P Valéry, T.Vianu, Gh. Crăciun.

Ipoteză de lucru 2

Implicit şi explicit semantic în corelaţie cu reflexivitatea şi tranzitivitatea. Ideea de corespondenţă şi grad de înclinaţie a funcţiilor poetice prinde contur coerent şi în demetaforizarea în favoarea poeticu- lui, şi în demetaforizarea în favoarea realului.Felul în care sfera explicitului semantic acoperă implicitul semantic al poeziei grave, ocultează lirismul,fără a-l anula - creează un alt gen, materialist al poeticului - deşi imuabilă, metafora este parţial sau complet estompată. (vezi schema dintr-un referat anterior)



III. Precedenţe ale ocultării lirismului, ale demetaforizării, găsim în conceptul de criză a literaturii legat şi de cel al închisorii limbajului pentru gândire, găsim în poezia iconoclastă ce se conjugă cu antipoeticul şi, deopotrivă în conceptul de antiliteratură, toate ca entităţi separate, dar legate într-o reţea de firele nevăzute ale punctelor de tangenţă pe care le aduce filosofia.

Criza semnului literar, o criză reală?

În antichitate se conturează în mod consecvent o critică severă a poeziei al cărei exponent a fost Platon „acest mare adversar al poeţilor nu ezita să-i excludă din cetate, unde nu ar produce decât tulburări pasionale şi ar slăbi sentimentul religios, prin cultivarea imaginii umanizate, profund compromiţătoare a zeilor (Rep, III, 387-388; II, 364,b-c-d) cf. Adrian Marino, Dicţionar de idei literare. Între filosofie si poezie, înţelepciunea antică optează hotărât pentru filosofie, iniţiind o ierarhie de valori care, preluată de creştinism, se va transmite prin diferite deformări (la Rosseau, Tolstoi, atâţia alţii), întregii conştiinţe moderne.

Dar dialectica declin/reabilitare a literarităţii interesează mai mult în măsura în care metafora ca element esenţial al limbajului poetic se articulează pe acest fenomen.

Un anume tip de civilizaţie poate genera un spirit universal, generator la rândul său al unei anumite formule estetice. Problema legăturii dintre fenomenul evoluţiei metaforei în concordanţă cu evoluţia limbajului poetic în sine, am găsit-o în legătură cu teoria lovinesciană a mutaţiei valorilor, cât şi cu teoria lui Maurice Blanchot potrivit căreia limbajul este locul şi cheia misterelor, locul unde se leagă şi se joacă drama umană.

De la existenţa unui teritoriu stabil al coerenţei clasice, până la literatura modernă care refuză sa se mai lase recunoscută prin însemne sigure şi fară echivoc, şi până la identificarea pregnantă a discursului cu evenimentul pentru teoreticianul francez, care preia nuanţat spiritul epocii, discursul nu mai este relaţia cu evenimentul, ci evenimentul în sine. Întreaga paradigmă culturală e influenţată de departe, dar în mod cert, de un anumit spirit al epocii care în teoria lovinesciană poartă numele de „saeculum", de o sincronizare a particularităţii locale cu valorile universale, în care actanţii principali sunt artele, modelate de orchestraţia filozofică.

Valoarea estetică este o masură variabilă în funcţie de spiritul veacului, de influenţe şi interferenţe culturale, de schimbare a gustului estetic, al receptorilor actului de cultură. În acest sens metafora, ca figură regină în funcţie de evoluţia limbajului poetic predeterminată de spiritul epocii în sens stilistico-lingvistic, dar şi semantico-filosofic, poate intra într-un depozit secret, într-o rezervă obscură, într-o uitare când aparentă când reală. Mişcarea poate fi importantă nu numai ca şi constatare, ce va fi analizată mai târziu, ci şi pentru dialectica ce se naşte din negarea valorilor promovate de categoria de „frumos" şi regenerarea acesteia prin epifenomen şi, deopotrivă, prin atingerea unui punct maxim al suprasaturării poeticului şi

glisarea acestuia în „urât”. Rezultă din această dialectică, ieşind oarecum triumfătoare, ideea de chintesenţă a literaturii, de literaritate ce se regenerează în urma negării convenţiei.

Pe aceste considerente genul liric cunoaşte o dublă mişcare de dispersie în inefabil, în cuvântul diferit de cel al „tribului” în modernism şi, pe de altă parte, de articulare într-un tratat de energie realistă în post-modernism. Ceea ce ne interesează e literaritatea din perspectiva celor două ipoteze de lucru mai sus menţionaţe şi anume a capacităţii reflexivităţii şi tranzitivităţii de a comunica, din punctul de vedere al valenţei de semnificare a celor două funcţii ale limbajului poetic, una către cealaltă.

Revenind la influenţa spiritului epocii asupra evoluţiei în sine a limbajului, la cuvântul cheie de *negare a convenţiei* şi a normei prestabilite, aceasta - infulenţa - nu este străină de filosofia timpului.

În fenomenologia husserliană conştiinţa ca intenţionalitate „se transcende” în direcţia obiectului său şi trebuie să fie „umplută” de „multitudinea de faţete ale acelui obiect”. Realitatea fiind nu negată ci pusă între paranteze, conştiinţa, dincolo de reacţia vitală sau instinctivă, devine capabilă de o nouă viziune a originalului. Conştiinţa intenţională traieşte fenomenele ca fiind uitate şi le dă sens în ea însăşi. Realitatea lumii poate fi pusă între paranteze, realitatea conştiinţei intenţionale nu, iar experienţa nu epuizează fiinţa lucrului. Aici Husserl întâlneşte gândirea ştiinţifică şi arta modernităţii în aceea că în ele nu există o coerenţă sigură. Fenomenologia modernă nu numai că pune între paranteze realitatea coerenţei şi convenţiei clasice, ea o face să sară în aer, bunăoară Picasso nu accepta ca lumea exterioară să îi impună anumite imperative. „Imperativul” este de fiecare dată nou sau arbitrar iar sarcina pictorului este să-l facă necesar prin execuţia acelei opere. „Un proces aproape demiurgic, unde omul refuză să primească un dat, unde el se construieşte solitar şi unde trebuie, apoi, să cedeze locul altuia. El nu recunoaşte decât într-un mod cu totul aparte realitatea lumii înconjurătoare descompunând-o într-un număr infinit de aspecte succesive, fragmentare, încât este obligat să o reconstruiască după imperativul său lăuntric, fară să o desăvârşască vreodată. Toate acestea se ancorează şi în fenomenologia lui Husserl” (cf. Jeanne Hersch: Mirarea filozofică, Humanitas, 2006, trad. Drăgan Vasile). Regăsim în aceste repere atât amprenta fragmentaristă şi presiunea sistemului metafizic prin cultivarea inefabilului în contradicţie cu stricteţea regulilor clasice caracteristică modernismului, cât şi amprenta imperativului lăuntric specifică postmodernismului.

Punând în paranteză cuvintele, Nichita Stănescu realizează o priză cu semantica originară prin identificarea obiectului cu conştiinţa intenţională în care experienţa nu epuizează fiinţa lucrului. În loc să aibă o reacţie vitală sau instinctivă prin cuvânt, conştiinţa poetică devine capabilă de o nouă viziune originară prin necuvânt. Metafora se estompează, intră într-un depozit secret, corporalitatea dispare refăcând fiinţa primară, unitatea primară prin care circulă sevele genezei. „Eu am trecut prin el/ El a trecut prin mine/ Eu am rămas un pom singur/ El/ Un om singur” (Necuvintele, 1969). Observăm cum experienţa nu epuizează fiinţa lucrului. Comunicarea se face prin sugestie într-un spaţiu tensionat al poemului, cuvântul nu mai semnifică obiectul, ci este obiectul însuşi, metafora se află într-un depozit secret, inversarea codului lingvistic este un imperativ lăuntric la care poetul trudeşte precum un demiurg modern, o fenomenologie a spiritului.

Un alt fenomen prezent în literatură dar ocultând-o, prin ocultarea în special a lirismului fie el abstract, fie grav inefabil este autenticismul, negarea artei dintr-o perspectivă vitalistă. Adrian Marino în Dicţionar de idei literare, Ed. Eminescu, 1973, caracterizează

fenomenul astfel: „Ori de câte ori viaţa este proclamată superioară artei, trăirea vieţii superioară contemplării vieţii, ideea de literatură decade, suferă o inevitabilă eclipsa. Conceptul de *viaţă* aplicat literaturii a fost şi ramâne destul de nebulos. Ceea ce n-a împiedicat să se bucure de un incomparabil prestigiu de un întreg *lirism existenţial*, al cărui patron este, fără îndoiala, J.J. Rousseau: La lettre tue et l'esprit vivifie (Emile, L.III). Formulă regăsită şi în Faust: „Teoria este cenuşie, arborele vieţii verde''. Adrian Marino consideră această concepţie mefistofelică, marcată de germeni distructivi: „blazare, pesimism antilivresc, impuls al negaţiei, cult al trăirii efemere, cu prelungiri în totalitatea atitudinilor şi manifestărilor vitaliste moderne, radicalizate de întreaga anvangardă. Exaltarea până la paroxism a valorilor vitale o caracterizează din plin: senzaţia, instinctul, inconştientul, visul, comuniunea cu viaţa, felii de viaţă, poezia străzii şi multe alte asemenea vitaliste formează idei şi teme din cele mai curente. Faţă de estetism, de trăirea vieţii ca operă de artă, răstunarea este totală."

În planul evoluţiei cronologice - putem continua pe acest corolar - trăirea vieţii ca viaţă în raport cu trăirea vieţii ca artă, răsturnarea nu pare a fi chiar totală, la o analiză a materialului stratificat în timp am putea sesiza o literaritate pregnantă în avangarde şi postmodernism şi palid maladivă în realismul actualităţii marcat de descarcare metaforică şi de depoetizare în favoarea realului şi nu a poeziei. Punerea alături a unor poeme din prima enunţare cu cea din a doua ne-ar conduce mai nuanţat către acest rezultat.

În condiţiile în care metafora s-a estompat prin linearitate evolutivă în literatura europeană, iar arta postmodernă primeşte contribuţii de la un detaşament desantist gata să pună în articulaţii destul de ferme grotescul şi atrocitatea realităţilor netransfigurate, ca centru de greutate al poeziei, o lipsă de frumuseţe şi graţie se manifestă voit, prin existenta mai multor voci ce se conjugă, formând grupuri. Este vorba de un „mimesis" epurat de reguli şi proporţii precum o oglindă purtată de-a lungul drumului, cu un stil sec, de cod cilvil sau de jurnal al tribunalelor, un refuz al semnului metaforic şi al frumosului ca formă mentis, sedimentat prea multe secole în arte în general.

O căutare a grotescului ca instrumentare a realului, programată - dincolo de enunţuri ale esteticii urâtului ce par inocente - se manifestă acum şi este asimilată controversat de cititori şi de critică, din nevoia de rectificare artistică a universului, paradoxal, tocmai prin demonstraţia realului ca element de biosferă pentru genul liric. Se pare însă că o substanţa de humus existenţial hrăneşte fundamental solul poeziei, acolo unde este şi transfigurare şi filtrare a realităţii, elemente derivate din pachetul postmodern.

Această actualitate cunoscând dereglarea tuturor simţurilor în care au fost decantate multe otrăvuri ce se pot origina departe în spaţiul poetic, în revoltele lui Rimbaud, această poezie care dezvăluie experienţa biografiilor traumatizate, a unei realităţi dezintegrate ce aneantizează eul poetic, propune de fapt în mod paradoxal, - fie că e vorba de un derivat imediat al urâtului, fie de unul elaborat - o treaptă de fiinţare de o oarecare eficienţă şi reflexivitate. Suntem evident departe de lirismul îndrăzneţ al depoetizării prin real al lui Nichita Stănescu, şi totuşi aproape, ca element al aceluiaşi arbore, a cărui creştere se hrăneşte din influenţe.

Pentru ceea ce soliditatea lirismului existenţial din poezia stănesciană sau din grupul postmodern semnifică, soliditate ce se hrăneşte din capacitatea de semnalizare şi de comunicare osmotică a tranzitivităţii şi a reflexivităţii limbajului poetic prezentată în introducere, - valenţa de semnificare ce se mai bazează încă pe metaforă - trebuie luată în considerare şi tendinţa literaturii de a regăsi şi de a-şi apăra esenţa prin epifenomen, concept

ce se conjugă armonic atât cu ipoteza valenţei de semnificare reciprocă a funcţiei reflexive şi tranzitive, cât şi cu dialectica negării şi, succesiv, a regăsirii reperelor pierdute. De aici, poate, dialogul ironic cu trecutul şi nu negarea lui la postmodernişti, întru păstrarea unei chintesenţe, a literarităţii în urma depoetizării. La postmodernişti se configurează un impuls al negaţiei dar metafora subzistă în forme palide, *metafora inclus*ă, iar implicitul mai trimite semnale depărtate către explicitul semantic. De observat metafora inclusă la Romulus Bucur: „Singurătatea mea asfaltată /pe care mirosul de cauciuc ars/rulează cu viteza maxima admisa (mirosul de cauciuc ars poate fi considerat trecerea inexorabilă a timpului); sau în atmosfera antiromantică cultivată de Simona Popescu, metafora oscilează între cea cognitivă şi cea inclusă, un gen de metaforă care trimite de departe semnalizări din implicitul semantic către explicitul semantic, apropiind discursul de realismul ontologic: „Prietenii mei dansează cu zel/goluri şi plinuri/vase de sticlă găurite/chipurile lor măşti/de ghips şi de sfoară vopsite mereu în alte lumini/embrioane pulsând în învelişul muzicii”. (măştile de ghips şi de sfoară vopsite mereu în alte lumini pot fi considerate drept metafora unei identităţi umane mereu schimbate). Tot la această autoare, în ampla metaforă a xilofonului care este copilăria trăind într-un depozit secret al memoriei, pulsează departele cu semnale din implicitul semantic către explicitul prezentului. Este aceasta o regăsire şi o conservare a chintesenţei, o înclinaţie a semnului literar de a-şi apăra esenţa. În acest punct, fenomenul intră într-o oarecare contradicţie cu ideea promovată de Gheorghe Crăciun potrivit căreia tangenţa cu logosul primordial în rostirea poetică ar fi o coborâre în zona primitivă a poeziei (Gh. Crăciun,Aisbergul,cap. Transitiv si reflexiv. Pg.116). Tendinţa literarităţii este de a-şi regăsi şi apăra esenţa, impulsul de negare şi cel succesiv de regăsire a liricului ţin - spune A. Marino - „de rezistenţa artei literare la orice forme de alterare şi alienare.”

Lipsa transfigurării, deficitul de transfigurare al realităţii generează nu numai un deficit metaforic ci şi o apropriere de referenţialitatea nudă, un realism fie liber asumat - în actualitate de exemplu - fie unul de sorginte impusă, ideologică - în istorie - o deconservare a lirismului, o risipire a lirismului, fenomen situat la antipodul ideei de păstrare a substanţei lirice. Se desprind trei componente ale evoluţiei în sine: A) reformularea lirismului şi resurecţia metaforei după prolectcultism; B) estomparea latentă în realismul ontologic şi cultivarea metaforei incluse în postmodernism; C) declinul manifest al lirismului şi descărcarea metaforică în prolectcultism şi, deopotrivă, în realismul liber asumat al actualităţii. Deşi complet diferite, demetaforizarea şi deliteraturizarea reprezintă un element comun.

In cartea sa „Poezia neomodernistă”, Iulian Boldea menţionează unele caracteristici ale proletcultismului „discurs declarativ, epicizant, reprezentări tautologice ale unor aspecte ale lumii noi, festiviste, din care afectele, universul interior, trăirile autentice lipseau cu desăvârşire”, cf. cu Iulian Boldea, Poezia neomodernistă, Ed. Aula, 2005. Emergenţa este una cu semn schimbat, realiştii de azi amintind de congruenţa eu-semn-lume, aproape în mod pregramatic, prin exasperearea în faţa vieţii cotidiene. Pe de altă parte valoarea estetică glisează în plan secund, în favoarea unei realităţi agresive, demonizate. Realismul actualităţii cultivă demonismul cu un fel de intenţie subînţeleasă de corectare a moravurilor. Un fenomen de acoperire a liricului printr-o obsesie a realului impregnat de o persistenţă a mizeriei materiale şi, deopotrivă morale, o poezie ce se hrăneşte nu atât din real cât din segmentul degradat al acesteia. Ceea ce apropie cele două realisme este ocultarea atât a metaforei, cât şi a lirismului.

Din această perspectivă, ocultarea parţială a metaforei în postmodernism conturează mai clar menţinerea în cadrele poeticităţii şi cultivarea unui anume tip de metaforă parţială pe care am denumit-o inclusă la autorii citaţi, metaforă care, la rândul ei, aduce în discuţie ipoteza de lucru nr.1, aceea de corespondenţă a celor două funcţii ale limbajului poetic şi nu disocierea lor.

Dar dacă în spaţiul românesc de exemplu declinul metaforei ţine mai mult de un strigăt surd al poetului în relaţia lui de contemplare a unui segment degradat al realului pe care nu îl poate ignora, într-o perspectivă mai largă, ideea de criză a literarităţii se conjugă cu aspecte ce ţin de apariţia organică a antipoeticului determinată de o anume epuizare şi sedimentare a frumosului ce se cere a fi reîncărcat pozitiv prin demetaforizare, de opacizarea semnului literar în hermetism şi, deopotrivă, de fenomenul dispersării *operei vii* în ceea ce generic a fost numit de către Barthes *opera de hârtie*, scriitura. Tot Barthes observă ocultarea literarităţii prin presiunea sistemului ştiinţific.

Într-un eseu intitulat „De la ştiinţă la literatură" din 1967, Barthes afirma că ştiinţa şi literatura sunt deopotrivă discursuri, dar se opun în măsura în care ştiinţa face din limbaj un instrument neutru şi transparent, în timp ce literatura îl asumă ca însăşi fiinţa ei. Structuralismul, continua Barthes, este sfâşiat între dorinţa de a deveni o ştiinţă şi aceea de a fi o scriitură. „O ştiinţă a literaturii nu poate fi decît lingvistică a discursului" conturând un element cardinal în mişcarea de idei din contemporaneitate, aceea a ieşirii literaturii din matca tradiţională semantico-filozofică pentru a intra în pluridimensionalitatea lingvistică. Jocul de oglinzi opace autor-scriptor, literatură-scriitură vizează, după mulţi comentatori evoluţia în sine, după alţii, mai puţini, vizează actantul principal al literaturii, ţinta barthesiană şi structuralistă în general, fiind după profesorul american Toma Pavel, „subiectul transcedental".

În ce masură stilul subzistă şi mai există în câmpul vizual al subiectului transcedental sau al scriptorului realizator de scriitură, odată cu dispersarea şi moartea literaturii înseşi? Un posibil raspuns ar fi: 1.subzistă pe fondul crizelor polemice teoretice, dar şi existentiale, în ciuda fie a opacizării, fie a metamorfozelor produse de „efectul de real", fie a voinţei de sorginte avangardist - ideologice de a rectifica artistic universul - 2. prin transgresarea osmotică şi nu dicotomică a funcţiilor limbajului, într-o universalie, 3. metafora inclusă. *

Bibliografie

Barthes Roland, *La mort de l'auteur. Oeuvres complètes*, Marty, Ed. Seuil,1994.

Boldea Iulia, *Poezia neomodernistă*, Ed. Aula, Braşov, 2005.

André Lagarde, Laurent Michard, *XXe siècle - Anthologie et histoire littéraire* Ed. Bordas mise à jour et augmentée 1900 - 1991, Maurice Blanchot, essai La part du feu.

Crăciun Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Ed. Paralela 45, Piteşti,2002.

Hersch Jeanne, *Mirarea filozofică*, Humanitas , 2006,traducere Drăgan Vasile.

Marino Adrian, *Dicţionar de idei literare* , Ed. Eminescu,1973.

Pavel Toma, *Structuralismul ca miraj stiinţific*, după Ovidiu Verdeş în *Teorie literară contemporană*, Ed. Univ. din Bucureşti, 2008.

Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*, Ed. Eminescu, Buc., 1973